

Scherzo

MIGUEL RINCÓN

CUERDAS TEMPERADAS

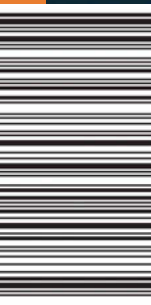


DOSIER
MIECZYŚLAW WEINBERG

ENTREVISTAS
TON KOOPMAN / PAAVO JÄRVI

ACTUALIDAD
CHRISTOPH PRÉGARDIEN

GRABACIONES
JAKUB JÓZEF ORLINSKI
DANIEL OYARZABAL



9 778402 134807 00557

36

FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA DE CANARIAS



2020
ENERO FEBRERO

Síguenos en:   

www.festivaldecanarias.com

928 24 74 42 | 922 53 18 35

VENTA DE ENTRADAS DESDE EL 25·11· 2019

Conciertos Gran Canaria: www.mgticket.com/fimc

Conciertos Tenerife: www.auditoriodetenerife.com

Otras islas: www.entrees.es

CONCIERTOS DE ABONO

Philharmonia Orchestra de Londres

Orquesta de Cámara Mahler

Orquesta Sinfónica de Tenerife

Orquesta Filarmónica de Gran Canaria

Orquesta Sinfónica de la Radio de Frankfurt

Orquesta Sinfónica Nacional Danesa

Orquesta de París

CONCIERTOS DE CÁMARA

Dúo Cassadó

Cuarteto de Cuerda Ornati

Coro De Cámara Ainur, con Ensemble de la
O. Sinfónica de LPA para Réquiem de G. Fauré

Orquesta de Cámara Rusa de San Petersburgo

CONCIERTOS EXTRAORDINARIOS

Arcadi Volodos, Piano

Camerata Royal Concertgebouw Orchestra de
Amsterdam

Organiza:



Patrocina:



CHRISTOPHE
PRÉGARDIEN



M. Bordegreve

Colaboran en este número

Mariano Acero Ruilópez
Miguel Ángel Aguilar Rancel
Josep Armengol
Michelle Assay
Félix de Azúa
Rafael Banús Iruستا
Nuria Blanco Álvarez
José Antonio Cantón
Yahvé M. de la Cavada
Laura Chacel
Jacobo Cortines
Patrick Dillon
Anna Duczmal-Mróz
David Fanning
Fernando Fraga
Ismael G. Cabral
Germán Gan Quesada
Benjamín G. Rosado
Manuel García Franco
Ana García Urcola
Miguel Ángel González Barrio
Bernd Hoppe
Norman Lebrecht
Martín Llade
Pier-Élie Mamou
Tomás Marco
Luis Martín
Santiago Martín Bermúdez
Joaquín Martín de Sagarminaga
Blas Matamoro
Erna Metdepenninghen
Antonio Moral
Andrés Moreno Mengibar
Miguel Ángel Ordóñez
Rafael Ortega Basagoiti
Josep Pascual
Enrique Pérez Adrián
Javier Pérez Senz
Paolo Petazzi
Arturo Reverter
Barbara Röder
Pablo L. Rodríguez
David Rodríguez Cerdán
Justo Romero
Stefano Russomanno
Roger Salas
Urko Sangroniz
Pablo Sanz
Pedro Sarmiento
Javier Sarría Pueyo
Bruno Serrou
Carlos Singer
Luis Suñén
Michael Thallium
José Luis Téllez
Eduardo Torrico
Asier Vallejo Ugarte
Pablo J. Vayón
Enrique Velasco
Juan Manuel Viana

2 **Opinión**
Félix de Azúa, José Luis Téllez,
Pablo J. Vayón, Javier Pérez Senz

8 **Con nombre propio**
Christophe Prégardien
Por Enrique Velasco

10 **Agenda / Noticias**

16 **Aniversario**
Leopold Mozart
Por Stefano Russomanno

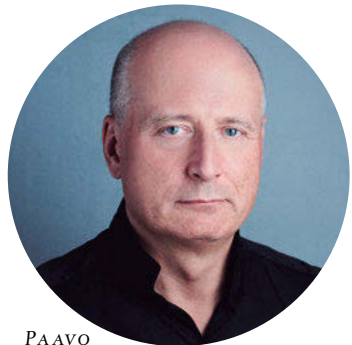
17 **Hoja de contactos**
Por Benjamín G. Rosado

18 **Actualidad**
Nacional / Internacional

38 **En portada**
Miguel Rincón
Por Eduardo Torrico

42 **Grabaciones**
Entrevistas:
Jakub Józef Orłinski
Daniel Oyarzabal

70 **Libros**



PAAVO
JÄRVI

72 **Dossier**



Mieczyslaw Weinberg

Pruebas, tribulaciones y triunfos
Por Michelle Assay y David Fanning

La isla del tesoro camerístico
Por Juan Manuel Viana

Mi Weinberg (Orquestal)
Por Anna Duczmal-Mróz

Siete óperas entre 1968 y 1986
Por Santiago Martín Bermúdez

86 **Encuentros**

Paavo Järvi
Por Pablo L. Rodríguez

Ton Koopman
Por Eduardo Torrico

91 **El horizonte quimérico**
Por Martín Llade

92 **Jazz**
Por Pablo Sanz

94 **Bandas sonoras**
Por David Rodríguez Cerdán

96 **Sonido**
Por Josep Armengol

98 **Educación**
Por Pedro Sarmiento

99 **Músicas sumergidas**
Por Juan Manuel Viana

100 **Danza**
Por Roger Salas

102 **La guía de Scherzo**

104 **Contrapunto**
Por Norman Lebrecht

SUSCRIPCIÓN ANUAL (11 No.s)

España 90 €
Europa 160 €
Resto países 180 €
Digital (PDF) 50 €

Scherzo es miembro de ARCE, Asociación de Revistas Culturales de España, y de CEDRO, Centro Español de Derechos Reprográficos. Esta revista ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. 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.



Con la colaboración de
Fundación BBVA

Contra el olvido

MIECZYSLAW Weinberg, el protagonista de nuestro dossier de este mes, es el ejemplo perfecto de cómo el tiempo es a la vez justo y caprichoso, de cómo la posteridad premia y castiga y de cuán a menudo los responsables de esa misma posteridad, es decir, los propios seres humanos, son arbitrarios con lo que desconocen, aunque no necesariamente desprecien. La historia de las artes y, por lo tanto, también de la música, está llena de nombres que merecerían con creces salir de la segunda división en la que se les ha hecho militar a veces con menos suerte aún que aquellos que quedaran en la siempre revisable nómina, por simpática, de los raros y curiosos, esos a los que se les perdona la vida porque tuvieron cierta gracia.

Es verdad que el tiempo que se nos concede a los humanos es limitado y que por muchas vidas que vivamos sería imposible escuchar toda la música, ni siquiera aquella que en algún momento atisbáramos que un día pudiera llegar a interesarnos. Sólo quien lee sabe lo imposible de la segunda parte de la frase de Mallarmé: *La chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres*.

Dicho lo cual, volvamos a la realidad. ¿Vale la pena indagar en lo no canónico, en lo maldito, en lo demasiado ortodoxo o demasiado heterodoxo? ¿Es mejor conocer todas las versiones de las sinfonías de Beethoven o interesarse por sus contemporáneos? ¿Sumergirse en las delicias de la música del pasado o vivir el arte de nuestros coetáneos? Curiosamente, o no tanto si se atiende a las reglas de la mercadotecnia cultural, una de las salidas a la crisis que encontraron las compañías de discos más sagaces fue, precisamente, la de indagar en aquellos nombres que habían quedado en las orillas de la corriente que se llevaba todo por delante. Así, la recuperación del Barroco a través de la exhumación de músicas y músicos de evidente valor al que se sumaban, por cierto, los cambios en una práctica interpretativa que también los ponía en el punto de mira de la afición más inquieta y, por supuesto, compradora de discos. Zonas de influencia, cortes europeas, maestros y discípulos, todo ello contribuía a que lo que pareciera panorama dominado por unos cuantos nombres fuera un periodo de tiempo bien asimilado.

Recientemente nos hacíamos eco en nuestra página web del fallecimiento del director de orquesta alemán Werner Andreas Albert, quien grabara para CPO —un sello experto en desconocidos— no ya una buena parte de la producción orquestal de Hindemith, sino, además, obras de Frankel, Sherwood —ese curioso compositor que fue también un mendigo sin hogar—, Graener, Wetz, Volkmann o Goetz. Creadores todos de los que sabríamos mucho menos —entre otras cosas, cómo es su música— si no fuera por, como sucede con lo dicho sobre el Barroco, la actividad fonográfica entendida como investigación rentable y la disposición de intérpretes tan valiosos como lo fuera este Werner Andreas Albert que procedía de una curiosa doble escuela: Herbert von Karajan y Hans Rosbaud.

En el caso de Mieczyslaw Weinberg, quien, además, sufrió una vida trágica, el proceso de reivindicación ha sido imparable, bien es verdad que con la impagable colaboración de la muerte de Stalin, de las maniobras de Shostakovich ante Beria y del interés de intérpretes como Rostropovich o Richter. Hoy nombres como Gidon Kremer, Mirga Grazinyte-Tyla o el Cuarteto Danel encabezan un proceso de recuperación que se detecta en la amplitud de una discografía antes impensable. Y no seamos cicateros con determinados esfuerzos. No pensemos que la directora lituana se compromete con Weinberg tal vez porque no tiene nada que decir en Beethoven, sino concedámosle el beneficio de una vocación de servicio a la música que supone para quienes la escuchamos la posibilidad de ampliar nuestros propios horizontes.

Han salido varias veces los discos en este editorial. Y es que, aun a pesar de plataformas y móviles, de *streaming* y *downloads*, el disco, como el libro, sigue ofreciéndonos la posibilidad de atesorar la historia. Una historia discontinua, en la que las grandes cimas tapan con su sombra el valle ameno repleto de pequeñas joyas de un día. Escucharlas nos hace felices y volver a escucharlas más felices aún pues muestra que no nos equivocamos en nuestras corazonadas. Para eso también están los discos. Habrá que volver a hablar de ello. ¶

¿Qué tiempo hace?

FÉLIX DE AZÚA

DEBUSSY A LOS 23 AÑOS



Pastel de Marcel Baschet, 1885.

ESTRECHA es la colaboración entre la música y las estaciones del año, no sólo en aquellos como Vivaldi, Haydn o Chaikovski que componen un panorama completo del ciclo anual, también los compositores tienen un 'color estacional'. Shostakovich es invernal, Poulenc primaveral, Mahler es casi siempre veraniego. Cuando llega el otoño yo me inclino hacia Debussy de un modo inexplicable, como inexplicables son mis anteriores asociaciones. De algún modo Shostakovich vivió en un perpetuo invierno, pero no por ser ruso, sino porque siempre tuvo el corazón helado. Y como Mahler sólo componía en verano, su música está impregnada de sol violento, calor sofocante y luz cegadora como la del Camus de *El extranjero*. Poulenc era, él mismo, un ser primaveral.

El caso de Debussy me resulta más difícil de proponer. Es cierto que tiene piezas primaverales, como la *Primavera* de las *Imágenes para orquesta*, y piezas de estío como la célebre siesta del fauno, pero incluso cuando describe una escena que Mallarmé imaginó veraniega, la música que suena no tiene nada de estival, sino más bien una profunda melancolía y un sol

fascinante de François-Xavier Roth con la *London Symphony (The Young Debussy)*. Era la llamada *Première Suite*, bautizada de tan discreto modo porque no tiene título. Es la primera obra consistente de un Debussy que tendría a la sazón veinte años. Como todas las obras despreciadas por juveniles o inmaduras, las partituras (había dos, una para la orquesta, otra para dos pianos) sufrieron avatares novelescos hasta que fueron a dar en la Pierpont Morgan de Nueva York y allí las descubrió Roth. Desde 1882 la suite hubo de esperar a 2012 para que se estrenara. Lo hizo Roth con su orquesta Les Siècles y ahora la estrena en Video con la Sinfónica de Londres para conmemorar el siglo del fallecimiento de Debussy.

La obra de aquel estudiante de Conservatorio es una pieza sinfónica soberbia y no se entiende cómo ha podido sufrir una tan larga ocultación.

Ciertamente es juvenil, pero

*También los compositores tienen un 'color estacional'.
Shostakovich es invernal, Poulenc primaveral,
Mahler es casi siempre veraniego*

apagado. La cantidad de *feuilles mortes* que hay en la obra de Debussy es agobiante. *La Mer* batida por el viento es un mar normando y crepuscular. En todas las escenas de *Peleas y Melisenda* parece como si los cantantes arrastraran los pies por una espesa capa de hojas muertas. Pero es sobre todo en la obra para piano donde este carácter es más intenso. No hay que fiarse de los títulos que Debussy ponía al final de cada composición. No me refiero a ese aspecto literario de la música de Debussy, perfectamente arbitrario, sino a algo más profundo que no puedo de ninguna manera definir.

El aspecto otoñal de Debussy me vino de golpe mientras miraba (y oía) un Video

aquel adolescente ya era otoñal. Están presentes todos esos elementos que hacen inconfundible su estilo, desde los largos monólogos del clarinete, a las entradas propiciadas por una trompeta casi inaudible, o los metales acogedores (en la *Bacanal*). Del tercer movimiento (*Rêve*) sólo subsistió la partitura para dos pianos, pero Philippe Manoury ha gestado una reconstrucción orquestal prodigiosa. Esta Suite es tan propia de Debussy que debiera entrar en el repertorio de inmediato. Roth ha completado la presentación con piezas que formaron parte del aprendizaje del francés (Wagner, Lalo) y otra de su herencia (Massenet). Aplausos para Roth. ¶

Edita

SCHERZO EDITORIAL S.L.
C/Cartagena, 10. 1º C. 28028 MADRID
Tel. 913 567 622
Fax 917 261 864
www.scherzo.es

Presidente

Santiago Martín Bermúdez

Director

Juan Lucas

Redactor jefe

Eduardo Torrico
redaccion@scherzo.es

Diseño

Valentín Iglesias

Fotografía de portada

Oren Kirschenbaum

Edición

Arantza Quintanilla

Educación

Pedro Sarmiento y
Joan-Albert Serra

Jazz

Pablo Sanz

Bandas sonoras

Miguel Ángel Ordóñez

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

Publicidad

Choni Herrera (coordinación)
choni.herrera@scherzo.es
Magdalena Manzanera
magdalena@scherzo.es

Suscripciones y distribución

M. Angeles Méndez
suscripciones@scherzo.es

Impresión

SANTHER
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.

Extramuros

JOSÉ LUIS TÉLLEZ

El 'fuera de campo' es un dispositivo sustancial tanto en el cine como en el teatro: la llegada de Manrico en el verdiano *Il trovatore* debe su energía poética al hecho de que su canto suene en 'interno', mientras presenciamos la impotencia y los celos del Conde de Luna, el personaje que se halla en escena, evidenciando la presencia de 'Lo Otro' justamente en el centro de 'Lo Mismo'. Pero ese dispositivo también es rastreable en otras artes: un 'fuera de campo' es también ese agujero narrativo que supone la ausencia de descripción del asesinato en *Le voyeur*, la novela de Alain Robbe-Grillet. Y más allá de la elaboración pictórica de Albrecht Altdorfer en su *Alexanderschlacht*, el extraordinario hechizo de la pintura procede sobre todo de aquello que no muestra: los límites de ese paisaje montañoso de la zona superior, la totalidad del golfo de Issos, o el inimaginable e inaccesible punto que sustenta la mirada y organiza la composición. El dispositivo puede utilizarse, incluso y paradójicamente, en el centro mismo de la imagen: es la fotografía quemada de *Muriel*, el filme de Alain Resnais (que, por cierto, cuenta con una excelente banda sonora de Hans Werner Henze) o el duelo en la oscuridad entre Dardo (Burt Lancaster) y el Conde Ulrich (Franck Allenby) en *The Flame and the Arrow* de Jacques Tourneur.

El 'fuera de campo' es una imposibilidad en la música, toda vez que, al carecer de significación en el ámbito denotativo, su contorno expresivo se inscribe en el abismo de la connotación. La música no sugiere, no describe: simplemente 'está ahí', habla y se impone en sus propios términos de un modo ilimitado e indescifrable. La música se sugiere a sí misma, se expresa a sí misma en su propia y enigmática autoafirmación, y en su perfecta opacidad se niega a enunciar cualquier otra cosa distinta de sí misma.

Pero, y pese a ello, existe un cierto dispositivo que, ocasionalmente, puede jugar una función parecida al 'fuera de campo' escénico al sugerir otra música que se encabalga con la que se escucha pero que permanece ajena a ella: estructuralmente, la cita tiene ese mismo poder de sugerencia característico del espacio *off*. Robert Bresson, el cineasta que ha teorizado y empleado el 'fuera

de campo' más y más lúcidamente que ningún otro, afirmaba que siempre que ello era posible sustituía una imagen por un sonido: el ruido de una puerta, un tren que pasa o el motor de un automóvil tienen en su cine mucha mayor energía evocadora que cualquier imagen fotográfica. Así, el 'fuera de campo' precisa de sonidos identificables pero que, al tiempo, carezcan de toda precisión: si pudiéramos identificar el modelo y la marca del automóvil, el sonido de su motor carecería de esa indeterminación esencial para articular aquello que no vemos.

En música, para que la cita funcione como el 'fuera de campo' necesita ser tanto reconocible como incompleta: no debe agotar la 'otra música', sino tan sólo sugerirla. Si en el cine el 'fuera de campo' esboza un espacio (pero también un tiempo, esto es, una acción) que no se verá y que solo puede imaginarse de un modo impreciso, en la música no se juega con ese espacio sino con la memoria del oyente, esto es, con otra dimensión de ese

En música, para que la cita funcione como el 'fuera de campo' necesita ser tanto reconocible como incompleta: no debe agotar la 'otra música', sino tan sólo sugerirla

mismo tiempo en tanto que materia actante. Es el caso del motivo orquestal que expresa el deseo de Schön por Lulu en la ópera de Berg, cuyo salto de sexta ascendente en anacrusa seguida de un semitono descendente sugiere de inmediato el universo tristanesco con una fuerza poética muchísimo mayor que si escuchásemos los cuatro compases iniciales del prelude. En ese carácter residual de la cita se agazapa su potencia evocativa.

Otro ejemplo aún más poderoso se encuentra en el inicio de la *Sinfonía en Re menor* de Cesar Franck, que trae de inmediato a la memoria el misterioso arranque de *Les Préludes*, el poema sinfónico de Liszt: pero ahora se

juega también con la perversión de la propia materia, ya que la enigmática célula del comienzo (tónica-sensible-tercer grado) no solamente está desplazada una parte de compás, sino que, con idéntica mensuración, ofrece ahora un semitono descendente seguido de una cuarta disminuida ascendente en lugar de una cuarta justa, inevitable consecuencia de la diferente elección tonal/modal (la obra de Liszt está en Do mayor): la cita exacta (transportada una cuarta) corresponde a la segunda aparición de la célula, pero ahora se

percibe como un desarrollo de la inicial y no como tal cita. La literalidad se rememora para ser rechazada: la pieza de Liszt supone un itinerario argumental (que como se sabe, procede del poema homónimo de Lamartine: *tout nait, tout passe, tout arrive...*) mientras la de Cesar Franck se afirma como pura abstracción. La composición de 1855 refleja la ambigüedad de su contenido poético sobre la de 1888, que le otorga retrospectivamente un significado nuevo, como sucede en el ejemplo de Berg y Wagner: en música el 'fuera de campo' es, en realidad, un 'fuera de tiempo'. ¶



Alexanderschlacht de Albrecht Altdorfer.

Alte Pinakothek, München.

VERDI
13 ENE —
2 FEB

20
Liceu
Opera
Barcelona
la forja de l'òpera

AIDA

LA HISTÓRICA PRODUCCIÓN CON ESCENOGRAFÍA DE MESTRES CABANES

DIR. MUSICAL Gustavo Gimeno DIR. ESCENA Thomas Guthrie

CAST Angela Meade / Jennifer Rowley (Aida), Yonghoon Lee / Luciano Ganci (Radamès), Clémentine Margaine / Judit Kutasi (Amneris), Kwangchul Youn / Marko Mimica (Ramfis), Marco Vratogna / Franco Vassallo (Amonasro), Mariano Buccino (El Rey), Josep Fadó (Mensajero), Berna Perles (Sacerdotisa)

ORQUESTA SINFÓNICA Y CORO DEL GRAN TEATRE DEL LICEU DIR. CORO Conxita García

LICEU.CAT – 902 787 397 #AIDALICEU



Con el patrocinio de

Santander Fundación

¿Accedes o ingresas? (II)

LA FORMACIÓN SUPERIOR PRECISA EN ANDALUCÍA DE UNA REVISIÓN PROFUNDA

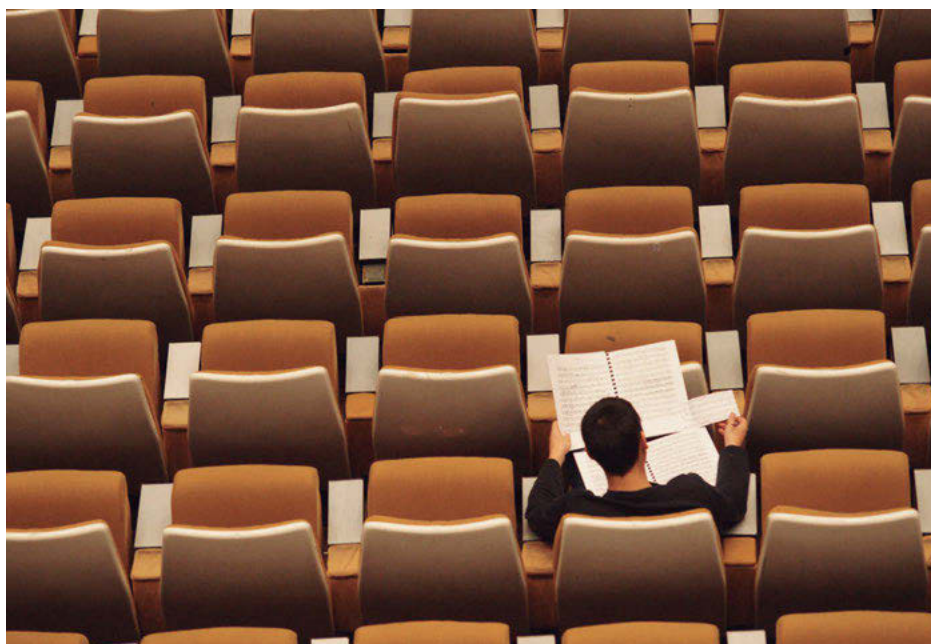
PABLO J. VAYÓN

El pasado 15 de octubre, la Consejería de Educación de la Junta de Andalucía anunciaba la extinción del Instituto Andaluz de Enseñanzas Artísticas Superiores, un organismo creado en su día en virtud de la LEA (Ley de Educación de Andalucía, de diciembre de 2007), que nunca había llegado a hacerse efectivo. Algunos catedráticos de conservatorio vieron en este gesto el último movimiento fatal de la actual administración autonómica en cuestiones de formación musical, pues el IAEAS habría de ser el encargado de conseguir en Andalucía la integración de los estudios superiores de música en la universidad, aspiración histórica del sector musical en España. Derivadas sus funciones a la Dirección General de Ordenación y Evaluación Educativa, ese sueño parece desvanecerse (otra vez).

La noticia llegaba apenas una semana después de que la mesa sectorial de la Consejería aprobara la oferta pública para cubrir 132 plazas de catedráticos en los seis conservatorios superiores andaluces (cinco de música y uno de danza). De esas 132 plazas, 68 han quedado reservadas para acceso (esto es, concurso de méritos, sin pruebas) y 64 para ingreso (concurso-oposición). El mes pasado comentaba que un centenar de catedráticos habían mandado un escrito a la Consejería advirtiendo de las consecuencias negativas de llevar adelante el proyecto salido de la mesa sectorial.

De “delicadísimo e histórico punto de inflexión” califican en ese escrito la situación de los conservatorios superiores andaluces en la actualidad e identifican la selección del profesorado como el más acuciante de sus problemas. Frente a quienes aspiraban a convertir sus puestos de interinos en cátedras por la vía del acceso, este grupo de catedráticos considera que ese camino es el que menos garantías ofrece para conseguir plantillas de profesores con un perfil idóneo, y que las plazas deberían ser cubiertas mediante rigurosos ingresos por concurso-oposición.

Según estos catedráticos, la aspiración de una mayor estabilidad del profesorado en los conservatorios ha empezado a cumplirse con los dos últimos procesos de acceso restringido



Philippe Bout. Unsplash

(imprescindibles para crear tribunales de oposiciones) y los ingresos de 2018. Además, si el objetivo de sacar plazas mediante acceso es el de conseguir esa mayor estabilidad, el método no es el ideal, pues el acceso, cuyo baremo de méritos está sujeto a un Real

como docentes. Recuerdan además que la LEA permite la contratación directa de personal de reconocido prestigio por méritos artísticos, una opción que jamás se ha contemplado y que podría abundar en la selección de un profesorado de alta cualificación.

La LEA permite la contratación directa de personal de reconocido prestigio por méritos artísticos, una opción que jamás se ha contemplado y que podría abundar en la selección de un profesorado de alta cualificación

Decreto de 2007 que la Junta de Andalucía no puede modificar a su antojo, no garantiza que sean aquellos que han ocupado plaza en los conservatorios andaluces quienes obtengan las cátedras, ya que la oferta tiene ámbito nacional y, cerrados los procesos en la mayoría de las comunidades autónomas, serían muchos más numerosos los aspirantes llegados de fuera de la región que los autóctonos.

En la búsqueda de la mejor calidad de la formación, este centenar de catedráticos pide que en lugar de una oferta masiva, las cátedras se vayan completando según las necesidades de los centros y siempre mediante procedimientos de concurso-oposición en los que los candidatos tengan que mostrar ante tribunales competentes su pericia como instrumentistas y

Más allá de esta batalla por las cátedras, lo que evidencia tanto la práctica diaria como los comentarios habituales de los profesionales del sector es que la formación superior precisa en Andalucía de una revisión profunda. Empezando por un plan de centros. Quizás cinco conservatorios superiores sean demasiados, sobre todo cuando se constata que cada vez es más alto el número de alumnos que terminados sus estudios profesionales buscan salida en escuelas de fuera de la comunidad y cuando hay años en que las peticiones para estudiar en algunos de los centros superiores andaluces se aproxima dramáticamente a cero (a veces, llega a cero). ¶

¿Volverá la ópera al Teatre Principal?

COBRA PESO UNA INICIATIVA QUE PODRÍA DEVOLVERLE SU CONDICIÓN DE ESCENARIO LÍRICO

JAVIER PÉREZ SENZ

CONVERTIR el histórico Teatre Principal en una sede alternativa del Gran Teatre del Liceu es un proyecto que viene de lejos. El antiguo Teatro de la Santa Cruz, que se estrenó en la ópera en 1750, rivalizó con el Liceu en sus años dorados: la guerra abierta entre sus respectivos abonados inspiró una de las más divertidas comedias de Serafí Pitarra, *Liceístas y cruzados*, estrenada en 1865. Los dos coliseos —ironías del destino— cruzaron sus caminos de forma especial tras el incendio del Liceu en 1994: en su dura travesía del desierto, el Principal fue usado como sala de ensayos y almacén para guardar material y piezas que se salvaron de las llamas.

Los últimos años de actividad del Principal, propiedad del Grupo Balañá, fueron penosos. Tras muchos años como sala de cine (de hecho, la sala que acogió los ensayos liceístas fue una sala X), reabrió sus puertas como escenario teatral e incluso se programaron algunas óperas de cámara, impulsadas desde la iniciativa privada por el historiador y crítico musical Roger Alier.

Conviene recordar que, a lo largo de la última década, el consistorio intentó en varias ocasiones llegar a un acuerdo con la familia Balañá para hacerse con el teatro. El alcalde Jordi Hereu propuso una fórmula mixta —una parte en dinero y otra en solares de la ciudad—, pero no llegó a cerrarse el acuerdo y el Principal cesó su actividad en 2006, para reabrirse en octubre de 2013 como café-teatro, con Xavier Trias como alcalde y resultados funestos: el grupo del empresario Carlos Caballero convirtió la sala grande en una discoteca, pese a no tener permiso. La situación fue de mal en peor y la policía irrumpió en el Principal en una operación contra la prostitución que precipitó el cierre del teatro en 2017.

La posibilidad de convertir la histórica sala en un centro cultural abierto al barrio fue uno de los objetivos de Berta Sureda, comisionada de Cultura del consistorio. Retomaron la idea sus sucesores, Jaume Collboni y ahora Joan Subirats, en una apuesta que contempla el futuro del teatro como pieza clave en la revitalización cultural del final de La Rambla.

El principal escollo ha sido siempre la imposibilidad de asumir las pretensiones de la propiedad. Algunas fuentes cifran la operación



en unos 25 millones de euros, más el coste de la imprescindible rehabilitación y dotación técnica de los diferentes espacios (en total, más de 15.000 metros cuadrados) que alberga el edificio: la sala grande, el club latino, la cúpula Venus, los antiguos billares Monforte y el frontón Jai Alai.

Nada más acceder a la dirección del Liceu, Valentí Oviedo recuperó esa vieja idea de

equipamiento en una apuesta que, tal y como avanzaba Sílvia Angulo en *La Vanguardia*, “podría traducirse en una programación cultural los 365 días del año”. El grupo inversor, que ha llegado a un acuerdo con Balañá para que le ceda el teatro durante cincuenta años, se habría reunido ya con empresas y agentes de la música en vivo. Y también con Valentí Oviedo, que actualmente está perfilando el nuevo

A lo largo de la última década, el consistorio intentó en varias ocasiones llegar a un acuerdo con la familia Balañá para hacerse con el teatro

convertir el Principal en un escenario alternativo, ideal por sus dimensiones y aforo para la ópera barroca, el lied y la creación contemporánea. De hecho, en sus dos últimas temporadas como directora artística, Christina Scheppelman introdujo dos ciclos de creación nueva en el Off Liceu, muy limitados técnicamente por las limitadísimas condiciones del espacio utilizado, el foyer del teatro.

Por fin cobra peso una iniciativa que podría devolver al Principal su condición de escenario lírico. El empresario José María Trenor, propietario de los hoteles de la cadena Praktin, contempla la reactivación del

contrato-programa que fijará el rumbo artístico, cultural y social de teatro. Si las negociaciones llegan a buen puerto —es un proyecto a largo plazo; ahora urge la rehabilitación del edificio— el nuevo Teatre Principal acogería parte de la actividad pedagógica del Liceu y sería un escenario clave para respaldar la ópera contemporánea. Ojalá se haga realidad el proyecto, porque en una ciudad atezada por la violencia y la incompetencia de sus políticos, los retos capaces de generar ilusión ciudadana son más necesarios que nunca. ¶



Christoph Prégardien

“BACH Y SCHUBERT HAN SIDO LOS DOS COMPOSITORES MÁS IMPORTANTES EN MI CARRERA”

Christoph Prégardien (Limburg an der Lahn, 1956) está considerado como uno de los principales tenores líricos de nuestros días. Lo certifica una intensa actividad en salas de conciertos y un bagaje discográfico de aproximadamente ciento treinta grabaciones. Sin abandonar la faceta de cantante, Prégardien lleva tiempo haciendo sus pinitos como director. En este mes de diciembre, el tenor alemán visitará dos veces Madrid: el día 2, en el Teatro de la Zarzuela, cantará lieder de Schubert y Schumann acompañado por el pianista Julius

Drake; el 22, en el Auditorio Nacional (un día antes, en el Auditorio Príncipe Felipe de Oviedo), dirigirá cuatro cantatas del *Oratorio de Navidad* de Bach al frente del Collegium Vocale Gent, la formación coral y orquestal fundada en 1970 por Philippe Herreweghe, quien le ha cedido gustoso en esta ocasión la batuta a Prégardien, uno de sus colaboradores más asiduos.

ENRIQUE VELASCO

A tenor de lo que se desprende de su vasta discografía, podríamos afirmar que Bach y Schubert son los dos compositores más importantes en su trayectoria artística.

Desde muy temprano en mi carrera Bach y Schubert han sido, en efecto, los dos compositores más importantes. Empecé haciendo mucha música barroca, siendo apenas un joven cantante; el lied llegó algo más tarde, próximo a cumplir los treinta años. Fue a raíz del éxito que tuve con la grabación de *Die schöne Müllerin* cuando comencé a dar numerosos recitales. Eso debió de ser hacia 1990...

...con Andreas Staier al fortepiano, para el sello Deutsche Harmonia Mundi.

¡Exacto! Pues bien, debido a que mi profesor en Fráncfort, Martin Gründler, era cantante, las primeras obras que tuve que aprenderme fueron el *Oratorio de Navidad* de Bach y algunas canciones de Schubert. Esto resultó decisivo para mi futuro, pero igualmente lo fue el hecho de que mis padres fueran cantantes amateurs y que desde muy pronto, además de la música sinfónica, me hicieran interesarme por la ópera. Fue una gran suerte tener padres y hermanos que se dedicaran a hacer música.

Es por tanto una feliz coincidencia que en una misma ciudad, Madrid, y en apenas veinte días vaya a hacer Schubert y Bach. El primero, cantando; el segundo, dirigiendo precisamente el *Oratorio de Navidad*, esa obra que le acompaña desde siempre.

Es algo muy curioso, sí. Estoy deseando cantar en el Teatro de la Zarzuela, porque he actuado en él en varias ocasiones, pero la última fue hace ya quince años. Allí, además de Schubert, cantaré Schumann. Y, apenas dos semanas después, regresaré al Auditorio Nacional para dirigir el *Oratorio de Navidad*.

No es la primera vez que dirijo en España, pero esta gira con el Collegium Vocale Gent supone algo muy especial para mí, pues es la primera vez que Philippe Herreweghe permite que alguien se ponga al frente de sus dos formaciones. Es un gran honor poder dirigir al Collegium Vocale, con el que he cantado tantísimo.

¿Por qué ha tomado Herreweghe esta decisión? ¿Es porque, debido a la edad, está pensando en empezar a dosificarse y a compartir la dirección con alguien de confianza como pueda ser usted?

No hemos hablado de esto demasiado, pero imagino que es debido a que, en primer lugar, Philippe está dirigiendo en la actualidad mucho repertorio del siglo XIX y, en segundo lugar, a que en 2020 se cumple el 50º aniversario de la fundación del Collegium

potencia de una orquesta y ninguna voz humana puede sonar tan fuerte como una orquesta. Eso obliga a los pianistas a cuidar extraordinariamente las dinámicas cuando acompañan en un recital de lied.

El programa de La Zarzuela se completa con los Liederkreis de Robert Schumann, otro compositor por el que usted siente predilección.

Si te dedicas a cantar canción romántica, hay varios compositores que son fundamentales. Beethoven fue el punto de partida a finales del siglo XIX, luego vino Schubert y más tarde hubo numerosos compositores que se dedicaron a este repertorio, como Schumann, Brahms, Wolf, Mahler, Loewe... Por supuesto que también los hubo franceses e ingleses, pero mi lengua

“Esta gira con el Collegium Vocale Gent supone algo muy especial para mí, pues es la primera vez que Herreweghe permite que alguien se ponga al frente de sus dos formaciones”

Vocale y tiene programados numerosos conciertos con música de Bach. La idea de ponerme al frente del Collegium Vocale surgió después de que lo dirigiera a cappella en 2017 en Bruselas, justo cuando Philippe celebraba su 70º cumpleaños. Hubo una gala con ese motivo en el Palais de Bozar y me ofrecieron dirigir varios motetes de Mendelssohn. Debí de gustarle cómo lo hice, porque, de lo contrario, no iría ahora a dirigir el *Oratorio de Navidad* en ocho ciudades europeas.

Volviendo al recital del Teatro de la Zarzuela, usted grabó para Challenge Classics hará cosa de cuatro años los nueve lieder de Schubert con textos del poeta Ernst Schulze, acompañado por Julius Drake, que estará también ahora en Madrid.

Recibimos varios premios en Alemania por ese CD. Era la primera vez que grababa con Julius Drake, a pesar de que llevábamos ya siete u ocho años colaborando. Teníamos una actividad concertística muy intensa y nos sentíamos tan cómodos tocando juntos que decidimos no esperar más para hacer una grabación. Buscamos un programa especial y escogimos estos nueve lieder de Schubert.

Ha hecho numerosos recitales y grabaciones con lieder de Schubert, pero casi siempre acompañado del fortepiano. ¿Dónde estriba la diferencia entre cantar con un instrumento u otro?

Lo bueno de los fortepianos históricos es que no tienes que preocuparte de las dinámicas, porque el sonido nunca resulta demasiado fuerte para el cantante. Era un instrumento construido específicamente para hacer música de cámara, no para ser tocado en salas grandes. En cambio, con un piano moderno siempre hay pequeños desajustes de balance entre la voz y el instrumento. Un Steinway está ideado para sonar casi con la

materna es el alemán y, aunque puedo cantar en francés, inglés o italiano, como más cómodo me siento al expresarme es en alemán.

La gira con el Oratorio de Navidad comienza el día 12 en Amberes y prosigue por Bruselas, Colonia, Ámsterdam, Zúrich, Gante, Oviedo y Madrid. Llama la atención que el día 14 hagan en Bruselas dos conciertos seguidos por la tarde y que, asimismo, los días 19 y 20 repitan en Gante.

Es que no son el mismo concierto. Le explico: en la gira vamos a hacer las seis cantatas del *Oratorio de Navidad*, pero alternándolas hasta un máximo de cuatro en cada concierto, porque, de lo contrario, serían programas muy largos, más incluso que una *Pasión según San Mateo*. Las dos excepciones son las que usted comenta: hacemos las tres primeras cantatas y, después, las tres últimas.

Para esta gira cuenta con excelentes solistas: Hana Blaziková, Alex Potter, Georg Poplutz, Peter Kooij... ¿Ha sido su elección o la de Herreweghe?

Ha sido decisión del Collegium Vocale, pero me siento extremadamente satisfecho con la elección. No obstante, he de hacer una precisión: en la primera parte de la gira, el Evangelista será mi hijo Julian. Debido a que él tenía un compromiso operístico previo en Berlín, no podrá concluir la gira, así que propuse que lo sustituyera Poplutz, un antiguo alumno mío que es un excelente tenor.

Con Peter Kooij creo que ha cantado usted alguna que otra vez... Varios centenares de veces, más o menos, ¿no?

Llevamos casi toda la vida cantando juntos. De hecho, seguimos haciéndolo todavía hoy. Y me alegra que Peter forme parte de esta gira.

Salvo que me deje alguna, usted ya ha realizado tres grabaciones del Oratorio de

Navidad: Ton Koopman, Ralf Otto y Christoph Biller.

Está usted en lo cierto. La última, fue con Biller, empleando instrumentos modernos. Si no me falla la memoria, lo hicimos en Leipzig. La primera fue con Otto, con Concerto Köln, a principios de los años 90. Y en medio, Ton.

Entonces, podemos decir que conoce relativamente bien estas seis cantatas.

El *Oratorio de Navidad* es la obra que he cantado más veces a lo largo de mi carrera. En Alemania suelo cantarla cada año. Y también lo he dirigido en alguna ocasión.

¿Qué diferencia hay entre cantar Bach y dirigir Bach?

Es una diferencia enorme. Antes le diré que también he cantado y dirigido a la vez la *Pasión según San Juan*, lo cual sido otra experiencia interesante. Pero la principal diferencia entre cantar y dirigir es que en la segunda vertiente eres el responsable máximo de todo lo que ocurre durante toda la actuación. Eso fue precisamente lo que me incitó a dirigir: quería ofrecer un concierto como algo enteramente mío. Cuando formas parte de un reparto, te sientes más protegido, aunque no siempre estés de acuerdo con lo que se está haciendo. Con el paso de los años, sentía cada vez más necesidad de responsabilizarme de todo lo que pasa en una actuación. Y no me refiero únicamente a aspectos vocales, sino también a la colaboración entre la orquesta y el coro y, por supuesto, con los cantantes solistas.

Debí de ser hace diez u once años cuando hizo el Evangelista de la Pasión según San Mateo en el Auditorio de Madrid, con Al Ayre Español. Recuerdo que ese día padecía usted un fuerte catarro, pero que cantó/recitó como los ángeles.

Tiene usted buena memoria, yo no lo recuerdo. Bueno, eso de los catarros suele suceder habitualmente en medio de una gira. Lo que sí recuerdo es haber hecho hace años la *Pasión según San Mateo* en el Auditorio Nacional con Rafael Frühbeck de Burgos y con la OCNE. Debí de ser hacia 2000.

Una última cuestión: el pasado año se publicó un CD del grupo Vox Orchester en Deutsche Harmonia Mundi con cantatas para bajo de Bach y Telemann, en el cual usted cambiaba el registro de tenor por el de barítono. Con el paso del tiempo, ¿su voz es más la de barítono que la de tenor?

Cuando llevas tanto tiempo sobre los escenarios, a veces te entran ganas de cantar con otras voces que no son la tuya. Hace algunos años canté mi primer *Elijah* como barítono. Luego hice varias canciones de Mahler con la misma tesitura. Y después de todo eso decidí que quería cantar el papel de Cristo en la *Pasión según San Mateo*. Mi voz no ha cambiado tanto, sigue siendo la de tenor, pero es cierto que ha adquirido colores más oscuros. Grabé ese disco con cantatas de Bach y Telemann por lo que le explicaba, porque en ocasiones te apetece cantar obras que no están escritas para tenor. Simplemente por eso. ¶



Nabucco, en la Producción de Strassberger.

Domingo, en Valencia

Tras un período lleno de sinsabores, Plácido Domingo regresa a los escenarios españoles, más en concreto al del Palau de Les Arts de Valencia. El tenor se mantiene fiel a su cambio de registro vocal y en esta ocasión encarna el papel protagonista (y baritonal) de *Nabucco*. Primer éxito rotundo de Verdi, *Nabucco* muestra todavía la influencia de Donizetti y su estructura es próxima al oratorio dramático, con una importante participación del coro. Domingo estará arropado por la no menos afamada Abigail de Anna Pirozzi, el Ismaele de Arturo Chacón-Cruz y el Zaccaria de Riccardo Zanellato. Jordi Bernàcer estará al mando de la orquesta y coro de Les Arts, en una producción firmada por Thaddeus Strassberger y procedente de la Washington National Opera.

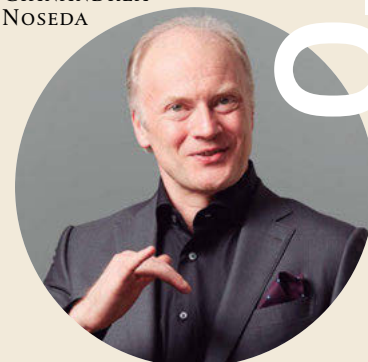
Les Arts, Valencia, 2/14-XII

Suites x 3

Hoy en día, las *Suites para violonchelo solo* de Bach son el pan cotidiano de cualquier violonchelista que se precie, pero durante todo el siglo XIX estas piezas se consideraron poco más que ejercicios didácticos, hasta que Pablo Casals las impuso en las salas de conciertos, que es donde tienen que estar. Este mes de diciembre, sin ir más lejos, las ofrecerán en Valencia, Madrid y Barcelona dos instrumentistas muy distintos por edad, procedencia y carácter. Misha Maisky (Riga, 1948) interpretará las *Suites para violonchelo n° 1, 4 y 5* en el Palau de Congressos de Valencia (debido a las obras de remodelación del Palau de la Música) y dos días más tarde en el Auditorio Nacional de Madrid, en un recital con el que se inaugura el ciclo Goldberg Grandes Conciertos. Por su parte, la estadounidense Alisa Weilerstein (Rochester, Nueva York, 1982) tocará en el Palau de la Música barcelonés las seis suites en una única sesión.

Palau de Congressos, Valencia, 1-XII
Auditorio Nacional, Madrid, 3-XII
Palau, Barcelona, 12-XII

GIANANDREA NOSEDA



Missa Solemnis en gira

La *Missa solemnis op. 123* es una de las partituras maestras de Beethoven, pero también una de las más problemáticas para los intérpretes tanto en términos de balance sonoro como de dificultad técnica y arquitectura formal. Por esos motivos, su presencia no suele ser tan frecuente pese a la excelsa calidad de la música. Una buena oportunidad para escuchar en vivo la *Missa Solemnis* nos la brinda, este mes de diciembre, Gianandrea Noseda y la Orquesta de Cadaqués, acompañados por el Coro Estatal de Letonia y un cuarteto vocal formado por Ricarda Merbeth, Olesya Petrova, José Bros y Steven Humes. A modo de entrante, el director italiano propone nada menos que el *Concierto para clarinete K 622* de Mozart, con Martin Fröst como solista.

Palau de la Música, Barcelona, 11-XII
Auditorio Nacional, Madrid, 12-XII



Charly Hel

ROBERTO
ALAGNA

Alagna por partida doble

El Liceu de Barcelona apuesta en el tramo final de este 2019 por la clásica pareja del verismo italiano: *Cavalleria rusticana* de Mascagni y *Pagliacci* de Leoncavallo. Ambas son óperas de voces, y en el reparto que ofrece el coliseo barcelonés destaca la presencia por partida doble del tenor Roberto Alagna, quien se hará cargo de los papeles protagonistas de los dos títulos (Turiddu y Canio). En la vertiente femenina, el rol principal se repartirá entre Elena Pankratova (Santuzza) y Aleksandra Kurzak (Nedda), mientras que los de barítono vuelven a unificarse en la figura de Gabriele Viviani (Ángel Ódena en el segundo reparto). En el foso se sentará Henrik Nánási, mientras que el montaje recupera la aclamada puesta en escena de Damiano Michieletto para la Royal Opera House, producción que ganó en 2016 el Premio Laurence Olivier al mejor espectáculo operístico, y que sitúa la acción de ambos títulos en la Italia de los años 50.

Liceu, Barcelona, 5/22-XII



Estreno de Tomás Marco

Intensa y duradera ha sido siempre la relación de Tomás Marco con la música de Gustav Mahler, tal como también refleja su propia producción. Ya en fechas muy tempranas (1971) el compositor plasma este interés en la obra orquestal *Angelus Novus (Mahleriana)*, reelaborada en tiempos más recientes en formato reducido como *Mahleriana de bolsillo. Angelus Novus II* (2017). Ahora, dentro de la temporada de conciertos que organizan de manera conjunta el PluralEnsemble y la Fundación BBVA, Marco estrena *De la vida celestial. Tercera Mahleriana*, que compartirá programa con *Meister Eckhart: Mystical Song* de Fabián Panisello y la *Sinfonía n.º 4* de Mahler en arreglo camerístico de Klaus Simon. PluralEnsemble estará dirigido en esta ocasión por Cristóbal Soler y participará como solista vocal la soprano Anna Davidson.

Auditorio Nacional, Madrid, 19-XII



J. Chen

Orlinski presenta *Facce d'amore*

Es el contratenor de moda en este momento. Jakub Józef Orlinski se ha impuesto en los últimos tiempos como uno de los solistas más requeridos en su cuerda por la belleza del timbre vocal y por la sabia utilización de sus recursos técnicos y expresivos, que procura no exprimir al máximo, evitando exageraciones y tiranteces. Acompañado por el conjunto Il Pomo d'Oro, dirigido por Francesco Corti, Orlinski trae a Barcelona el programa de su último disco, *Facce d'amore*, que recoge arias operísticas de Giovanni Antonio Boretti, Alessandro Scarlatti, Giovanni Bononcini, Giuseppe Maria Orlandini, Georg Friedrich Haendel, Luca Antonio Predieri, Francesco Bartolomeo Conti y Johann Adolf Hasse. (Entrevista en la sección de grabaciones)

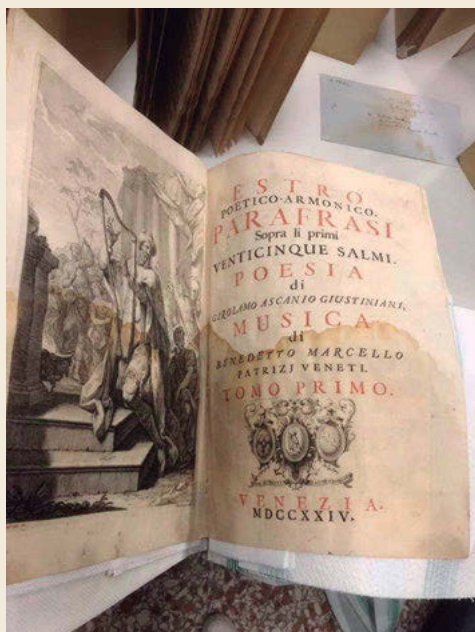
Palau de la Música, Barcelona, 16-XII

GUY
JOOSTEN

Una tragedia florentina

También el Teatro Campoamor de Oviedo apuesta este mes de diciembre por *I Pagliacci*. La obra maestra de Leoncavallo se presenta en una producción dirigida en lo musical por Will Humburg y en lo escénico por Guy Joosten. El primer reparto estará conformado por Diego Torre (Canio), Maria Katzarava (Nedda) y John Lundgren (Tonio). Pero el mayor interés de la propuesta estriba sin duda en el título que completa el programa: *Una tragedia florentina*, de Alexander von Zemlinsky, que se representa por primera vez en Oviedo. Estrenada en 1917, *Una tragedia florentina* es uno de los hitos escénicos del compositor austriaco, cuyo lenguaje se sitúa en la confluencia entre el cromatismo wagneriano, la expresividad brahmsiana y la cercanía al expresionismo alemán de principios del siglo XX, pero sin llegar a romper nunca los lazos con la tradición. Torre, Katzarava y Lundgren serán también en este caso los protagonistas vocales.

Teatro Campoamor, Oviedo, 15/21-XII



Las inundaciones de Venecia se ceban con la música

Las riquezas artísticas de Venecia tampoco se libraron de la destrucción que sembraron las inundaciones del pasado mes de noviembre (las peores del último medio siglo). La crecida de las aguas, impulsada por vientos que alcanzaron los 120 kilómetros por hora obligó al Teatro La Fenice a cancelar diversos conciertos. Los daños mayores se concentraron en el sector de las taquillas y en la sala de control eléctrico, que tuvo que ser desconectado.

Por su parte, la Biblioteca Marciana, que guarda documentos de inestimable valor, tuvo que trasladar apresuradamente sus archivos a las plantas superiores para salvarlos de la subida récord de las aguas (187 centímetros). Del archivo de la Cappella Marciana salían partituras empapadas, joyas de las épocas renacentista y barroca, que los encargados trataban de secar con la mayor premura para minimizar los daños. Lo mismo ocurrió en el archivo del Conservatorio Benedetto Marcello, donde se custodian importantes fondos de partituras y manuscritos desde el Renacimiento hasta el siglo XIX. Se habla de que un 5 por ciento de los 50.000 volúmenes del archivo se ha visto afectado. Ahora queda un largo trabajo para tratar de recuperar en las mejores condiciones un patrimonio de inestimable valor cultural.

PATRIMONIO



Fundación SGAE

David Cantalejo, ganador del Premio Jóvenes Compositores SGAE

El compositor David Cantalejo (Bilbao, 1985) se alzó con la XXX edición del Premio Jóvenes Compositores Fundación SGAE-CNDM 2019, que convocan conjuntamente la Fundación de la Sociedad General de Autores Españoles (SGAE) y el Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM), y cuya final se celebró el pasado 19 de noviembre en el Auditorio 400 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. El bilbaíno obtuvo el primer premio "Xavier Montsalvatge", dotado con 6.000 euros, por su obra *La noche de Walpurgis*, convirtiéndose además en compositor residente de la Red de Músicas de Juventudes Musicales de España durante la temporada 2020-21.

El palmarés completo de quedó configurado de la siguiente manera: María del Pilar Miralles (Almería, 1997), conquistó el segundo premio "Carmelo Alonso Bernaola" (3.000 euros) con su obra *Overthinking IC*; Antón Alcalde (Rianjo, La Coruña, 1992), se alzó con el tercer premio "Francisco Guerrero Marín" (1.500 euros) con su pieza *Firefly*, mientras que Bruno Angelo (Brasil, 1985) recibió la mención honorífica "Juan Crisóstomo Arriaga" (1.200 euros) por su trabajo *Res nata. Reflexión ontológica sobre el ornamento*.

SGAE-CNDM



Ana Comesaña, nueva directora artística de la JONDE

El Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) ha nombrado a Ana Comesaña Kotliarskaya directora artística de la Joven Orquesta Nacional de España (JONDE), en sustitución de José Luis Turina, que se jubila tras dieciocho años al frente de esta formación. Comesaña se incorporará en su nuevo cargo el próximo 1 de marzo.

El INAEM también ha decidido que la JONDE, manteniendo su personalidad e identidad propias, pase a integrarse en la Orquesta y Coro Nacionales de España, (OCNE), unidad de la que dependerá tanto administrativamente como respecto de la coordinación artística, con el fin de potenciar su actividad, reforzar su proyección nacional e internacional y optimizar recursos. La unidad contará con una dirección técnico-ejecutiva, que recaerá en Félix Palomero.

Ana Comesaña es catedrática de violín en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Ha combinado su labor docente y pedagógica con una amplia trayectoria como intérprete.



Eduardo Soutullo, Premio de Composición AEOS-Fundación BBVA

El compositor Eduardo Soutullo (Bilbao, 1968) ha sido galardonado con el X Premio de Composición AEOS-Fundación BBVA por su obra *Alen*, inspirada en el monumento megalítico gallego conocido como Porta do Alen, una “puerta al más allá que, según la tradición, había que atravesar para llegar al más allá”.

El jurado de esta edición estuvo compuesto por el director Baldur Brönnimann (presidente), la compositora Sonia Megías, el compositor y director Miquel Ortega y los compositores Ramón Lazkano, Zulema de la Cruz y Gabriel Erkoreka. *Alen* fue seleccionada entre las 54 partituras que concurren al premio, la cifra más alta registrada en la historia del certamen.

Dotado con 18.000 euros, el Premio de Composición AEOS-Fundación BBVA está considerado uno de los más importantes del panorama musical español, e incluye la incorporación de la obra seleccionada a la programación ordinaria de las 31 orquestas de la AEOS (Asociación Española de Orquestas Sinfónicas), de manera que el ganador se convierte, en los dos años siguientes, en el autor español de música contemporánea más interpretado por orquestas profesionales.

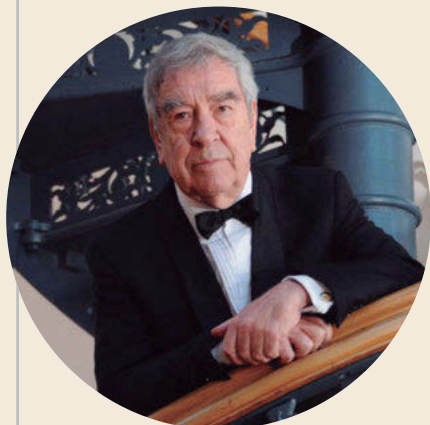


NECROLOGÍA

Hans Zender, la vanguardia áurea

El compositor, teórico y director de orquesta alemán Hans Zender, figura principal en la música contemporánea de las últimas décadas, falleció el pasado 22 de octubre en Meersburg (Alemania) a los 82 años. Nacido en Wiesbaden en 1936, Zender desarrolló una notable carrera como director de orquesta, especialmente vinculada a la Orquesta Sinfónica de la SWR de Baden-Baden y Friburgo, de la que se convirtió en miembro honorario en 2011. En 1964 fue nombrado director principal de la Ópera de Bonn. Posteriormente estuvo vinculado como director musical en la ópera de Kiel antes de asumir en 1971 el puesto de Director principal de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Saarbrücken. Entre 1984 y 1987 fue director musical de la Ópera Estatal de Hamburgo, y más tarde de la Orquesta de la Radio Holandesa en Hilversum.

Además de su trabajo como director de orquesta, Zender desarrolló una importante actividad en el terreno de la composición, impulsada a partir de sus estudios con Stockhausen en Colonia. Su catálogo está integrado fundamentalmente por obras orquestales y de cámara, con una importante presencia de la voz. Escribió también dos óperas, *Stephen Climax* (1979/84) y *Don Quijote de la Mancha* (1989/91), así como diversas obras de teatro musical. Aunque quizá la obra que le ha aportado mayor fama es su magnífica reinterpretación para orquesta de cámara del ciclo vocal *Winterreise* de Franz Schubert. Muchas de sus composiciones fueron estrenadas en los míticos Donaueschinger Musiktage.



Bill Nichols

NECROLOGÍA

Werner Andreas Albert, exhumador de tesoros

Es posible que a los aficionados hispanos no les diga demasiado el nombre del director de orquesta alemán Werner Andreas Albert, quien falleció a los 84 años el pasado mes. Sin embargo, cualquier melómano discófilo que eche un vistazo al catálogo del sello discográfico CPO se dará cuenta enseguida de la enorme importancia de esta infatigable figura de la dirección orquestal, pues se trata de uno de los más prolíficos y conspicuos exhumadores de repertorios ocultos de las tres últimas décadas. Nacido en Weinheim (Baden-Württemberg) en 1935, Albert estudió con Herbert von Karajan y Hans Rosbaud. Fue titular de la Nordwestdeutsche Philharmonie y más tarde de la Orquesta Gulbenkian de Lisboa y de la Sinfónica de Núremberg, desarrollando una amplia actividad como director invitado. A partir de los años noventa, tuvo una importante presencia en la vida musical australiana (fue titular, desde 1995, de la Orquesta Sinfónica de Queensland).

Para el gran público, su nombre queda indisolublemente ligado al repertorio alemán de entre finales del siglo XIX y mediados del XX, del que exploró las zonas menos conocidas a través de una incansable actividad discográfica (unas 600 grabaciones) llevada a cabo en colaboración con sellos independientes, entre los que destaca en especial la mencionada CPO, para la que realizó auténticos hitos discográficos, como las integrales sinfónicas de autores como Paul Hindemith, Erich Wolfgang Korngold, Siegfried Wagner o Hans Pfitzner. Albert también dio un impulso considerable a la divulgación de autores como Benjamin Frankel, Franz Schmidt, Richard Wetz, Roman Trekel, Harald Genzmer, Hermann Goetz, Paul Graener u Othmar Schoeck.

Sus méritos musicales fueron reconocidos con la Cruz Federal al Mérito de la República Federal de Alemania.



E. Piccagliani

NECROLOGÍA

Rolando Panerai, leyenda baritonal

Probablemente el nombre de Rolando Panerai está bien presente en el recuerdo de los aficionados por haber formado parte importante en la carrera de Maria Callas. Suele ser ésta una de las reglas no formuladas del destino: la de reflejar el brillo de la estrella más cercana. Pero Panerai tuvo su propio y soberano valor. Nacido en 1924 cerca de Florencia, Panerai fue un cantante de amplios vuelos por el repertorio pulsado y por la extensión temporal de una carrera que se inició en Nápoles en 1947 (con un papel tan principal como el del Faraón rossiniano) y se extendió hasta los primeros años del nuevo siglo. En 2000 era aún capaz de dar presencia y personalidad en el Garnier parisino a un Don Alfonso del *Cosí* mozartiano, en toda una lección de profesionalidad a los más jóvenes que le rodeaban (Barbara Frittoli o Michael Schade entre ellos). Ese mismo año se le pudo ver en Tenerife en El matrimonio secreto de Cimarosa.

Cantó de todo, Monteverdi, Haendel, Scarlatti, Menotti, Prokofiev, incluyendo compositores franceses como Gounod (Valentin y hasta el raro Júpiter de *Filemone e Bauci*), Bizet y Massenet y alemanes como Humperdinck y Strauss, junto a pesos pesados sopraniles como Schwarzkopf, Jurinac y Streich. Pero se centró sobre todo en los compositores de su tierra, del *belcanto* al *verismo*, en partes cómicas (para las que tenía una contagiosa simpatía esencialmente italiana), dramáticas y de medio carácter. Se lo permitieron sus medios vocales, su timbre de noble uniformidad, con un *vibrato* muy personal que le hacía de inmediato reconocible, su sólida preparación y la apasionada entrega al oficio. Cuando, ya muy veterano, empezó a espaciar sus actuaciones, realizó como director de escena algunos montajes de óperas cómicas italianas, el territorio que sentía más afín.

De Verdi, meta exigida e inevitable para cualquier barítono peninsular, llegó a cantar personajes de variada psicología, de los más líricos (Germont o Giacomo) a los más complicados vocal y dramáticamente (Rigoletto, Luna, Don Carlo de Vargas), siendo capaz incluso de enfrentarse a Oberto, cercano a la cuerda de bajo, y pasar de un modélico Ford a un no menos importante Falstaff. Supo destacar, y este ha sido otro de sus incuestionables méritos, en una época en la que dominaban titanes de su misma cuerda como Tito Gobbi, con su categoría de actor inconmensurable, y Ettore Bastianini, una de las mejores voces baritoniales de todos los tiempos.

Su carrera fue esencialmente europea, cantando poco en América (aunque sí se le pudo ver y escuchar en San Francisco o Buenos Aires). En el Liceu cantó el Riccardo belliniano (poco antes de grabarlo con Callas), Basilio de La fiamma de Respighi, Figaro de Rossini (con Victoria de los Ángeles), un veterano Marcello pucciniano y, con más de setenta años, un pícaro e inolvidable Gianni Schicchi. En Madrid fue en 1968 Malatesta de *Don Pasquale*. Cantó también en las temporadas de Bilbao y Oviedo.

Junto a Callas siempre se le recordarán con especial atención y cariño su paternal Marcello de *Bohème*, y su agresivo Enrico de Lucia, sobre todo el cantado en vivo con Karajan en Berlín, en 1955.

En el mismo mes que nació, octubre, murió con 95 años Rolando Panerai.

FERNANDO FRAGA



Turandot, 2018 - Robert Wilson © Javier del Real

MyOpera Player

**NUEVA PLATAFORMA DE VÍDEO DEL TEATRO REAL
PARA AMANTES DE LA ÓPERA**

Disfruta a tu medida de **la mejor ópera**, los **artistas del momento**,
grandes lanzamientos mensuales y una **amplia videoteca**.

Suscríbete ya por menos de **7 €/mes** y llévate una semana gratis*
myoperaplayer.com

Un proyecto de



Con la colaboración de

Liccu20

Opera
Barcelona



TEATRO
COLÓN



TEATRO DEL
Bicentenario
SAN JUAN - ARGENTINA

rtve



PATRIMONIO
NACIONAL

* Importe mensual de una suscripción por 12 meses con un pago único de 79,99 € al año. La suscripción semestral tiene un coste 45,99 € en un pago único anual cuyo importe mensual es de 7,66 €. Promoción de una semana gratis válida para suscripciones de 6 y 12 meses.

SCHERZO



Leopold Mozart

(1719-1787)

STEFANO RUSSOMANNO

UN 14 de noviembre de 1719, nacía en Augsburgo Leopold Mozart. Hoy en día, Leopold es, para todos, el padre de Wolfgang Amadeus Mozart, pero su figura y su legado musical merecen un breve recuerdo. Tras frecuentar el colegio de los Jesuitas de su ciudad natal y recibir su primera formación musical, Leopold cogió las riendas de su vida después de la muerte del padre en 1737 y se trasladó a Salzburgo para estudiar teología en la universidad local. Pronto se dio cuenta de que la música era su auténtica vocación. En 1740, ingresó como músico de cámara al servicio del conde Johann Baptist von Thurn und Taxis, canónigo de Salzburgo y de ahí dio el salto en 1743 a la orquesta de corte del Arzobispo de la ciudad, Sigismund von Schrattenbach. Allí, sus responsabilidades fueron creciendo, y de simple violinista pasó a desempeñar tareas de compositor y vice-maestro de capilla. Su actividad de compositor es funcional a la actividad de la corte: fue autor de sinfonías, conciertos, serenatas, marchas y demás músicas de circunstancia. Despuntan en su catálogo algunas sinfonías (*Sinfonía burlesca*, *Sinfonía pastoral*) y piezas programáticas (*La boda campesina*, *El paseo en trineo*) en las que a veces asoma una ironía del todo ausente en sus cartas al hijo. No parece ser suya en cambio la célebre *Sinfonía de los juguetes*, antaño atribuida también a Haydn, y cuya paternidad los musicólogos adjudican ahora al monje Edmund Angerer (1740-1794). También se prodigó en el apartado sacro, con misas, oratorios y cantatas.

Mucho más sustancial resulta la aportación de Leopold en el ámbito pedagógico. Suyo es el *Versuch einer gründlichen Violinschule*, un método para tocar el violín publicado en 1756 y que constituye uno de los más importantes documentos para reconstruir el estilo interpretativo de la época. En estas páginas, Leopold se revela —por razones históricas y geográficas— como un mediador entre la escuela violinística alemana y la italiana.

En 1747, Leopold se casó con Anna Maria Pertl y del matrimonio nacieron siete hijos,



Pietro Antonio Lorenzoni, retrato de Leopold Mozart.

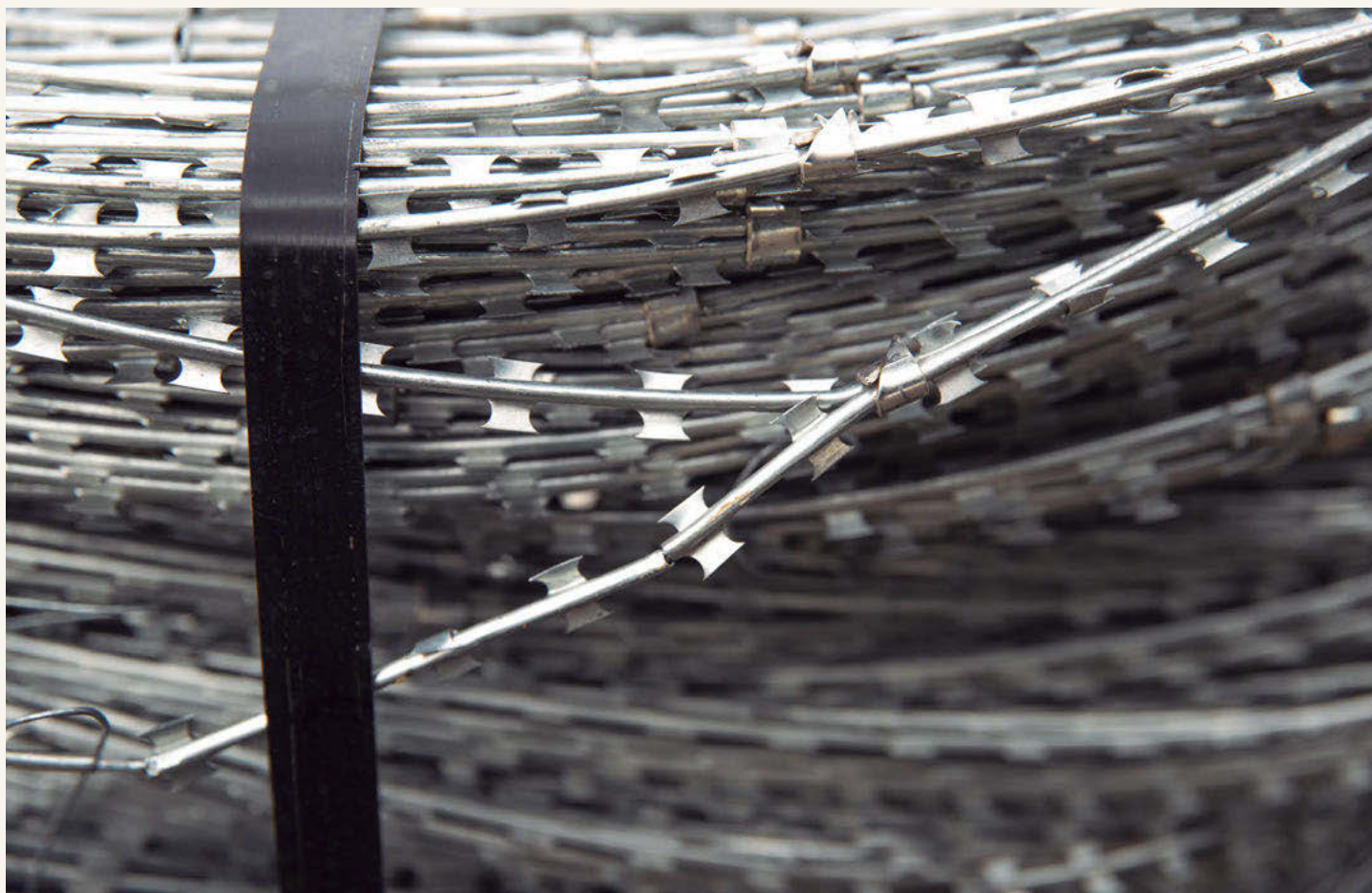
aunque sólo dos sobrevivieron: Maria Anna (Nannerl) y Wolfgang Amadeus. Cuando se dio cuenta del talento musical de ambos para la música, volcó todas sus energías en seguir, cuidar y mimar su educación. Durante los veinte primeros años, recopiló con diligencia todas las composiciones del hijo. No cabe duda de que la obra maestra de Leopold fue Wolfgang Amadeus. Y sin embargo, desde la perspectiva paterna, aquella relación fue la crónica de un fracaso. Leopold hubiera deseado hacer de Wolfgang un virtuoso y no pudo ser. Su máxima aspiración era que el hijo tuviese un empleo estable como maestro de capilla en alguna corte musical importante, pero todos sus planes se fueron al traste cuando Wolfgang abandonó la corte de Colloredo en Salzburgo para ser libre compositor en Viena.

Más que un contraste generacional, la difícil relación entre Leopold y el hijo pone de manifiesto un cambio de época. Leopold es todavía un hombre del antiguo régimen, con un fuerte sentido de la jerarquía social. Para él, el músico no deja de ser un simple empleado al servicio de un señor, y su cometido consiste básicamente en entretener y deleitar a la audiencia sin excesivas complicaciones. De ahí también viene esa pedagogía moralista tan recurrente en muchas de las cartas al hijo, que enarbola como virtudes primarias la sensatez, la moderación, la responsabilidad, el deber y el respeto de las convenciones.

Si bien es cierto que Leopold intuyó y alentó con todas sus fuerzas el talento del hijo, por otro lado se le escapó siempre la comprensión exacta del genio de Wolfgang, el verdadero alcance de una música que se asomaba a horizontes nuevos. En el conflicto entre Leopold y Wolfgang chocan dos formas de ver la vida, la sociedad y el arte. Pero la segunda se construyó a partir del choque con la primera. En muchos aspectos, es justo reconocer que, sin Leopold, tampoco tendríamos a Wolfgang. ¶

Afinar las concertinas

BENJAMÍN G. ROSADO



A pesar de su éxito comercial, nadie se ha atribuido jamás la invención de las concertinas. Parece ser que su diseño obedece a una suma de cambios naturales como resultado de una larga evolución desde los rudimentarios alambres de espino que se desplegaron en las líneas de defensa durante la Primera Guerra Mundial. Con el tiempo, estas mortíferas vallas de quita y pon se fueron perfeccionando con liso de acero galvanizado y cuchillas planas que permitían su almacenaje en grandes bobinas. Los soldados podían cubrir un gran perímetro tirando del rollo como de un acordeón. De ahí su nombre. Qué genialidad.

Desde entonces las concertinas se fabrican bajo pedido en cantidades industriales, pero su origen sigue siendo incierto. Ni patente, ni nombre comercial, ni controles de calidad. Tampoco nuestro diccionario contempla más acepción que la del “acordeón de forma hexagonal u octogonal de fuelle muy largo y botones en ambas caras”. Si no fuera porque están ahí, a la vista de todos, cualquiera diría que en Melilla se va a prohibir el uso de algo que nunca existió. Cuando las retiren, las concertinas de la frontera dejarán de desafinar desde su limbo semántico. Ya nadie podrá imaginar el sonido que producían las espirales de dolor cuando alguien las tocaba. ¶



Protagonismo escénico

Sevilla. Teatro de la Maestranza. 18-XI-2019. Saint-Saëns, *Samson et Dalila*. Nancy Fabiola Herrera, Gregory Kunde, Damián del Castillo, Alejandro López, Francisco Crespo, José Ángel Florido, Manuel de Diego. Director musical: Jacques Lacombe. Director de escena: Paco Azorín.

ANTE la insistencia de su joven pariente, el libretista Ferdinand Lemaire, Saint-Saëns cambió su idea de hacer un oratorio sobre la historia de Sansón y se decidió a escribir una *grand opéra*, que conserva el carácter, sobre todo en el primer acto de los tres que consta, del proyectado oratorio. En este acto tiene una extraordinaria importancia el coro, tanto masculino como femenino, y fue la primera grata sorpresa de la noche por la calidad y el empaste de las voces, que volvería a lucirse en el último acto, por lo que hay que felicitar muy vivamente a su director, Íñigo Sampil, que ha conseguido crear en estos años una agrupación de primer orden. Nunca el escenario de este teatro ha estado tan lleno de gente, entre ella muchos figurantes, niños y adultos, con 'capacidades diversas', como se dice hoy día, y era enternecedor ver cómo estos inocentes saludaban felices al final de la representación.

Estaba claro desde el principio que el director de escena, Paco Azorín, quería impactar haciendo un alegato contra las

equipo escénico: la coreografía de Carlos Martos de la Vega, el variado vestuario de Ana Garay, la iluminación de Pedro Yagüe y los audiovisuales de Pedro Chamizo, todo esto muy bien conjuntado, consiguió un protagonismo que en cierta manera relegó a un plano secundario otros valores de esta compleja y ecléctica ópera.

La historia que narra la Biblia en *Jueces* (capítulos 13 al 16) se traslada a la época actual. Si antes eran los hebreos los oprimidos por los filisteos, ahora son los hebreos los que oprimen a los palestinos. En el desnudo escenario, unas grandes letras ensangrentadas con el nombre de ISRAEL. Escenas impactantes como las ejecuciones del ISIS, campos de refugiados, y otros horrores no dejaban de inquietar a los espectadores, que por otra parte tenían antes sí unas espléndidas voces con las que deleitarse. En primer lugar, la de la protagonista femenina, la muy cálida de Nancy Fabiola Herrera, que encarnó una Dalila sensual y perversa hasta el extremo. Su

momento estelar fue, como era de esperar, el gran dúo en el segundo acto con Sansón y la tormenta de fondo. Su famosa aria *Mon coeur s'ouvre à ta voix* fue acogida con emoción. La otra gran voz era la de Gregory Kunde, uno de

los tenores más contundentes del momento. Su Sansón fue irreprochable de principio a fin.

Pero no eran sólo esas voces. Llamó la atención la del joven barítono Damián del Castillo, como Sumo sacerdote de Dagón, de voz clara y robusta y figura con una presencia escénica notable. Las otras voces mantuvieron el alto nivel. Cada vez es más gratificante el comprobar que muchas de ellas son nacidas y formadas en España. En cuanto a la dirección musical, a cargo del maestro canadiense Jacques Lacombe, fue sólida y brillante. La orquestación está llena de matices, muy modernos para su época, y la Sinfónica supo transmitirlos con nitidez. Donde más garra tuvo fue en el segundo acto, musicalmente el más trabajado por Saint-Saëns, y dramáticamente el mejor del libreto, que tiene su lirismo, pero que no funciona en su totalidad. Azorín ha hecho una apuesta fuerte, aunque a veces sea confuso su discurso. Pero, como espectáculo, ha conseguido el no dejar a nadie indiferente. Fue el gran protagonista.

JACOBO CORTINES

Azorín ha hecho una apuesta fuerte, aunque a veces sea confuso su discurso. Pero ha conseguido el no dejar a nadie indiferente

guerras por motivos religiosos y contra la opresión de un pueblo por otro y las víctimas que conlleva. A lo largo de la representación se fueron proyectando frases antibélicas y proclamas amorosas de convivencia. Todo el



Gregory Kunde y Nancy Fabiola Herrera en *Samson et Dalila*.

CREACIÓN DEL COMPOSITOR ALBERTO GARCÍA DEMESTRES

Lamento lírico sobre Juana “la Loca”

Granada. Auditorio Manuel de Falla. 15-XI-2109. García Demestres, *Juana sin cielo*. Coro y Joven Coro de la Orquesta Ciudad de Granada. María Katarava, soprano. Directores musicales: Héctor Eliel Márquez y Pablo Guerrero. Director de escena: Rafa Simón.



La controvertida y vilipendiada reina Juana I de Castilla, conocida como “la Loca”, ha sido el objeto de atención de dos creadores: el poeta Antonio Carvajal (Premio Nacional de Poesía 2012) y el compositor Alberto García Demestres, que han aunado voluntades para la invención de una ópera que lleva por título *Juana sin Cielo*. Sabido es el delirio que le causó la muerte de su esposo Felipe I “el Hermoso” y la denostación sufrida a lo largo de su vida por su padre, Fernando II de Aragón, “el Católico”, y por su hijo, el emperador Carlos V, causa de su prolongado cautiverio. Esta temática ha sido el contenido argumental de esta ópera, que llamaba la atención por su marcado y extenso formato de cantata para voz solista, coros y orquesta. A lo largo de unos cien minutos, expone un añorante, desesperado y emocionante monólogo de Juana, personificado en la soprano al representar a la reina que se duele de su fatal existencia, desarrollando una prolongada acción de canto mínimamente interrumpida entre las once partes en las que está dividido el texto, que contiene interesantes alusiones aforísticas latinas bien contextualizadas entre los versos en castellano.

María Katarava lució su registro de soprano lírico-dramática con seguras aproximaciones al de mezzo, no pudiendo ofrecer su capacidad de ornamentación dada la linealidad de la música que contiene esta partitura. Esta obra predispone al desgarramiento vocal más que a la demostración de mínimas agilidades, que seguramente desarrolla con sobrados medios como los que requiere la cantante protagonista de la ópera *Norma* de Vincenzo Bellini, cuya sombra se hizo evidente en un remedo imitativo de uno de los números finales de *Juana sin Cielo*. Una dinámica canora llevada casi siempre al límite fue un hándicap para apreciar su capacidad de dicción, lo que es muy importante en este tipo de formato operístico en el que la palabra bien pronunciada tiene un peso específico más que sustancial para dar sentido a la acción lírico-dramática.

La orquesta se manifestó con la seriedad y profesionalidad que la caracterizan, sin poder ir más allá ante una dirección plana e indiferenciada del autor, quedando en evidencia que no es la función más representativa del ser musical que Alberto García Demestres encierra. Sería interesante un replanteamiento de esta ópera ya que al personaje de Doña Juana cabe sacársele más partido en lo musical con este libreto que, desde una valoración literaria, es tan potente como definitorio en su contenido emocional y carácter elegíaco.

JOSÉ ANTONIO CANTÓN

MÚSICA
MONUMENTAL

orquesta
y coro

rtve

5 de diciembre de 2019

Orquesta Sinfónica RTVE Kazushi Ono, director

Concierto extraordinario con Joaquín Achúcarro

<p>Weber Rachmaninov</p> <p>Sibelius</p>	<p>Euryanthe J. 291. Obertura Concierto para piano y orquesta núm. 2 Joaquín Achúcarro, piano</p> <p>Sinfonía núm. 2</p>
--	--

12 de diciembre de 2019

Coro RTVE. Conjunto instrumental Orquesta Sinfónica RTVE

Polifonía navideña y Villancicos de A. Soler

Obras de Victoria, Palestrina, Guerrero y villancicos del Padre Soler

13 y 14 de diciembre de 2019

Orquesta Sinfónica RTVE Óliver Díaz, director musical y arreglos

“Genios” Flamenco sinfónico

Obras de Mikhailova, Vivaldi, Martinete, Paganini, Sarasate, Vives, Albéniz, Falla y Soleá

Elena Mikhailova, violín
Curro de Candela, director artístico y bailarín

20 de diciembre de 2019

Orquesta Sinfónica y Coro RTVE Adrián Leaper, director

Concierto de Navidad

Obras de Turina, Tchaikovsky, Humperdinck, Rutter, Leontovych, Franck y Gruber

23 de diciembre de 2019

Orquesta Sinfónica RTVE Adrián Leaper, director

XIII Concierto “Un juguete, una ilusión”

Obras de Shostakovich, Elgar, Falla y Borodin

Todos los conciertos se celebran a las 19:30
en el Teatro Monumental

Teatro MONUMENTAL

monumental.sacatuentrada.es

TEMPORADA DE ÓPERA DE OVIEDO

Un Ballo con estrella

Oviedo. Teatro Campoamor. 14-XI-2019. Verdi, *Un ballo in maschera*. José Bros, Juan Jesús Rodríguez, Anna Pirozzi, Judit Kutasi, Inés Ballesteros, David Oller, Kenneth Kellogg, Gianfranco Montesor, Manuel Gómez Ruiz. Director musical: Gianluca Marcianò. Director de escena: Fabio Ceresa.

CONTINÚA la temporada de ópera ovetense con *Un ballo in maschera*, esta vez una producción estéticamente más o menos clásica, lo que no evitó caer en la utilización puntual de la proyección, de uso exclusivo en los dos títulos anteriores. La escena de Fabio Ceresa, aunque un tanto oscura, resultó en general sobria y elegante gracias al espectacular vestuario de Giuseppe Palella para los miembros del coro, no así en el caso de los protagonistas. No obstante, llamaron la atención las licencias tomadas en cuanto a la ambientación de buena parte de la obra, ubicada en un fumadero de opio, con una especie de cama balinesa central junto a la que revoloteaban algunas geishas, y el cambio de profesión de Renato, convertido ahora en pintor de la corte, al que dio vida Juan Jesús Rodríguez, sin duda, la estrella de la noche.

Resulta inexplicable que un artista de su categoría, un cantante tan sólido, con habituales apariciones en el Metropolitan de Nueva York, apenas encuentre su espacio en los templos de la ópera madrileña y catalán, donde sus apariciones son anecdóticas. Caracterizó de forma impecable a su personaje y en lo canoro estuvo magnífico, con una voz siempre plena, segura y con una línea de canto muy natural. Su presentación vocal con *Alla vita che*

t'arride arrancó los primeros aplausos de la noche y los bravos llegaron con *Eri tu*, donde dio muestras de su interminable *fiato*. La función había comenzado algo destemplada, con una orquesta demasiado fuerte que eclipsaba las voces del coro e incluso la primera intervención de Óscar, que se desquitó en la siguiente ocasión.

Inés Ballesteros, en este papel travestido, actuó con soltura escénica y vocal. José Bros debutó como Gustavo con la elegancia que le caracteriza, ofreciendo una cuidada emisión y precisión rítmica, un papel que sin duda desarrollará en futuras ocasiones. En su dúo con Amelia, Anna Pirozzi dio muestras de calidad con unos hermosos agudos, sin embargo, en su aria *Morró, ma prima in grazia* se mostró más descuidada. La mezzo Judit Kutasi fue una interesante Ulrica, con una



Iván Martínez

voz profunda y de gran potencia, muy adecuada al personaje. El resto del reparto estuvo a un buen nivel, al igual que el Coro de la Ópera. Gianluca Marcianò al frente de la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, estuvo correcto y muy pendiente de los cantantes, si bien se echó en falta en su versión una mayor carga dramática.

NURIA BLANCO ÁLVAREZ

TEMPORADA DE LA OBC

Prokofiev entre maestros

Barcelona. L'Auditori. 16-XI-2019. Boris Belkin, violín. Orquesta Simfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC). Director: Vladimir Ashkenazy. *Obras de Prokofiev, Ravel y Debussy.*

EL debut en la temporada de la OBC de Vladimir Ashkenazy desató el entusiasmo del público. No podía ser de otra manera. De hecho, en la sala Pau Casals se palpaba la emoción de ver en acción, al frente de la formación barcelonesa, al legendario pianista y director ruso, un artista carismático y especialmente querido por varias generaciones de melómanos que han crecido disfrutando sus grandes grabaciones. La primera parte, consagrada a Sergei Prokofiev, se abrió con la primera audición en el historial de la orquesta de una obra deliciosa, los *Valses Pushkin op. 120*, un encargo del Comité de la Radio de Moscú para festejar en 1949 el 150º aniversario del nacimiento de Alexander Pushkin. Ejemplo de la capacidad acomodaticia de Prokofiev a los dictados del realismo soviético, esta música sencilla y pegadiza, capaz de agradar al público,

tan lejos del impulso más radical y atrevido de quien fuera *enfant terrible* de la música rusa, sonó ligera y volátil en manos de Ashkenazy.

En la interpretación del *Concierto para violín nº 2 op. 63* triunfó la expresividad de Boris Belkin y su dominio del estilo. Amigo y habitual colaborador de Ashkenazy, se mostró en buena forma y, de hecho, los recursos expresivos de estos dos veteranos y grandes músicos —Belkin tiene 71 años y Ashkenazy, 82— aseguraron el éxito de una lectura solo empañada por los desajustes en la orquesta. Cualquier orquesta profesional de Londres saca adelante un concierto de repertorio con ensayos mínimos; no es el caso de la OBC, que precisa más tiempo de trabajo para lograr el equilibrio y la precisión deseables.

La respuesta del conjunto barcelonés mejoró notablemente en la segunda parte,

corta pero intensa, consagrada a dos magistrales partituras de Maurice Ravel y Claude Debussy. En la *Pavana para una infanta difunta*, Ashkenazy perfiló la belleza sonora con serenidad y naturalidad, sin ese exceso de sofisticación con el que algunos directores acaban distorsionando la elegancia natural del Ravel más intimista. Muy inquieto, con una técnica poco ortodoxa y mucha vitalidad, el octogenario músico primó la energía rítmica y los contrastes en una interpretación de *La mer* que en el juego de colores y texturas sonó gloriosamente. Quedó claro que, en los ensayos, Debussy se llevó la parte del león, con la entrega disciplinada de una orquesta que disfruta de lo lindo cada vez que tiene delante a directores con carisma.

JAVIER PÉREZ SENZ

BRILLANTE ESTRENO OPERÍSTICO

Ser musa y ser mujer

La Coruña. Teatro Colón. 12-XI-2019. Buide, *A amnesia de Clío*. Raquel Lojendio, Sebastià Peris, Marina Pardo. Real Filharmonía de Galicia. Orfeón Terra A Nosa. Director musical: Paul Daniel. Directora de escena: Marta Pazos.

EN *A Amnesia de Clío*, la ópera de Fernando Buide (Santiago de Compostela, 1980) con libreto de Fernando Epelde, que se estrenó en Santiago el 10 de noviembre y se ofreció en La Coruña el 12, se plantea en una hora y cuarenta minutos una reflexión sobre el devenir de la historia hoy y siempre, sobre la banalidad de su acontecer en manos de quienes adoptan una responsabilidad que no merecen, de la



dificultad por el cambio de un paradigma en cuyo futuro aparecen las mujeres como capaces de voltear el discurso y sus consecuencias en el eterno devenir de una musa que acaba entronizada por los hombres y las mujeres 'borrosos' —los que no se ven bien en las fotografías a partir de las que George W. Bush pinta sus cuadros de los soldados enviados a la guerra de Irak—. Mientras, del otro lado, trabaja la política pura y dura.

Todo ello a través de un libreto dramáticamente bien armado al que quizá le falta algún mejor encaje con la puesta en escena para que resulte suficientemente claro en lo que llamaríamos una primera lectura. Y es precisamente en este punto donde aparece uno de los rasgos más significativos de la estupenda música de Buide: su capacidad para convertir la frialdad textual del libreto en intensidad no ya puramente musical sino también escénica. Se trata de una partitura de primera clase partiendo de una estética que es la que corresponde a lo que conocíamos de su autor, a su formación con Balada o Kernis, a su adscripción a ese estilo que actúa con libertad respecto a los logros de una vanguardia ya asimilada. La dramaturgia de Marta Pazos, magnífica, es también de una frialdad deseada —a excepción de los dos estupendos bailarines que abren y cierran la obra— pero lo musical eleva la propuesta hasta lo que —y ahí el acierto del planteamiento, su coherencia— la suma de todo pretendía. Por eso el espectáculo acaba alcanzando buena parte de esa totalidad que cualquier ópera digna de tal nombre reclama para sí.

Para la feliz conclusión de la propuesta se contó, en primer lugar, con una extraordinaria Real Filharmonía de Galicia dirigida con eficacia, mimo y, a la vista de los resultados, se diría que devoción por su titular Paul Daniel. Junto a ello, naturalmente, su principal protagonista vocal, la soprano Raquel Lojendio que dio una lección de cómo apropiarse de un personaje, cantarlo magníficamente, no dejar escapar ni un átomo de sus posibilidades. A su lado, el George W. Bush del barítono Sebastià Peris, muy bien tratado en ese límite entre lo serio y lo bufo, lo trágico y lo ridículo que lo caracterizara y muy bien cantado igualmente. Marina Pardo es desde siempre garantía de seguridad y aquí no defraudó en su doble papel, extraordinaria como la sargento Leslie Zimmerman. El Orfeón Terra a Nosa estuvo impecable en lo actoral y fue ganando aplomo en lo canoro para convertirse en coprotagonista del éxito rotundo que, con todo merecimiento, sonrió a todos.

LUIS SUÑÉN

Nuestras Recomendaciones

Diciembre

Russian Chamber Music 25 Cd

Fantástica caja con 25 Cds que ofrece un increíble viaje a través de un siglo de Música de Cámara Rusa. El repertorio abarca 100 años desde 1850 hasta 1950, comenzando con las obras de Michael Glinka y terminando con las obras maestras de Prokofiev y Shostakovich. En medio encontraremos nombres como los grandes tríos de Tchaikovsky y Rachmaninoff, tríos, cuartetos y quintetos de Taneyev, Arensky, Ca-taire, Rimsky-Korsakov, la música completa de Borodin, las sonatas para violín de Anton Rubinstein, las sonatas para violonchelo de Rachmaninoff y Myaskowsky y música de cámara de Roslavets.

Kancheli
33 Miniatures
2CD

Kalkbrenner
25 Grandes Etudes de Style
1CD

Hummel
Piano Concertos
1CD

Quintessence Series 5CD

TEMPORADA DEL TEATRO REAL

Romanticismo, ove sei?

Madrid. Teatro Real. 8 y 9-XI-2019. Donizetti, *L'elisir d'amore*. Brenda Rae/Soledad Puértolas, Juan Francisco Gatell, Alessandro Luongo/Borja Quiza, Erwin Schrott/Adrian Sampetreat, Adriana González. Director musical: Gianluca Capuano. Director de escena: Damiano Michieletto.

HACE unos pocos años pudimos ver en Madrid esta producción firmada por el fantástico Michieletto. La visión del regista italiano está muy bien pensada y milimétricamente medida, buscando el efecto preciso y urgente, inteligentemente planificada en aras de un fácil seguimiento, con subrayados quizá redundantes y con un absoluto trastocamiento de su real naturaleza primigenia como obra musical y literaria. Todo transcurre en una playa de moda en la época actual. Mucho colorido, toallas, arena, un gran mural con foto turística, un chiringuito propiedad de Adina, figuras esculturales de mujeres y hombres, jolgorio a tutiplén.

Aquí Dulcamara es un macarra de cuidado, un vendedor y traficante de droga, nada que ver con el buhonero avispado original. Belcore es en esta estrambótica visión un oficial de marina, licenciado y borracho, un conquistador de vía estrecha, lo que sí lo acerca al personaje dibujado por Donizetti y Romani, y aparece solo, sin sus soldados, lo que obliga a que la parte de estos haya de ser asumida por los bañistas sin demasiada lógica. Los dos protagonistas sí conservan su carácter. El que ella sea la dueña de un chiringuito playero y no una rica terrateniente no cambia gran cosa. Nemorino es un empleado de ella y se dedica a poner y quitar las sombrillas de la playa. Las relaciones entre ambos están bien vistas y traídas, aunque a través del lenguaje barroco, excesivo y redundante del regista.

El movimiento en escena es continuo y



Sabina Puértolas y Javier Camarena en *L'elisir d'amore*.

pero también rudeza sonora, con acordes ruidosos y musculados, y escasa capacidad para aplicar un conveniente *rubato*.

Javier Camarena, que cantó una sola función, la del 9 de noviembre, tuvo que bisar *Una furtiva lagrime*. La interpretación fue cuidada en la línea, depurada en el fraseo, afinada en la entonación. En ella el mexicano mostró sus credenciales de tenor lírico-ligero con ataques certeros, *messe di voce*, medias voces, filados (en la frase *lo vedo*), buen *legato*, silencios estratégicos, la naturales agudos fulminantes

depurada de esta. Junto a ella, como Nemorino, escuchamos al argentino Juan Francisco Gatell, artista sensible, por momentos exquisito, que delinea y matiza empleando una voz ligera, no especialmente coloreada. El Dulcamara de Erwin Schrott, dueño de un instrumento no muy rico de timbre pero bien emitido, extenso y fácil, fue imponente y dio la perfecta imagen del macarra que ideó Michieletto. No tuvo competencia en el segundo Dulcamara, el rumano Adrian Sampetreat, de timbre descolorido, vibrato acusado y fraseo un tanto monótono.

El sargento Belcore fue defendido por dos barítonos muy distintos. Alessandro Luongo exhibe un timbre oscuro y una emisión bien asentada, con graves audibles y centro corpóreo, los que necesita una parte que conviene, por su escritura central, a un bajo-barítono (el espécimen donizettiano heredado de Rossini). Borja Quiza, que otorgó unas mayores dosis de comicidad al fatuo personaje, posee una voz más ligera, más clara y atractiva y cumple en los pasajes de mayor agilidad, pero anda escaso de peso en la zona inferior y desdibuja por tanto en buena medida el carácter del oficial. Muy buena impresión nos causó la soprano lírica guatemalteca Adriana González, de timbre bien coloreado, como Giannetta.

ARTURO REVERTER

Javier Camarena, que cantó una sola función, tuvo que bisar *Una furtiva lagrime*. La interpretación fue cuidada en la línea, depurada en el fraseo

atosigante. Y los árboles no dejan ver el bosque del sentimiento. Hasta que la propia música acaba por imponerse. Romanticismo pese a todo. Que aflora sin cortapisas en el dúo postrero entre los dos enamorados. En el segundo acto el número 'bomba', la gran ocurrencia, es la implantación de una gigantesca estructura hinchable, una simulada tarta de bodas en la que se vierte un imparable chorro de espuma y en la que se bañan y rebozan los personajes venga o no a cuento. Pese al disfraz queda la música, que fluye imparable, aunque justo es decir sin demasiada ayuda del director musical, que reveló buen pulso, batuta firme y clara, sentido del ritmo,

—no escritos, pero impuestos por la tradición—, *volata* postrera bien dibujada y cierre en un hilo. A su lado estuvo la soprano lírico-ligera Sabina Puértolas. Llevada por el entusiasmo del tenor brindó una soberbia reproducción de su aria *Prendi, per me sei libero*: entonada, ceñida en la coloratura, tornasolada y delicada. La voz no es voluminosa, pero sí dulce, agradable y manejada con exquisito gusto.

La Adina del primer reparto fue la norteamericana Brenda Rae, de timbre claro y de *vibrato* acusado, los de una lírico-ligera con cierto cuerpo, fácil en el sobreagudo y resuelta en la coloratura, expresiva, con un punto más de picardía que Puértolas, pero sin la línea

TEMPORADA DEL TEATRO DE LA ZARZUELA

Un esperpento cordial

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 13-XI-2019. R. Llorca / M. Mihura, *Tres sombreros de copa*. Jorge Rodríguez-Norton, Rocío Pérez, Emilio Sánchez, Gerardo Bullón, Enrique Viana, Irene Palazón, Anna Gomà, Boré Buika, Marco Covela, Felipe de Andrés, Mon Ceballos, Chumo Mata. Director musical: Diego Martín-Etxebarria. Director de escena: José Luis Arellano.



De izquierda a derecha, Anna Gomà, Irene Palazón y Rocío Pérez. Tendido en la cama, Jorge Rodríguez-Norton en *Tres sombreros de copa* de Ricardo Llorca.

MIGUEL Mihura había escrito en 1932, durante una dolencia ósea que le obligó a una larga convalecencia en el chalet familiar del barrio de Chamartín, una comedia titulada *Tres sombreros de copa*, que al parecer nadie entendió (de hecho, no se estrenó hasta 1952). El humor de Mihura nació como un rechazo del tópico o del lugar común. Al autor le gustaba reírse de las cosas, mostrar su ambigüedad, sin desdeñar cierto patetismo emocional sin caer nunca en el ternurismo, y donde lo inverosímil conserva siempre una clara significación humana y real. *Tres sombreros de copa* forjó, por otra parte, la imagen de un autor interesado por las realidades sociales y su evolución. La libertad de Dionisio y Paula, sus personajes protagonistas, finalmente aniquilada por una serie de tabús, de cursilerías, de miedos y de resignaciones, es una libertad de la que todos participamos, pero la rutina ha vencido a la vida. El propio Mihura reconoció que se trata de “la comedia donde más tontamente se malogra, para toda la vida, una estupenda felicidad”.

La obra respeta las unidades clásicas: una única acción, un mismo escenario y un tiempo reducido. No tiene la fuerza grotesca del esperpento de Valle, pero se acerca mucho. Sin embargo, en el desarrollo de la acción hay un tratamiento realista en el que se van introduciendo elementos humorísticos, que

deben más al irracionalismo de los años 20 que al teatro del absurdo que cultivaban Ionesco, Adamov y Beckett. Aunque revela una concepción pesimista y desencantada de la vida, *Tres sombreros de copa* carece de la angustia existencial y metafísica, así como del nihilismo del teatro de estos autores.

El Teatro de la Zarzuela, en su política de apoyo a la creación lírica de autores contemporáneos, ha sido el escenario de la adaptación de *Tres sombreros de copa* que el compositor alicantino Ricardo Llorca estrenó en la temporada 2017/18 en Sao Paulo, por encargo de The New York Opera Society. La música de Llorca bebe de varias fuentes y referencias, conviviendo lo disonante y atonal con una orientación global más tradicional, en la que sin duda es una partitura de buen oficio donde se impone la conciencia intuitiva sobre la reflexiva. Al cambiar determinados aspectos del texto de Mihura —como la transformación de una compañía de varietés en una compañía italiana de circo—, Llorca recurre al folclorismo musical del sur de Italia (Apulia), así como al mundo del circo, introduciendo al mismo tiempo *tarantelle* y *ninna nanne* (canciones de cuna) muy bien ejecutadas por el elenco, que tuvo momentos de gran brillantez, como la conga colectiva o la presentación de Madame Olga, la mujer

barbuda, interpretación que asume con gran destreza el tenor Enrique Viana. Complementa con nota alta la partitura de Llorca la dirección escénica de José Luis Arellano, asistido por la hábil escenografía de Sánchez Cuerda con un decorado giratorio, un inspirado vestuario de Jesús Ruiz y la adecuada iluminación de Gómez-Cornejo.

La soprano Rocío Pérez (Paula) resultó impecable en dicción e interpretación, mientras que Jorge Rodríguez-Norton (Dionisio) respondió fielmente al carácter simple y escasamente heroico que su papel requiere. Excelentes también las interpretaciones de Emilio Sánchez (Don Rosario) y Gerardo Bullón (Don Sacramento), nombres más propios de mujeres, que parecen más bien simbólicos. La Orquesta de la Comunidad de Madrid se mostró competente, bien concertada bajo el mando de Diego Martín-Etxebarria que trabajó muy bien la partitura, logrando el pianísimo adecuado que actúa subyacente en diversos momentos de la escena a modo de música incidental y que establece diálogo con el texto y un acordeón muy presente en toda la obra. Añadir, que la música de Llorca y la dirección escénica de Arellano aportan un sentimiento más melancólico.

MANUEL GARCÍA FRANCO

CICLO VOCES DEL REAL

Camarena o la pureza

Madrid. Teatro Real. 13-XI-2019. Javier Camarena, tenor. Ángel Rodríguez, piano. Obras de *Carissimi, Giordani, Bononcini, Bellini, Donizetti, Rossini, Giménez y Guerrero*.

EN México no hay cactus, ni piedra, ni nopalera que haya impedido una secuencia esplendorosa de tenores notables, el último de los cuales es Javier Camarena, aunque sólo por cronología. El primero fue Araiza, en aquel 1980, con *El rapto*. Con su Belmonte, o Tamino, o Ramiro sacudió la lírica cuando no cuajaban muchas jóvenes figuras. De voz amplia, algo apelmazada en el pasaje, hizo un *Werther* muy honroso y dio muchos recitales de canción culta. El extravío vino al tentar un Verdi ancho, de tupida orquestación, incluso *Don Carlo*. Ramón Vargas, aún activo, plantó la voz más bella del arribo mexicano. Madrid le debe una inolvidada *Lucia* con Devia; la Decca una *Alzina* soberbia. Fernando de la Mora fue más efímero: voz linda también, algo corta por arriba, buen fraseo. Villazón imitaba a Domingo —aunque se ha ido liberando—, y hoy es el *showman* de la ópera. Sus camisas floreadas le han llevado hasta otras, a veces de once varas, como cantar el Papageno.

Camarena tiene la pureza de timbre —una campana de tamaño medio plateada— y de la línea canora. También atesora simpatía, calor, desparpajo, cualidades aupadas por la imprescindible musicalidad. De las 5 primeras

canciones de un recital que él mismo llamó intimista, quizá la más famosa es *Caro mio ben*, dicha con la nobleza exigible. Agradecí el Bononcini de después, donde bordó sus líneas sinuosas, la amorosa expresión, el trino. Sin embargo, el fervor del público creció en *La danza* de Rossini ante el despliegue de virtuosismo, incluida la velocidad, el jadeo estudiado y los agudos como pepinos.

Después delineó con gran justeza el trazado de la *lágrima furtiva* de *L'elisir*, incluido un cierre de la primera estrofa memorable.

En *Il pirata* derrochó bravura suficiente, con una nítida resolución de las ornamentaciones más ensortijadas y dominio en zona alta del registro de cabeza. ¿Y qué decir de la expresión sincera en *Mujer de los ojos negros* de *El huésped* de Guerrero, sino que proyectó toda su emotividad a flor de labio? Esta expresión, tan cara a los latinos, cuadró también con *Elisir* y decenas de pasajes. Me entusiasmó menos el único hábil falsete del programa, en el segundo *morir* de *L'Elisir*,



Javier del Real

expediente a menudo quebradizo y como de otro. En los bises más populares es distinto, pues se cocinan con otros ingredientes. Ángel Rodríguez lo acompañó siempre con gran encaje rítmico, complicidad sin delito y humores diferentes. Y hablando de bises, estos fueron premiados por el público con el máximo galardón: su casi total inmovilidad.

JOAQUÍN MARTÍN DE SAGARMÍNAGA

CICLO VOCES DEL REAL

Apenas plato único

Madrid. Teatro Real. 1-XI-2019. Anna Netrebko, soprano. Yusif Eyvazov, tenor. Christopher Maltman, barítono. Orquesta Titular del Teatro Real. Director: Denis Vlasenko.

UNO debe su primera pista sobre la gran soprano Anna Netrebko a su exmaestro de canto Francisco Gutiérrez, que la vio hace más de 12 años en la Staatsoper de Viena y confesó sin ambages que era la cantante que más le había encandilado de toda la temporada. Desde entonces ha llovido bastante, tanto en el mundo lírico como en la propia evolución de la hoy indiscutible artista rusa. Como ella misma recalca, y no se engaña del todo, como hacen otros cantantes, su voz ha evolucionado desde aquellos primeros roles inscritos en el inicial Romanticismo. En los últimos años, en especial, ha ido cuajando un centro hermoso y natural, con un desarrollo de la técnica más complejo, que hoy le permite aventurarse en la vocalidad *spinta*. Netrebko sólo había actuado aquí en *Guerra y paz*, con una compañía, pero fue casi en tiempos de Tolstoi.

Ahora bien, esa mayor anchura en los extremos del registro exige mayor tensión de la

columna sonora, decapitando a veces algo de su asombrosa belleza original. Ocurrió en *Tu che le vanità* de *Don Carlo*, tan exigente en su gran frase inicial, nunca del todo acampanada. Compárese este pequeño déficit con fraseos más moldeados, antes de ese vocador *Francia...!* un poco filado para dar más realce a la *fermata*. Con esas maniobras —legales— la voz asciende hasta el vértice dental, resonando con independencia del volumen. Así sucedió también en el dúo de *Otello*, *Già nella notte densa*, dicho con expresiones de mujer rendida y amante de su marido nuevo. *La Wally*, que tanto le va, fue llevada de la mano palmo a palmo, con noble orfebrería; podría recuperarla, pero es obra que apenas se programa.

Por alusiones: su marido real, Eyvazov sí era nuevo en la plaza. Este tenor tiene los medios que tiene, ni dos gramos más de aliento, pero extrae partido de su grata voz, toda vez que cada día la controla mejor. No

berrea casi nunca y contrasta fuerte y *piano*, sin aliviarse con falsetes. Sin necesidad de grandes expansiones, saca adelante arias centrales como el *Adiós a la vida* sin perder el resuello. Quizá su mujer lo esté refinando con nuevas capas de pintura y arreglos de chapa. Christopher Maltman, quien nos visitó sólo en unas funciones de *Liebesverbot*, sabe plantarse en escena, mas aportando una voz ceñuda y ademanes granguñolescos. Cuando cantaba *Nemico della patria* se oyó un sonido estríduo y tecnológico, que parecía amplificación. Desconcertado, el barítono dejó de cantar, y un poco después lo repitió entero, más relajado (también perplejo, se supone). En resumen: que catamos un gran plato, pero sin gran condumio.

JOAQUÍN MARTÍN DE SAGARMÍNANA

CÍRCULO DE CÁMARA 2019/2020

Gradación de colores

Madrid. Círculo de Bellas Artes. 10-XI-2019. Elizabeth Leonskaja, piano.
Obras de Mozart, Schumann y Schubert.

Lo primero que admiramos de esta pianista rusa afincada hace años en Viena y frecuente visitante de nuestras salas de concierto no es el mecanismo, no siempre infalible, ni la fuerza de la pulsación, relativa, ni el desbordamiento pasional, controlado inteligentemente. Admiramos sobre todo su innata musicalidad y su sentido del color, del matiz, del acento contrastado en busca de una expresión fidedigna. Es muy propia de ella la pátina que sabe imprimir a sus frases, nimbadas por lo común de una melodiosa y armoniosa fluidez y de una belleza tímbrica hija de un ataque muelle, progresivo y un cuidado manejo del pedal, de una minuciosidad reconocible. Su canto posee una cadenciosidad ejemplar y sus planteamientos dinámicos tienen una amplitud que nunca bordean lo altisonante, lo melodramático. Nos parece que sus modos son muy naturales y su forma de exponer, altamente lógica.



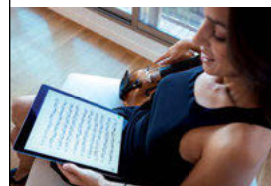
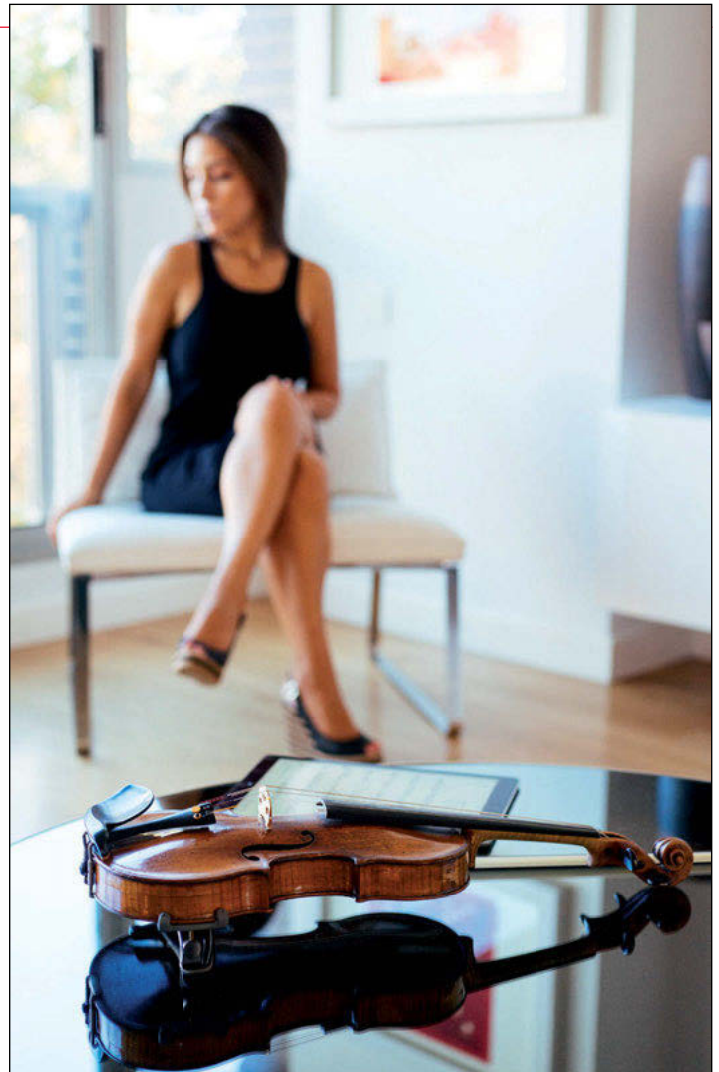
Marco Borggreve

La pianista consigue un medido, y al tiempo libre, juego lleno de sutilezas y, a menudo, curiosas inflexiones. Es admirable la *cantabilità* de su piano, solo muy ocasionalmente enturbiado por ciertos defectos de digitación. Un piano eminentemente apto para la música de Schubert, compositor con el que tiene algún tipo de diabólico pacto para dar siempre en la diana de su almendra expresiva y dramática y de quien ha grabado un buen puñado de premiados CD, todos de alto nivel. Y hemos tenido un excelente ejemplo en este recital desarrollado en el ruidoso y vetusto marco del Teatro Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes.

Pocas veces se ha aplicado con tanta sutileza el *legato* como en el comienzo del Molto moderato de la *Sonata D 960*, la última de la admirable colección schubertiana que fluyó lento, contemplativo y que encontré en sus repeticiones distintas luces, aunque siempre dentro de la gama de los pianísimos, tan hábilmente regulada y administrada. Hubo decisiones originales, aunque respetuosas con lo escrito, así, en este mismo movimiento inicial de la sonata postrera, la manera en la que inesperadamente se aceleró el *tempo*, sobre la base de una pareja de tresillos, en el compás que da cima al desarrollo y que precede a la reexposición. Un enlace perfecto.

Dentro de la misma obra, aplaudimos el ensimismamiento en el que se enfrascó la intérprete a lo largo del Andante y el soplo de aire fresco que embargó al irreal y refinado Scherzo. Todo discurrió fluido y al tiempo firme en el Allegro ma non troppo de cierre, buen ejemplo de rondó-sonata, donde se juega inteligentemente con la repetición de un fatídico sol. Antes Leonskaja nos embebió en las procelosas octavas del Allegro de la *Sonata n.º 6, "Dürnitz", K 284* de Mozart, en cuyas ricas y sorprendentes variaciones nos llevó de la mano otorgando al fragmento una profundidad y una hondura desconocidas. En el Allegro brillante que cierra los *Estudios sinfónicos* de Schumann los dedos de Leonskaja quizá no encontraran el brío y la seguridad y firmeza requeridos, aunque poco nos importó después de las dosis de poesía, de color y de sabia medición del *tempo* que brindó en el resto de los *Estudios*. Dos regalos schubertianos pusieron fin al generoso recital: una de las tres *Piezas* de la *Deutsch 946* y el *Impromptu n.º 3 D 899*. En ellos, Leonskaja volvió a demostrar entre aclamaciones su magisterio, su concentración y su seria expresión facial: no movió un músculo en toda la noche.

ARTURO REVERTER



Leticia Moreno presenta Beatik,
la primera aplicación del mundo que pasa la página ajustándose a tu ritmo

- sigue el sonido de tu instrumento en tiempo real
- sin manos, sin pedal, sin accesorios
- miles de partituras disponibles
- importa tus PDF's desde iCloud, Google Drive, o Dropbox y conviértelos a su exclusivo formato que permite el paso de página automático

Beatik
Your scores. Your beat



XXIV CICLO DE GRANDES INTÉRPRETES

Brillo espectacular de Beatrice Rana

Madrid. Auditorio Nacional. 12-XI-2019. Beatrice Rana, piano. Obras de Chopin, Albéniz y Stravinsky.

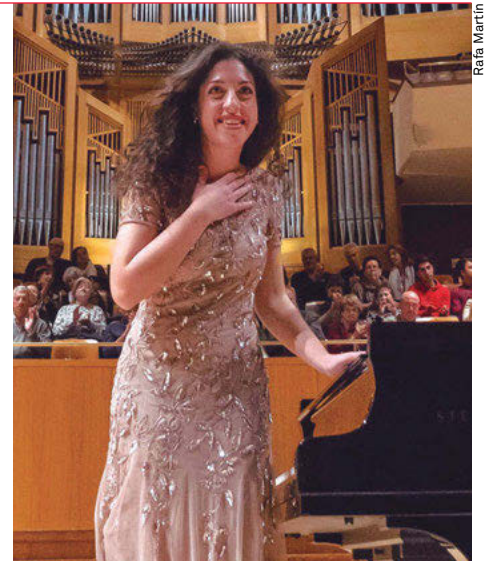
DEBUTABA la joven italiana Beatrice Rana (Copertino, 1993) en el Ciclo de Grandes Intérpretes, enfrentándose a un programa exigente donde los haya, iniciado con los 12 *Estudios op. 25* de Chopin, para seguir en la segunda parte con el *Tercer cuaderno de Iberia* de Albéniz y culminar nada menos que con la endemoniada partitura de los *Tres movimientos de Petrushka* de Stravinsky. Rana es una intérprete que destaca por la limpieza y agilidad de su mecanismo, la admirable elegancia de su canto y la belleza de su sonido, aunque en ocasiones adolece de un exceso de velocidad.

Entiende la joven italiana que los *Estudios* de Chopin van más allá de la ejercitación de demandas técnicas concretas, y hace muy bien, porque, al final, Chopin nunca prescinde de esa vena que le acerca tanto al *belcanto*, y si la música de Chopin no canta y no se inserta en ella el *rubato* justo... simplemente deja de ser Chopin para convertirse en una reproducción mecánica, todo lo brillante que se quiera, pero falta de vida. Desde el primer estudio quedó en evidencia la belleza de sonido que consigue Rana, la perfección de su *legato*, la limpieza de su articulación y el respeto escrupuloso por una gradación cuidadísima de la dinámica, con cada regulador dibujado con atención exquisita.

Quedó también de manifiesto, en ese estudio y en bastantes de los que siguieron, la perfección conseguida en el toque *leggiero*, que

tan a menudo demanda Chopin y que estuvo admirablemente traducido siempre. De cristalina claridad la articulación del segundo estudio, muy vivo el tempo, respondiendo a la indicación *Presto*, pero dibujado con envidiable *rubato* y con un cantable precioso en el acompañamiento. Tras la magnífica la sección central del quinto (*Più lento, leggiero, tenuto*), creo que el ágil impulso del sexto lo podría muy bien haber suscrito el joven Pollini. Intensamente emotivo, extraordinariamente cantado y con una mano izquierda sobresaliente el séptimo, rotundo el *con fuoco* del estudio de octavas (décimo) y la trepidación del penúltimo, reproducido con un nervio envidiable. En conjunto, una magnífica interpretación, que con el tiempo madurará hasta alcanzar más equilibrio en algún tempo, pero que es ya hoy una lectura soberana.

Hay que quitarse el sombrero con el coraje de la italiana afrontando una de las partes más comprometidas de *Iberia*. Es evidente que en la lectura de esta obra tiene aún mucho que ganar en cuanto a frescura, a libertad en el fraseo (que el propio Albéniz pide), pero es ya admirable la claridad y perfección técnica conseguida, y, de nuevo, la anchísima y siempre inteligentemente graduada dinámica, que reproduce fielmente demandas desde *pppp* hasta *fff*. *Iberia* pide, si se me permite la expresión, soltarse más el pelo y acercarse a ella con más determinación para romper barreras. Pero todo llegará, porque lo



Rafael Martín

conseguido es ya más que notable y desde luego es la promesa de algo muy grande.

Quedaba lo mejor, de la mano de una *Petrushka* extraordinaria, tan contundente como precisa en el ritmo y, otra vez, de exigencia inverosímil. Sonido más percetivo, sí, pero sin perder jamás la redondez y la belleza. Extraordinaria solidez en la ejecución, de un solo trazo y con una tensión e impacto asombrosos. Rana regaló otro admirable, interiorizado *Preludio n.º 13* de Chopin, de nuevo exquisito en el canto y el *legato*. Magnífico recital de una estupenda joven pianista que, si sigue por este camino, no solo se va a convertir en ilustre heredera de Pollini, Ciani y Benedetti-Michelangeli, sino que nos va a dar grandes ratos de música con mayúsculas. Y, por cierto, sin artificios.

RAFAEL ORTEGA BASAGOITI

TEMPORADA DE LA OCNE

Regio Edipo a cargo de Pons

Madrid. Auditorio Nacional. 8-XI- 2019. Carlos Hipólito, narrador. Nikolai Schukoff, Stéphanie d'Oustrac, José Antonio López, Alexander Vinogradov, Francisco Vas. Director: Josep Pons. Obras de Poulenc y Stravinsky.

ÓPERA, cantata, oratorio... lo que se quiera, pero, en todo caso, obra maestra absoluta el *Oedipus Rex* de Stravinsky, donde el tremendo texto de Sófocles está cristalizado por Jean Cocteau y vertido al latín —una lengua no muerta sino petrificada como opinaba Stravinsky— por Jean Danielou. El compositor transitó por muchos estilos vocales, Verdi en lugar preferente, y los trituro para convertirlos en materia stravinskyana pura y contundente donde la creación fluye arrolladora en un perfecto ensamblaje entre novedad, creatividad y expresión. Una obra que Josep Pons conoce a fondo. Hace bastantes años le escuché en Granada una excelente versión, pero esta es obra a la que la madurez le va muy bien y ahora nos ha ofrecido música grande hecha de

manera enorme, minuciosa, cuidada y tremendamente emotiva más allá de su objetividad. Porque ese es el milagro que obra Stravinsky, cultivar una música objetiva, abstracta y constructiva para convertirla en impresionante materia sensitiva en la que lo constructivo y lo cognitivo se convierten en emoción artística pura.

Carlos Hipólito realizó magníficamente la narración vertida al español por Molina Foix y todos los solistas, en latín como el coro, estuvieron acertados. Nikolai Schukoff venciendo un papel imposible, bien asumido, y extraordinaria, expresiva y musical la Yocasta de Stéphanie d' Oustrac. Bien además José Antonio López, Alexander Vinogradov y Francisco Vas. Miguel Ángel García Cañamero

había preparado muy bien a la sección masculina del Coro Nacional y la ONE brilló como en sus mejores días. Una gran versión.

En la primera parte, tras las breves y perfectas plegarias en ruso del *Ave María* y el *Padrenuestro* de Stravinsky, una obra sencilla y encantadora que se hace muy poco, *Letanías de la Virgen Negra* (la de Rocamadour) de Poulenc con las mujeres del Coro Nacional. Ciertamente el programa quedaba así muy redondo, preparando la avasalladora dramaticidad del *Oedipus Rex*. Era un día de gracia y Pons, los solistas, el coro y la orquesta brindaron un concierto y un programa que será sin duda de los mejores de la temporada OCNE.

TOMÁS MARCO

TEMPORADA DE LA ABAO

Descenso a los infiernos

Bilbao. Palacio Euskalduna. 16-XI-2019. Verdi, *Jérusalem*. Jorge de León, Rocío Ignacio, Michele Pertusi, Pablo Gálvez, Moisés Marín, Fernando Latorre. Coro de Ópera de Bilbao. Sinfónica de Bilbao. Director musical: Francesco Ivan Ciampa. Director de escena: Francisco Negrín.



Moreno Esquivel

VERDI componía sus óperas con vocación y persuasión, con un respeto profundo hacia los temas abordados y un estilo cada vez más personal, cercano y potente, al que se sumaba una seriedad que les confería consistencia y permanencia en el tiempo, y así consiguió la constancia de un operista único que no tardó en eclosionar internacionalmente: fue en 1847, el año del estreno de *I masnadieri* en Londres y del primer encargo de la Académie Royale de Musique de París, del que enseguida nacería *Jérusalem*. Esta era una nueva versión, adaptada a las demandas de la *grand opéra* francesa, de *I lombardi alla prima crociata*, compuesta cuatro años antes, que ofrecía a Verdi amplias escenas corales, un gran aliento épico y un conflicto entre distintos grupos religiosos; además, las modificaciones musicales y los cambios introducidos en la historia, que preservaba el ambiente de las cruzadas pero convirtiendo a los lombardos en cruzados franceses y trasladando la acción de los primeros actos de Milán a Toulouse y de Antioquía a Ramla, permitieron a sus colaboradores crear una trama mucho más fuerte, coherente y unificada.

Sobre esa base la ABAO presentaba *Jerúsalem* por primera vez en España, y lo hacía con un montaje de Francisco Negrín que puede resultar desconcertante en algunos de sus elementos pero que, en última instancia, atrapa y estimula a entrar en él por las referencias dantescas que emplea para explicar su comprensión de ese mundo medieval que relaciona directamente con el infierno, un conducto oscuro e infinito, cerrado a la luz; en su interior logra escenas de gran fuerza poética como el ritual de humillación de Gaston en Ramla, la condena colectiva que se convierte, por su ensañamiento y su crueldad inhumana, en pura maldad.

Esa visión terriblemente oscura de *Jérusalem* fue secundada tanto por el coro como por la dirección, siempre firme, enérgica y vigorosa, pero igualmente atenta a los cantantes, de Francesco Ivan Ciampa al frente de la Sinfónica de Bilbao. En cuanto a los solistas, Rocío Ignacio se empeñó a fondo en una parte que demanda una soprano de mayor poderío y presencia vocal; como resultado de ese empeño, sin que faltase inteligencia musical, acabó convenciendo por encima de las expectativas iniciales. Pertusi fue el más competente en su papel, el que contó con más recursos musicales para explicar su lucha contra el dolor y el remordimiento, mientras que Jorge de León, con la voz expansiva que le es propia, se centró más en la vertiente heroica de Gaston que en su ascendencia *belcantista*, arrastrando a su terreno a un largo grupo de secundarios que alcanzaron sus mayores ecos en escenas más intensas y violentas de la ópera.

ASIER VALLEJO UGARTE

Luces y sombras

Berlín. Staatsoper. 1-XI-2019. Scarlatti, *Il primo omicidio*. Thomas Walker, Birgitte Christensen, Olivia Vermeulen, Kristina Hammarström, Benno Schachtner, Arttu Kataja. Director musical: René Jacobs. Director de escena: Romeo Castellucci.



Monika Rittershaus

LA Berliner Staatsoper ha inaugurado este año sus Jornadas Barrocas con la representación de *Il primo omicidio*, oratorio de Alessandro Scarlatti en dos partes que representa el primer

Jacobs consiguió extraer de la orquesta una notable amalgama de colores y contrastes dinámicos

asesinato perpetrado en la historia de la humanidad. Lo ha hecho con René Jacobs al mando de la B'rock Orchestra belga. Se trata de un especialista de indudable prestigio que ya dirigió esta obra en la Christuskirche de Berlín y la grabó para Harmonia Mundi. En cada compás pudimos comprobar que está absolutamente familiarizado con esta obra, estrenada en Venecia en 1707, con libreto de Pietro Ottoboni.

Jacobs consiguió extraer de la orquesta una notable amalgama de colores y contrastes dinámicos. Frente a los pasajes casi ascéticos, contrastaban otros de dramatismo punzante. De los efectos teatrales se encargaron la máquina de viento y los frecuentes golpes de relámpago. El jubiloso canto a dúo del final entre Eva y Adamo fue acompañado por la orquesta con una vitalidad y alegría enardecidas. Al tenor escocés Thomas Walker (de Adamo), le tocó la escena inicial del oratorio, en la cual se lamenta del pecado causante de su expulsión y de la de Eva del Paraíso. Ya desde la primera nota, el cantante consiguió irritarnos con su voz gutural y cargante. Aunque hay que reconocerle flexibilidad para las coloraturas, dejó mucho que desear en cuanto a la sonoridad de su instrumento.

En cambio, la noruega Birgitte Christensen (Eva) brilló con su delicioso timbre soprano. Los papeles de los hermanos fueron interpretados por mezzosopranos *en travesti*: Olivia Vermeulen (Abele) cantó con más claridad, encanto y ligereza que Kristina Hammarström (Caino), cuya voz resultó oscura y áspera. Sin embargo, las dos se compenetraron a la perfección en el dúo *La fraterna amica*. Hammarström enfática y rigurosa, acompañada por la orquesta con impulsos enérgicos, formuló la escena existencial de Caino tras el asesinato. De la Voce di Dio se encargó el contrateno Benno Schachtner, de timbre llorón y aullante en los agudos, mientras que el barítono Arttu Kataja (Voce di Lucifero) mostró un oscuro tono viril que supuso un contraste muy bienvenido.

Romeo Castellucci, artista universal, no solo ejerce de director escénico, sino que se encarga de la escenografía y la iluminación en sus producciones. Hizo mayor hincapié en el aspecto visual que en la representación misma, pues, tras un visillo de gasa, se fueron alternando el juego de luces y colores que acompañaban el canto de los actores. Se trataba de un escenario abstracto, con barras, líneas y cuadrados que parecían inspirados en los lienzos de Mark Rothko. A la larga, resultó algo cansino, por lo que fueron de agradecer los escasos momentos en que unas llamas flameantes rompieron esa monotonía o cuando, de repente, desde el techo descendió un cuadro religioso de Simone Martini en un pesado marco de madera ornamentada posposamente con oro.

BERND HOPPE



BAJAZET, EN GUANTÁNAMO

Bastonazos, latigazos y alegría americana

Fráncfort. Oper-Frankfur. 11-XI-2019, Haendel, *Tamerlano*. Lawrence Zazzo, Yves Saelens, Elizabeth Reiter, Brennan Hall, Cecelia Hall, Liviu Holender. Director musical: Karsten Januschke. Director de escena: R.B. Schlather.

EL sádico Tamerlano aparece jugando en un laberíntico búnker blanco (la escenografía es de Paul Steinberg). En la obertura de este "dramma per musica" haendeliano, el personaje que da título a la ópera se une al público en el patio de butacas. Embutido en un traje vaquero de cuero, Tamerlano agita el látigo, hace sonar sus estribos y da golpes a diestro y siniestro con un bate de béisbol. Ha capturado a Bajazet, que antes era un poderoso sultán y ahora no es más que un pobre desvalido enjaulado. Lo degrada, vierte aceite sobre su traje naranja de preso de Guantánamo... Asteria, la hija de Bajazet, se promete en matrimonio con el tirano. Luce un vestido blanco de novia, y solo puede ver desde la distancia a su amante, Andronico, que es una estrella del béisbol (los figurines son debidos a Doey Lüthi).

En su puesta de escena, R.B. Schlather, intercalada con calcomanías de series de televisión y películas norteamericanas, ofrece una abundancia de ideas floridas, aunque ninguna de ellas acerca al espectador al verdadero interior de la historia de Bajazet: el amor por su hija Asteria, su desesperación, su trágico suicidio... El espectáculo de Schlather, que debutaba en Europa con esta producción, se convierte en algo demasiado ligero y banal.



Monika Rittershaus

Solo la sofisticada dirección musical de Karsten Januschke pudo inspirar realmente al público. Su sólida y apasionada conducción, cargada de emoción, sacudió a una audiencia confundida por culpa del montaje escénico. El elenco de cantantes fue de lo más convincente, destacando sobremanera la emotiva actuación de Elisabeth Reiter (Asteria). También el contratenor Lawrence Zazzo

resultó cautivador con su forma de presentar al brutal Tamerlano. Otro contratenor, Brennan Hall, no estuvo a la altura, debido a la debilidad de su voz y a su escasa presencia actoral. Por su parte, el tenor Yves Saelens interpretó de manera conmovedora el papel de Bajazet.

BARBARA RÖDER

ARBITRARIO Y ABURRIDO ORFEO EN EL COLÓN

Muchos pies, poca cabeza

Buenos Aires. Teatro Colón. 8-XI-2019. Gluck, *Orfeo ed Euridice*. Daniel Taylor, Marisú Pavón, Ellen McAteer. Director musical: Manuel Coves. Director de escena: Carlos Trunsky.

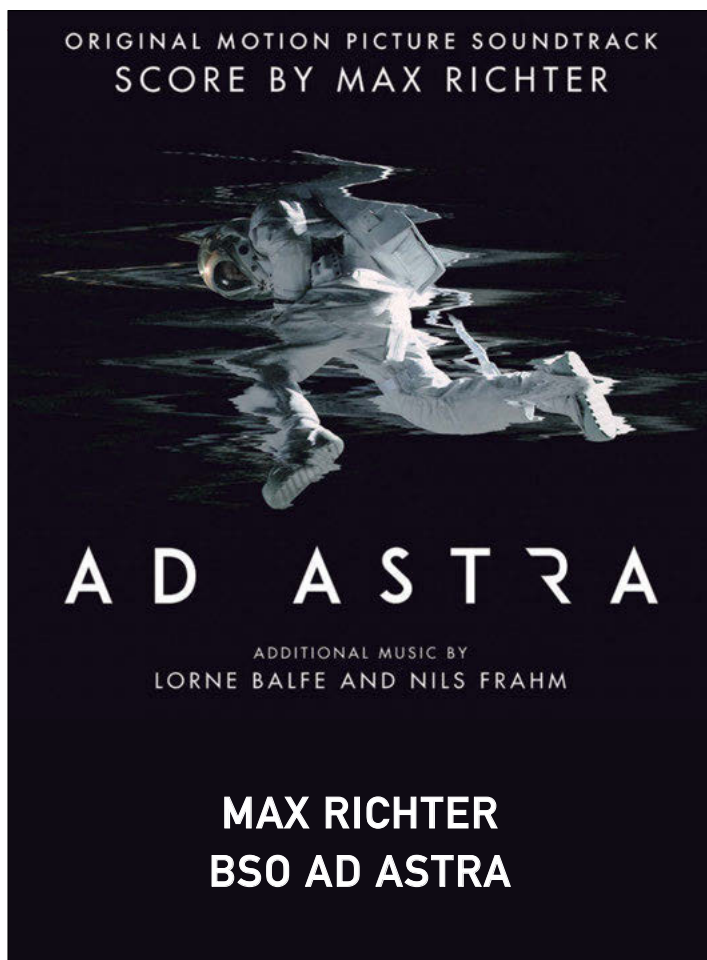
ARBITRARIA y aburrida resultó esta nueva puesta del más conocido título operístico de Gluck. Trunsky decidió convertirlo casi en un ballet con partes cantadas, entrando a saco en el libreto: alterando el final —Eurídice abandona a Orfeo y se va tras uno de los bailarines, para lo cual hubo que suprimir una estrofa suya y reasignar otras a Amor—, así como convirtiendo al protagonista en dubitativo y perturbado. Otras 'innovaciones' de Trunsky son que Euridice ingrese vocalizando la línea melódica que en el original parisino asume la flauta en la *Danza de los espíritus bienaventurados*, que en la escena conclusiva ella baile provocativamente —remedando a *Carmen*— o que el coro deba cantar desde el foso orquestal y no interactúe en la trama. Coreografías de corte contemporáneo y estatismo en los protagonistas fueron los ejes de su labor, que

incluyó en un fragmento el empleo de zapatos rojos de tacón, quizás un pícaro homenaje al Barroco o a Luis XIV. El vestuario de Jorge López mezcló ropa actual y otras de corte helénico mientras el diseño escenográfico (escaleras que no conducen a ninguna parte) de Carmen Auzmendi y una fría iluminación de Rubén Conde completaron el panorama. Por último, cabe consignar que el programa de mano omitió toda aclaración sobre la versión musical que se ofrecía, que era, en líneas generales, la de Viena 1762, con los usuales aditamentos de las danzas de París 1774.

Poco puede decirse a favor del jiennense Coves, que sin duda aceptó sin reticencias los singulares cambios impuestos por Trunsky y condujo con tiempos pausados y tono algo anodino, sin aportar interés ni calidez. Bien el coro, preparado por Miguel Martínez, aunque su impacto sonoro resultara algo menguado

por su ubicación. El contratenor Taylor (que había cantado *Goffredo* en el *Rinaldo* haendeliano de 2012) compuso un Orfeo muy lineal y estático, de poca expresividad. Su timbre es cristalino y su emisión clara y pura, pero se echó en falta mayor volumen (para el *Che farò senza Euridice* se adelantó al borde del escenario), más variedad de colores y sobre todo graves, de los que parece carecer. Pavón tuvo un desempeño muy convincente, con canto atinado, aterciopelado color, buena labor escénica y honda expresividad. Como Amor, que la puesta marcó como un ser andrógino e insinuante, McAteer se manejó con corrección, pero cabe objetar si era preciso contratarla para ese rol breve que varias cantantes locales podían haber resuelto con igual o mayor solvencia.

CARLOS SINGER



La BSO de la última película de *Brad Pitt*, “*Ad Astra*”, lleva el nombre de uno de los compositores de películas y series de televisión con mayor renombre: *Max Richter*.

La película sigue la historia de un astronauta que viaja al exterior del sistema solar para encontrar a su padre y revelar un misterio que afecta a nuestro planeta.

Richter ha puesto música a otras producciones mundialmente conocidas como *Black Mirror*, *My Brilliant Friend* u *Hostiles*.



deutschegrammophon.com



www.universalmusic.com

MONTAJE DE CASTELLUCCI DEL ORATORIO DE HONEGGER

Juana de Arco sin cantantes

Bruselas. La Monnaie. 10-XI-2019. Honegger, *Jeanne d'Arc au bûcher*. Audrey Bonnet, Ilse Eerens, Tineke Van Ingelgem, Aude Extrême, Jean-Noël Briend, Jérôme Varnier, Sébastien Dutrieux. Director musical: Kazushi Ono. Director de escena: Romeo Castellucci.



B. LUNIG

El hecho de que Romeo Castellucci casi nunca escenifique una obra, sino que la presente en su muy personal interpretación, que con frecuencia sólo tiene sentido para él mismo, ha quedado ilustrado de nuevo por su versión de *Jeanne d'Arc au bûcher*, el “oratorio dramático en once escenas con un prólogo” de Arthur Honegger sobre un texto de Paul Claudel. Esta producción se estrenó en la Ópera de Lyon en enero de 2017, ganándose la ira de las organizaciones cristianas por la forma en que Castellucci presentaba a Juana (vestida de hombre o desnuda). Incluso se le pidió a La Monnaie que no presentara esta versión del oratorio y se le advirtió de posibles acciones de protesta. No pasó nada, excepto que la versión de Castellucci suscitó una inusual atención y se agotaron las entradas.

En su interpretación, Castellucci trata la figura de Juana con humanidad y respeto, y la actriz Audrey Bonnet brinda una interpretación impresionante y conmovedora. Domina por completo la escena, y junto a Castellucci transforma el oratorio en una ópera o, más exactamente, en puro teatro. El resultado es fascinante, pero también muy frustrante e, incluso, alarmante. Por lo que sé, una ópera no puede existir sin los cantantes. Son ellos quienes dan vida a una partitura, y merecen estar en el escenario y comunicarse con el público. En la versión de Castellucci no hay lugar para ellos: situados en rincones oscuros o en zonas elevadas, los cantantes y el coro son invisibles. De modo que, cuando finalmente aparecen tras la bajada de telón, el público no sabe a quién está aplaudiendo. Lo cierto es que a algunos de los intérpretes se les había podido ver brevemente en el breve prólogo sin palabras que Castellucci sitúa antes del oratorio, representando un aula donde Jeanne aparece primero como un limpiador (masculino) para luego empezar a demoler el lugar. Pero quiénes eran, es algo que permanece oscuro.

Recayó en el director de orquesta Kazushi Ono la ardua tarea de combinar la orquesta de La Monnaie, los diferentes grupos corales y los cantantes invisibles con la actuación en el escenario, realizando un trabajo notable, dividiendo su atención en los diferentes grupos y logrando una dramática y colorida ejecución de la exigente partitura de Honegger. Ilse Eerens, Tineke Van Ingelgem, Aude Extrême, Jean-Noël Briend, Jérôme Varnier y Sébastien Dutrieux formaron el conjunto meritorio, pero en buena medida ininteligible.

ERNA METDEPENNINGHEN

PRIMERA INTERPRETACIÓN CON INSTRUMENTOS ORIGINALES

Apasionante Cavalli de Pichon

París. Opéra Comique. 4-XI-2019. Cavalli, *Ercole amante*. Nahuel Di Pierro, Anna Bonitatibus, Giuseppina Bridelli, Francesca Aspromonte, Krystian Adam, Giulia Semenzaro, Luca Tittoto, Dominique Visse. Coro y orquesta Pygmalion. Dirección: Raphaël Pichon. Directores de escena: Valérie Lesort y Christian Hecq.

INMENSO compositor del tránsito del Renacimiento al Barroco, maestro de la ópera italiana que entonces nacía, a Francesco Cavalli (1602-1676) se le programa raras veces en los teatros líricos franceses. Salvo error, y ateniéndonos a *Ercole amante*, se trata solo de la segunda producción francesa en época moderna (cuarenta años después de la de Corboz/Martinoty en la Opera de Lyon) de esta obra compuesta en 1660, con motivo del casamiento de Luis XIV y la infanta española María Teresa de Austria, y estrenada en el Théâtre des Machineries del Jardín de las Tullerías ante más de cuatro mil invitados. Podríamos preguntarnos, por lo demás, qué pudo comprender de la trama el público francés que oía el libreto en italiano.

Siete años después del hallazgo parisino —en una notable producción del Teatro des Champs-Élysées en abril de 2012— de *La Didone*, la Opéra Comique, con el Château de Versailles, da una nueva oportunidad a una obra once años posterior, *Ercole amante*. Jean-Baptiste Lully, después de haber hecho todo lo posible para sabotear el estreno de la ópera del veneciano, no dejará de tenerlo en cuenta cuando se convierta en el compositor oficial del rey Luis XIV. *Ercole amante* era en realidad el regalo de bodas del cardenal Mazarino a su rey. Este, enamorado de la sobrina del cardenal, aceptó la petición del tío de su prometida de casarse con la infanta de España para sellar la paz entre las dos monarquías, la de los Borbones y la de los Habsburgo, que habían estado en guerra durante un cuarto de siglo. De esta manera, el joven rey se convierte, bajo los rasgos de Hércules, en el héroe de una ópera con libreto italiano del abate Francesco Buti. El mejor arquitecto teatral de la época, Gaspare Vigarani, fue el encargado de erigir una sala dotada de una maquinaria ambiciosa. La boda se celebró en 7 de junio de 1660 en San Juan de Luz y hubo que esperar hasta el 2 de febrero de 1662 para que *Ercole amante* se representase por fin. Mientras tanto, Mazarino había muerto y, con él, moría el protector de los italianos en la corte francesa, de manera que Cavalli se vio obligado a desaparecer en medio de un espectáculo dirigido por Lully, que lo asfixió en medio de interminables ballets.

Es la primera vez en Francia desde su estreno que se interpreta *Ercole amante* con instrumentos de época, bajo la dirección enérgica y colorista de Raphaël Pichon al frente de su magnífico conjunto Pygmalion. El joven director francés redistribuye el espacio de una parte de su orquesta y traslada algunos de los instrumentos de viento y de percusión a los

pasillos de la sala Favart, tras el público y entre bastidores, lo mismo que algunos miembros del coro, mientras que la percusión, considerablemente nutrida, participa ampliamente en los efectos dramáticos. Quedan a un lado los contrastes comedia, tragedia, onirismo y arrebatos amorosos. En una palabra, los *affetti* tan caros a Cavalli, que no están lo bastante marcados.

La magia del estreno en la Tullerías con decorados de Giacomo Torelli, no puede llevarse a cabo en la exigua sala de la Opéra Comique, y los presupuestos colosales de la cortes de Luis XIV tampoco están aquí disponibles, pero los medios con los que se cuenta han permitido a los dos directores de escena, Valérie Lesort y Christian Hecq, realizar efectos muy adecuados con la complicidad del escenógrafo Laurent Peduzzi, que se ha inventado decorados de toque ingenio muy eficaces, con la presencia, entre otras cosas, de una barquilla, de trapecios volantes con acróbatas que revolotean, de trampillas, mar pintado, un velero, un submarino, un avión, un parterre de flores, graderíos, puertas, máscara, bailarines, suaves monstruos de peluche, etc.

Esta música sublime está confiada a un reparto de gran calidad, con el papel titular



Stefan Brion

para el excelente barítono argentino Nahuel Di Pierro, de bronceado timbre, con el sólido y ardiente Ilio del tenor polaco Krystian Adam, el sonoro y regocijado Neptuno del florido bajo italiano Luca Tittoto y el tortuoso Licco del indestructible contratenor francés Dominique Visse. Del lado femenino, son numerosas las italianas, con la mezzosoprano Anna Bonitatibus, que presenta una seductora y vindicativa Juno; Giuseppina Bridelli, una Deyanira de plateado timbre, al igual que la soprano Francesca Aspromonte, conmovedora en el personaje de Iole. Y Giulia Semenzato, en los tres papeles de Venus, Belleza y Cinzia. Tres horas y media de felicidad de las que no hay privarse.

BRUNO SERROU



Víctor Pablo Pérez
Director Artístico y Titular



www.orcama.org

Lunes 2 de diciembre de 2019. 19.30h
SALA SINFÓNICA. AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. Coro RTVE
Pequeños Cantores de la Comunidad de Madrid
Jiyeong Mun, Pianista. Pilar Vázquez, David Rubiera.
Juan Echanove, Recitador. Mireia Barrera, Maestra del Coro
Víctor Pablo Pérez, Director
S. Rachmaninov: *Concierto para piano y orquesta n.º 2*
S. Prokofiev: *Iván El Terrible*

Lunes 16 de diciembre de 2019. 19.30h
Concierto de Navidad
SALA SINFÓNICA. AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. Coro Abierto
Grupo de percusión A tu ritmo
Roberto Prosseda, Pianista. Sandra Cotarelo,
Isabel Egea, Paz Martínez, Karim Farhan, Sebastián Peris,
Pablo Eisele, Director Coro Abierto
Jorge González, Director grupo de percusión
Marco Antonio García de Paz, Maestro de Coro
Víctor Pablo Pérez, Director
Obras de: C. Franck, Ch. Gounod, C. Saint-Saëns,
J.J. Colomer, C. Puig

ÉXITO EN LA CAPITAL HOLANDESA

Perianes y el Quiroga: una bella historia

Ámsterdam. Muziekgebouw. 16-XI-2019. Javier Perianes, piano. Cuarteto Quiroga. Obras de Ginastera, Granados y Brahms.

JAVIER Perianes y el Cuarteto Quiroga! Daba gusto escuchar y ver a un cuarteto y un pianista español triunfar en la muy musical Ámsterdam, ante un público curtido que guardó un silencio fascinante en una sala tan neutra y espectacular como es la del moderno Muziekgebouw. Pero aún más gustoso fue disfrutar de sus interpretaciones sobresalientes, de un modo de hacer música que distrae su propia calidad para convertir el fenómeno expresivo en impacto esencial ante el oyente. Fue una velada de verdadera música de cámara, donde el binomio perfecto que configuran el piano de Javier Perianes y las dieciséis cuerdas del Cuarteto Quiroga se consolida en instrumento único; en un sentir y latir indivisibles, regido exclusivamente por el dictado que marca la música y la decidida vocación de servirla de sus fieles intérpretes.

El *Quinteto con piano en Fa menor* de Brahms se escuchó envuelto en una densidad expresiva y fuerza lírica cargadas de veracidad y tradición, con un impulso cuya calibrada vitalidad quedaba realizada por la quietud y efusión con la que cantaron los episodios más lentos y líricos. La hondura, riqueza de registros y conjunción melódica del lento segundo movimiento supuso uno de los

momentos más excelsos del programa, y evocó las mejores referencias de esta obra maestra. El modo en que abordaron el genial y dramático inicio del *Non troppo Allegro* que abre el quinteto fue el anuncio, casi certeza, de la entidad artística que auguraba una versión que pronto se consolidó próxima y hasta equiparable —no exagera el crítico— a la legendaria de Rubinstein y el Guarneri. También a la dejada por Eschenbach con el *Amadeus*. Así de excepcional fue el inolvidable Brahms que se sintió en Ámsterdam, y coronado, fuera de programa y a modo de regalo, con el mordaz, irónico y enigmáticamente risueño *Scherzo del Quinteto con piano* de Shostakovich, obra que Perianes ya había tocado hace años nada menos que con el Cuarteto Borodin.

Antes, en la primera parte, se adentraron en el párvulo y muy discreto *Quinteto* de Granados, obra de 1894 en el que el genio del creador de *Goyescas* no aparece por ninguna parte. Enmarcado entre el sofisticado y estupendamente construido *Primer cuarteto* de Ginastera (versión de referencia la escuchada, con un “calmo e poético” tercer movimiento cuya magia congelada cortó el aliento) y el magistral *Quinteto* de Brahms, los tres sencillos

movimientos del de Granados naufragaron. Aun así, es admirable que los intérpretes españoles promocionen en el extranjero el repertorio nacional, incluso cuando presenten —como en este caso— una obra menor de uno de sus más señeros creadores, y se haga con la entrega y calidad con que lo hicieron Perianes y el Quiroga.

El concierto, culminado con el público de la espaciosa sala en pie y una larga ovación que propició reiteradas salidas a saludar antes y después del bis shostakovichiano, se integra en la gira que Perianes y el Quiroga han desarrollado en varias capitales europeas, entre ellas Hamburgo, Berna y Berlín. Una actividad que emula las giras que en vagones de tercera hacían sus ilustres antecesores Isaac Albéniz y el Cuarteto Arbós. Una bella historia que hoy se repite a tiempo de reactor, pero que, como decía Luisa Isabel Álvarez de Toledo, la “Duquesa roja”, “las inquietudes del hombre que va en burro no son diferentes de las del que viaja en Concorde”. Perianes y Albéniz. Quiroga y el viejo Arbós. Maestros de la música española. De ayer, hoy y siempre.

JUSTO ROMERO

BECHTOLF PONE EN ESCENA LA HELENA EGIPCIACA DE STRAUSS

Revisando el mito

Milán. Teatro alla Scala. 6-XI-2019 Strauss, *Die ägyptische Helena*. Ricarda Merbeth, Andreas Schager, Eva Mei. Director musical: Franz Welser-Möst. Director de escena: Sven-Eric Bechtolf.

LA última ópera de la temporada, *Die ägyptische Helena*, llegaba por primera vez a la Scala (en Italia sólo se había representado una vez antes, en Cagliari). Ya era hora, porque el penúltimo fruto de la colaboración de Strauss con Hofmannsthal tiene muchos aspectos fascinantes, empezando por la idea del escritor de revisar la Elena de Eurípides a la luz de la psicología y el psicoanálisis modernos, incluyendo sugerencias fantásticas y de cuentos de hadas, incluso con un tono lúdico. Según una rara versión del mito, tomada de Eurípides, la verdadera Helena había sido transportada por los dioses a Egipto, mientras que había sido un mero fantasma de ella el que había seguido a Paris y desencadenado la Guerra de Troya. En cambio, en la historia de Hofmannsthal está la hechicera Aithra, quien, con sus prodigiosas intervenciones, engaña a Menelao para hacerle creer que no ha sido traicionado, impidiéndole asesinar a su bella mujer. Es entonces cuando

Elena pretende que su marido conozca la verdad y la acepte. Solo así superarán definitivamente la crisis. La variedad de situaciones del primer acto estimula la imaginación de Strauss, que llega a resultados fascinantes con el continuo cambio estilístico de los personajes, incluyendo el cuento de hadas, la ironía, el juego y la tragedia. El segundo acto no mantiene el mismo nivel, pues su calidad es discontinua, con una cierta caída en el énfasis de la retórica, especialmente en *lieto fine*.

La interpretación musical es notable. Franz Welser-Möst ha sabido comprender y definir todos los aspectos de la obra con plena confianza e inteligente refinamiento, gracias a un buen reparto vocal: Ricarda Merbeth y Andreas Schager, autoritarios en los difíciles papeles de Elena y Menelao; Eva Mei, una Aithra sofisticada; Claudia Huckle (la Concha marina omnisciente), Thomas Hampson (Altair) y Attilio Glaser (Da-ud). Menos



persuasiva resulta la dirección escénica de Sven-Eric Bechtolf, porque la definición de los personajes y sus gestos parece demasiado genérica y convencional. Sin embargo, el escenario de los años 20 —los de la composición de la ópera— y la escenografía de Julian Crouch sí resultaron convincentes. En dicha escenografía, el elemento fundamental es un gran aparato receptor de radio, típico de esa época, el cual representa la Concha marina omnisciente, cuyas intervenciones mágicas avisan a Aithra del intento de asesinato de Elena por parte de Menelao.

PAOLO PETAZZI

CECILIA BARTOLI



Farinelli

Para celebrar más de tres décadas en el sello *Decca Classics*, la mezzosoprano *Cecilia Bartoli* publica un álbum enteramente nuevo que conmemora la vida y la carrera del cantante de ópera más famoso del siglo XVIII: *el castrato Farinelli*.

El disco incluye arias del hermano mayor de *Farinelli*, *Riccardo Broschi*, así como de su profesor y mentor, *Nicola Porpora*.

También recoge una nueva grabación de 'Alto *Giove*', de la ópera *Polifemo* de *Porpora*, que celebra la capacidad única de *Farinelli* para cantar frases musicales largas y notas agudas extraordinarias.

Cecilia canta con el grupo de instrumentos de época *Il Giardino Armonico* y su director *Giovanni Antonini*.



www.deccaclassics.com



FESTIVAL DONIZETTI DE BÉRGAMO

El ángel perdido

Bérgamo. Teatro Donizetti. 16-11-2019. Donizetti: *L'ange de Nisida* (estreno mundial) Lidiia Fridman, Florian Sempey, Konu Kim, Roberto Lorenzi, Federico Benedetti. Coro y Orchestra Donizetti Opera. Director musical: Jean-Luc Tingaud. Director de escena: Francesco Micheli.

El sábado 16 de noviembre de 2019 pasará a la historia de la lírica, pues ese día el Festival Donizetti Opera de Bérgamo presentaba el esperado estreno mundial —en escena— de *L'ange de Nisida*, ópera incompleta de Gaetano Donizetti, escrita en 1839 para ser estrenada en febrero de 1840 en el Théâtre de la Renaissance de París, pero que no llegó nunca a ver la luz tras declararse en bancarrota la gestión del prestigioso coliseo, que acogió varios estrenos de fuste en la época. Durante más de 170 años se creyó que la partitura de *L'ange* estaba perdida, pero por fin se ha podido estrenar, sin escatimar medios, gracias al apoyo de la Fondazione Teatro Donizetti, tras un minucioso y documentado trabajo de reconstrucción musical de las fuentes originales desperdigadas en varios teatros y bibliotecas, tanto europeas como americanas, que ha durado nada menos que diez años, y que fue posible gracias al tesón y a la paciencia de la musicóloga italiana Candida Mantica, que había hecho su tesis doctoral sobre esta ópera en la Universidad de Southampton, aunque le costó mucho *vender* su trabajo. Mantica es, pues, la responsable única de una fundamentada y cuidada revisión crítica, que ha sido editada finalmente por la editorial alemana Peters (Leipzig, 2018), en colaboración con el sello discográfico Opera Rara, que la publicó en disco este mismo año, tras haberla registrado en vivo durante el estreno absoluto de la obra, que se presentó en versión de concierto, los días 18 y 21 de julio de 2018, en el Covent Garden de Londres, bajo la dirección musical de Mark Elder y un reparto que incluía, entre otras voces, a la soprano canadiense Joyce El-Khoury, como Condesa Sylvia de Línarès, el tenor coreano David Junghoom Kim (Leone de Casaldi), el bajo francés Laurent Naouri (Don Gaspar) y el bajo Vito Priante (Don Fernando de Aragón).

En el estreno londinense, según manifiesta Mantica en su lúcido y clarificador texto publicado en el documentado programa de mano (una práctica que se ha perdido en los teatros españoles), la partitura que se estrenó en la capital británica presentaba algunas alteraciones y añadidos musicales, que ahora se han suprimido deliberadamente para el estreno bergamasco, donde se ha decidido no incluir tanto la obertura —que, al parecer, nunca existió, pues solo se encontraron unos pocos compases esbozados por el propio Donizetti—, así como no sustituir los compases perdidos de los recitativos o aquellos que no fueran incorporados por el compositor a la partitura definitiva y que en Londres fueron escritos *ex novo* por Martin Fitzpatrick. En total suman —siempre según Mantica— 75 de los 3.700



compases que constituyen la partitura completa de *L'ange de Nisida*. Para el estreno de Bérgamo, Mantica también incorporó la *cabaletta* inédita del recitativo y aria de Sylvia (número 11 del Acto III), que no se ofreció en el estreno de Londres, y por tanto no aparece en la grabación de Opera Rara, que sí incluye un aria de *Maria di Rohan* (1843) que nunca había sido pensada por Donizetti para esta ópera.

COMPARACIÓN

Por razones de espacio no podemos extendernos como quisiéramos en explicar con más detenimiento los mil y un detalles comparativos de la partitura que nos ocupa en relación con *La Favorite* (estrenada en la Académie Royale de Musique el 2 de diciembre de 1849), que fue la siguiente ópera de Donizetti y donde iría a parar más del 70 por ciento de la música compuesta originalmente para *L'ange de Nisida*, tras el frustrado estreno parisino. Según nos confesaba Ricardo Frizza, director musical del Festival Donizetti y buen conocedor de la obra en su conjunto (teniendo en cuenta el trasvase musical y su adecuación al endeble libreto de Alphonse Royer y Gustave Vaëz), esta *opéra en quatre parties*, que es como Donizetti bautizó *L'ange de Nisida*, posee una mayor coherencia dramática como libreto que el de *La favorita* y mucha más solidez musical que ésta última.

La mayoría de los aficionados familiarizados con *La Favorite* reconocerán en *L'ange* el *concertante* final del tercer acto de aquella, así como todo el dúo final del cuarto.

La mayor parte de la música del coro también está intacta y las intervenciones de Inés en *La Favorite* son aquí interpretadas por el coro. La partitura también contiene partes procedentes de *Don Pasquale*. La inclusión de un personaje bufo como Don Gaspar, que no aparece en *La favorita*, nos confirma que *L'ange* es un *dramma semiserio* y que por tanto posee una factura diferente, de tal modo que Donizetti pudo entretener lo dramático con lo cómico a través de este singular personaje que vertebraba buena parte de la acción dramática. Este aspecto es lo que hace que esta ópera sea única. También es necesario aclarar que la mayor parte del material musical de *L'ange de Nisida* proviene de la inacabada *Adelaida*, aunque también hay una serie de números originales de *L'ange*, como por ejemplo la sobresaliente aria de Sylvia del tercer acto *Leone, Leone! Faut-il que l'infamie*, cuya música fue extraída de *La Favorite* para el estreno de Bérgamo, pues Donizetti no la dejó escrita o bien se perdió, aunque sí se incluyó la brillante *cabaletta* que la remata. Por otra parte, sí se recogió el intenso recitativo *Ah! je me vengerai*, seguido de la excelente aria *Quelle ivresse et quel délire* del cuarto acto de Leone. Estas piezas fueron reemplazadas en *La Favorite* por *O Mon Fernande* y *Spirito Gentil*.

Pues bien, creo poder afirmar sin temor a la hipérbole que, desde el alumbramiento de *Il viaggio a Reims* de Rossini en Pésaro (Claudio Abbado/Luca Ronconi, 1984), Italia no había vivido la recuperación de una partitura tan importante como ésta, presentada con una producción absolutamente original de Francesco Micheli, en el Teatro Gaetano

Donizetti, aún a medio restaurar, con el apoyo de una buena orquesta y un excelente coro, dirigidos con total solvencia por el joven director francés Jean-Luc Tingaud, además de un sólido reparto vocal.

EL ESTRENO

También hay que señalar que la gestación del estreno escénico tuvo su intrínquilis. El coliseo elegido para el alumbramiento de la ópera había sido el Teatro Donizetti, en la parte baja de la ciudad e inaugurado en 1791 como Teatro Riccardi, pues tenía mayor aforo y mejores condiciones técnicas para acoger el estreno de *L'ange de Nisida*, que el histórico y más acogedor Teatro Sociale (1809), situado en la Città Alta, y al que se le devolvió su estructura escénica original, con mecánica manual, hace tan solo unos pocos años. Pero al final resultó que el viejo coliseo Donizetti, cuyos importantes trabajos de remodelación dieron comienzos en febrero de 2018, no estaba listo aún para abrir sus puertas, como se había previsto para la presente edición del festival este mes de noviembre. Aun así, la dirección del festival se empeñó en que se estrenara la ópera allí, como habían prometido, y llegaron a un acuerdo con la empresa constructora con el apoyo de varios patrocinadores que se hicieron cargo del incremento de los costes que suponían la paralización de las obras, la limpieza del edificio y la aceleración de una parte de los trabajos para que el público pudiera entrar en un teatro en obras con las necesarias medidas de seguridad. Pues nada, pensado y hecho. Resueltos todos los trámites burocráticos, que no fueron pocos, Francesco Micheli, director artístico del Festival y responsable escénico de la producción, 'se tiró a la piscina' y puso en marcha una producción genial, aprovechando la provisional situación del teatro, para lo cual dispuso la escena en medio del patio de butacas, todavía vacío, colocando al público en los palcos superiores y

ópera (nº13), antes de la escena final del monasterio donde se refugiará Leone tras sufrir el desamor de Sylvia.

El remate del reparto tampoco estuvo exento de vicisitudes: dos meses antes del estreno cancelaba su participación la soprano inicialmente prevista y tan solo un mes antes lo hacía el tenor. Fue la joven soprano rusa Lidia Fridman (23 años) quién aceptó finalmente el envite y, en poco menos de tres semanas, se preparó un papel complicado para poder llegar a punto a los ensayos iniciales. Fridman no solo debutaba el papel de Sylvia, sino que también lo hacía en el festival y además era su primer rol donizettiano. Un triple debut. El balance final fue impecable, luciendo una delicada línea de canto y otorgándole a Sylvia esa sensación de fragilidad que requiere el personaje, gracias en parte también a su enjuto y frágil físico. No sólo brilló y mucho esta joven soprano en su gran escena del tercer acto, sino que también estuvo sensacional en el *duetto* inicial (nº 3 del acto I) con su amado Leone y sobre todo en el magnífico dúo del comienzo del segundo acto junto al Rey Don Fernando, que fue interpretado de manera impecable por el joven cantante francés Florian Sempey, un barítono de tintes oscuros, de tan solo 31 años, que posee un material vocal de muchos quilates, que le proporcionará muchos y grandes éxitos en los próximos años. Otro joven, el tenor coreano Konu Kim, con menos de 30 años y ganador del concurso Operalia en 2016, fue el otro gran triunfador de la noche, no solo por aceptar el reto de interpretar el difícil papel de Leone de Casaldi, con la exigencia del Do natural, sino porque lo hizo con tan sólo con



Lidia Fridman, Roberto Lorenzi y Florian Sempey (detrás).

Una noche histórica para el mundo de la ópera, que puso de manifiesto, entre otras cosas, que aún queda repertorio bueno por descubrir

en un graderío en el escenario, todavía sin caja escénica. Micheli refuerza estos escasos mimbres con el apoyo de una cuidada iluminación (Alessandro Andreoli), el uso de un *atrezzo* mínimo y unos adecuados efectos de vídeo (Angelo Sala) y sobre todo la invención de un original vestuario, diseñado por Margherita Baldoni, a base de telas en blanco y negro para los solistas y la utilización de papel maché multicolor para el coro en los actos III y IV (en los dos primeros actos el coro estuvo situado en el cuarto y último piso del teatro). Un momento de gran impacto dramático fue cuando el coro se despojó del vestuario, rompiéndolo en mil pedazos durante la penúltima escena de la

un mes de antelación, aceptando un rol difícil pero que le va como anillo al dedo a su voz de tenor lírico-ligero. Aunque empezó algo destemplado, cantó con elegancia durante toda la velada y nos regaló hermosos pianos y brillantes agudos. No hay duda de que le aguarda un brillante futuro por delante.

Como Don Gaspar, Roberto Lorenzi otorgó al personaje un cinismo cómico muy creíble, pues tenía todo el peso de la acción dramática en la primera parte de la ópera, y además cantó con muy buena línea vocal, un timbre muy claro y un brillante *staccato* en su magnífica aria de entrada *Et vous Mesdames*. En el corto pero crucial papel del Monje,

Federico Benetti cantó como bajo de buena ley en la última gran escena de la ópera.

Tanto el Coro como la Orquesta Donizetti Opera —que se encontraba en el foso situada del revés— se han creado exprofeso para el festival y poseen calidad más que contrastada para abordar con garantías este repertorio belcantista. Este año contaban además con un concertino tan profesional como Massimo Spadano, primer violín de la Sinfónica de Galicia. El director francés Jean-Luc Tingaud puso orden y tino en el foso, que no es poco, pues tenía que concertar unos cantantes que se encontraban a veces a más de cincuenta metros de distancia o al distante coro, situado durante los dos primeros actos de la ópera en los palcos del cuarto piso del teatro.

En fin, fue una noche histórica para el mundo de la ópera, que puso de manifiesto, entre otras cosas, que aún queda repertorio bueno por descubrir y que también se pueden ofrecer representaciones escénicas originales, servidas en óptimas condiciones musicales y con gente joven. No es frecuente.

ANTONIO MORAL

DAVID ADLER CEDE EL TESTIGO A ROSETTA CUCCHI

Temporada de transición en Wexford

Wexford, Irlanda. 22-X/3-XI-2019. Wexford Festival Opera. Massenet, *Don Quichotte* • Vivaldi, *Dorilla in Tempe* • Synnott, *La cucina* • Rossini, *Adina*.

LA edición 2019 del Wexford Festival Opera ha supuesto el final del brillante mandato de quince temporadas del director artístico David Agler y un anticipo de lo que vendrá bajo su sucesora, Rosetta Cucchi. El resultado ha sido una edición bastante típica, con un éxito incuestionable seguido por un fiasco y por un doble programa desigual, pero disfrutable.

La velada inaugural ofreció la mejor de las tres propuestas en el escenario principal: la carta final de amor de Massenet a su última gran musa, la mezzosoprano Lucy Arbell, expresada en la devoción de Don Quijote a la elusiva Dulcinea. Aunque *Don Quichotte* (1910) fue escrita como vehículo para Fyodor Chaliapin, y debe la mayor parte de sus esporádicas reposiciones a unos bajos estelares prestos a inclinarse hacia sus elegantes molinos de viento musicales, no puede asegurar su éxito sin una deslumbrante dama principal. La encontró sin duda en Wexford gracias a la voz aterciopelada de Aigul Akhmetshina, de sólo 23 años —aunque ya ha sido Carmen en Covent Garden— quien encarnó a una Belle Dulcinée (para emplear la nomenclatura de Massenet) con enorme éxito y encanto. Goderdzi Janelidze desmintió su relativa juventud con un retrato convincente y conmovedoramente sutil del viejo Quichotte, manteniendo toda la fuerza de su poderosa voz de bajo con juiciosa contención, mientras que Olafur Sigurdarson aportó a su Sancho todo lo que uno podía desear, excepto un toque de gracia francesa, en su caso ausente. El resto del elenco resultó uniformemente adecuado, el coro excelente, y el director de orquesta estadounidense Timothy Myers consiguió conferir un estilo correcto a un equipo no francés. La directora de escena griega Rodula Gaitanou obtuvo su tercer triunfo en Wexford con su transposición a principios del siglo XX de una historia que sucede a principios del XVII, con Rocinante convertido en una motocicleta y Dulcinea y su séquito en un grupo de *troupeurs* itinerantes de carnaval. En la disfrutable lectura de Gaitanou todo el mundo es un *outsider*, y nadie queda inmune a la atracción de los ideales quijotescos de Don Quijote.

Por desgracia, el éxito de la primera noche no tuvo continuidad en la segunda, que ofreció una deprimente puesta en escena de la estupenda ópera de Vivaldi *Dorilla in Tempe* (1726), que confundía cursilería con estilo, sustituyendo la hiperactividad cómica por una seria coherencia. Los cantantes, a menudo difíciles de localizar en medio de la plétora de acciones irrelevantes ideadas por el director de escena Fabio Ceresa, no eran, en general,



Goderdzi Janelidze y Aigul Akhmetshina en *Don Quichotte* de Massenet

lo suficientemente buenos para captar la atención, con vocalidades especialmente débiles por parte de las dos protagonistas que interpretaban papeles femeninos (las otras tres, que interpretaban roles masculinos, resultaron vocalmente más satisfactorias). Con su sucesión ininterrumpida de elaboradas arias, *Dorilla* acabó resultando una larga y agotadora velada; y aunque era un placer escuchar una flauta de pico y una tiorba emanando del foso de Wexford, no creo que esta particular excursión al repertorio barroco ofreciera ninguna hoja de ruta para el futuro del festival (sorprendentemente, fue la ópera elegida para la transmisión en directo de este año).

La tercera noche trajo un bienvenido repunte: la producción de Cucchi de la poco conocida *Adina* de Rossini, vista por primera vez en Pésaro en 2018, ahora acompañada de una nueva ópera breve introductoria, *La cucina*, encargada al irlandés Andrew Synnott, que ya deleitó al público en 2017 con su *Dubliners*, basada en Joyce, como parte de la serie *Short Works* del festival. Disponiendo en esta ocasión del escenario principal y de una orquesta al completo, Synnott impresionó con una partitura que remedaba con gran habilidad el estilo de la ópera bufa italiana, aunque su adaptación del texto original de Cucchi —mucho ajetreo en torno a la preparación de una tarta de boda— se habría entendido mejor en su inglés nativo. La propia tarta, ahora de tamaño gigante, se convirtió en el elemento central del decorado de Tiziano Santi para *Adina*, en el que la siempre animada Cucchi extrajo magníficas interpretaciones del

barítono Emmanuel Franco (que había brillado antes en *La cucina*), el bajo Daniele Antonangeli y el tenor Levy Sekgapane, quien se reveló como una gran promesa rossiniana. Por su parte, el director de orquesta Michele Spotti realizó una excelente y animada lectura de la partitura. *Adina* puede ser un Rossini menor, pero sigue siendo Rossini, y muy divertido.

Esa mañana, Cucchi había convocado a la prensa para esbozar ambiciosos planes para su primera temporada como directora artística, basada en Shakespeare, de los que ofreció un sorprendente aperitivo durante el intermedio de la velada vespertina: una reunión informal de los coristas y bailarines de *Adina*, todos disfrazados, mezclándose entre el adinerado público, a veces divirtiéndolo, y otras desconcertándolo. Cucchi promete más sorpresas de este tipo el próximo año, junto con algunas otras innovaciones, incluyendo la remodelación de las tradicionales *Short Works* en 'Óperas de bolsillo' compuestas por extractos. De modo que las óperas breves de este año fueron las últimas, al menos por ahora: una deliciosa *Docteur Miracle* de Bizet y una encantadora *Cendrillon* de Pauline Viardot, seguidas por una espantosa puesta de *L'inganno felice* de Rossini. Pero incluso este fiasco —la última música que escuché en el festival de este año— no pudo frenar mi gran apetito por la temporada 2020 de Wexford y por todo lo que Cucchi está cocinando intrigantemente para la misma.

PATRICK DILLON

BASILEA APUESTA POR NONO

Una rareza 'engagée'

Basel. Theater Basel. 16-X-2019. Nono, *Al gran sole carico d'amore*. Sara Hershkowitz, Cathrin Lange, Sarah Brady, Kristina Stanek. Rainelle Krause, Domen Krizaj. Director musical: Jonathan Stockhammer. Director de escena: Sebastian Baumgarten.

APUESTA arriesgada la del Theater Basel para inaugurar su temporada operística: ofrecer hasta ocho funciones de *Al gran sole carico d'amore*, de Luigi Nono, constituye, sin duda, un ejercicio valiente de programación, más si tenemos en cuenta tanto la reducida presencia del compositor italiano en la escena internacional como la naturaleza particular del título escogido, apenas repuesto desde su presentación en el Festival de Salzburgo de 2009 y que se brindada como estreno en Suiza. Pasadas, eso sí, más de cuatro décadas de su primera audición absoluta en 1975, que hasta nos parecen pocas si atendemos a que, salvo error u omisión, es obra aún inédita para los escenarios españoles.



Brigit Hupfeld

Por mucho que puedan acogerse con una sonrisa escéptica los referentes explícitos de esta 'acción escénica' —el comunismo soviético, Cuba o Vietnam resultan hoy tan *vintage*...—, no es menos cierto que su audición llama a un ejercicio que habría de ir más allá de la mera 'arqueología de la vanguardia'. Si nos atenemos al trasfondo de reivindicación socializadora y feminista que el autor veneciano, a punto ya de internarse en horizontes simbólicos menos ideologizados, proponía en la arquitectura dramática de la obra, su actualidad se acrecienta; y la cerrada ovación final de la audiencia —tras el poco más que tibio aplauso del entreacto— pareció confirmar esa facultad interpelativa actual, por más que la propuesta escénica no explicitara esa vigencia, salvo en algunos momentos del entorno videográfico con que se trataron de 'amenizar' las partes sonoras puramente electroacústicas, difundidas sin particular capacidad envolvente.

Aunque sobrecargada de información textual en su primer tramo —en innecesario añadido a un de por sí profuso y heterogéneo libreto— y con una figura actoral femenina, a manera de 'moderador', menos útil que molesta, sí resolvió Sebastian Baumgarten con acierto el movimiento escénico de la masa coral 'revolucionaria', gran protagonista de la ópera, y supo aprovechar algunos tópicos visuales *pop* y de caracterización guiñolesca de los personajes 'burgueses' (ergo, negativos). Todo ello en un contexto escénico proporcionado por Janina Audick de simple eficacia: una mutilada escultura femenina monumental en el acto primero y un torreón de vigilancia industrial en el segundo, que respondía por igual al entorno fabril ruso prerrevolucionario y al italiano del fascismo pleno antes de culminar en la impactante y contradictoria imagen de la anhelada victoria ("Sieg") socialista aplastando literalmente a la sufrida masa proletaria.

La interpretación, por su parte, estuvo a la altura de una música compleja y, en su parte vocal, de endiablada escritura, salvo en algunos momentos más líricos del acto segundo guiados por el universo lírico de Pavese que en él aflora en él; mención destacada merecen el cuarteto femenino que encarnó, sucesivamente, los personajes de Louise Michel y de Deola, en especial la esforzada primera soprano (Sarah Hershkowitz), el espléndido trabajo de los coros estables y una Sinfonieorchester basiliense con metales y percusión en acabado relieve, bajo la experimentada dirección de Jonathan Stockhammer.

GERMÁN GAN QUESADA

MUSIC FROM THE MOTION PICTURE

PAVAROTTI

DIRECTED BY RON HOWARD

PAVAROTTI
BSO

Con motivo de la película *Pavarotti* dirigida por *Ron Howard* y que se estrenará en España el próximo 10 de enero, *Decca*, la compañía que grabó en exclusiva al genio italiano, edita la BSO que incluye la música de la película y 2 temas nunca antes editados:

'*Miserere*' en directo con *Zucchero* y *Bocelli* y el *Ave María* de *Schubert* en un dúo en directo con *Bono* de *U2*.



www.deccaclassics.com



UNIVERSAL MUSIC GROUP
www.universalmusic.com



*Miguel
Rincón*

“SE PUEDE SER HISTORICISTA SIN NECESIDAD DE CAER EN EXTREMISMOS”

Miguel Rincón (Sevilla, 1979) es uno de los especialistas en cuerda pulsada más solicitados en Europa. Dominador de todos los miembros pertenecientes a esta familia de instrumentos musicales (salvo, por ahora, el laúd medieval), su actividad con algunas de las orquestas barrocas más importantes (Akademie für Alte Musik Berlin, Les Musiciens du Prince, Il Pomo d'Oro, Ensemble Artaserse o Accademia del Piacere) es incesante, aunque lamenta que el ritmo frenético que lleva no le permita dedicar más tiempo a su faceta como solista. Pese a ello, acaba de publicar para Lindoro un CD con

música para guitarra de autores españoles de finales del siglo XVII y principios del XVIII (E de excepcional en el n° 353 de SCHERZO), y en breve aparece otro, para el mismo sello discográfico, con tres de las *Seis suites para violonchelo* de Johann Sebastian Bach en arreglos para archilaúd. Con todo, llegar al lugar que ahora ocupa no ha sido sencillo, pues para ello tuvo que tomar la difícil decisión, hace ya ocho años, de fijar su residencia en Basilea.

EDUARDO TORRICO

¿Tiene que ver el hecho de haber nacido en Sevilla y la tradición guitarrística que hay en Andalucía para que se interesara usted por la cuerda pulsada?

Lo mío es una historia un poco cómica... Me metí en esto de rebote, ya que tocaba la guitarra eléctrica con grupos de rock y escuchaba mucho heavy metal y rock, o sea, Deep Purple, Led Zeppelin y todo eso. Quería aprender a leer música, así que fui al conservatorio para inscribirme, pero el bedel me dijo que todas las plazas de guitarra estaban ya ocupadas y me aconsejó que me apuntara a la clase de laúd, ya que apenas había alumnos en ella. “Es más o menos lo mismo”, me explicó. Pero cuando llegué a clase, me encontré con un instrumento que tenía una forma que no se parecía en absoluto a la guitarra. Cuerdas dobles, afinación diferente, no tenía nada que ver... Lo cierto es empecé a estudiar con Juan Carlos Rivera. Al principio, no me gustaba el laúd, porque me parecía algo trovadoresco, muy lejano a lo que yo estaba haciendo con la guitarra eléctrica. Sin embargo, después de un par de años la cosa cambió y me interesé sobre todo por el laúd renacentista. Había mucho repertorio y decidí entrar de lleno de ello. Así que puede decirse fue por pura casualidad que yo me dedique a la cuerda pulsada.

¿Qué edad tenía en ese momento?

Con la eléctrica empecé a la edad de 13 años y en el conservatorio entré a los 15.

Su historia, entonces, es muy parecida a la del violagambista Fahmi Alqhai, con el que usted ha tocado y sigue tocando con frecuencia.

Exacto: él empezó con la guitarra eléctrica y se apuntó luego a viola da gamba, porque era la única clase en la que quedaban plazas libres.

Habla de casualidad, pero quizá no lo sea tanto: hay un buen número de especialistas españoles en música antigua que empezaron en el heavy metal.

No solo en España... Paul O'Dette y

Rolf Lislevand tuvieron comienzos similares. Juan Carlos Rivera, que fue mi primer maestro, había tocado la guitarra eléctrica y le gustaban grupos de rock como King Crimson. Y Ariel Abramovich y Enrike Solinís tenían gustos parecidos.

¿Tiene alguna similitud la guitarra eléctrica con el laúd?

He reflexionado a veces sobre ello, sin llegar a una conclusión satisfactoria. Que exista una relación entre la guitarra eléctrica y la clásica tiene algo de sentido. O, incluso, entre la eléctrica y la flamenca. Pero la relación con el laúd no termino de verla. No sé, igual se da un componente un poco hippie entre los que hacen rock y los que tocamos el laúd.

Fíjese que a Sting le dio una temporada por tocar el laúd, acompañándose cuando cantaba canciones de Dowland. Hasta llegó a grabar un disco.

Pues Sting sí que no tenía ninguna necesidad económica de ponerse a tocar el laúd, así que lo haría porque se habría enamorado de esa música.

Estuve un tiempo, sí, tocando con ellos. Luego, me fui un par de años a la ESMUC de Barcelona, donde hice un postgrado con Xavier Díaz-Latorre. Fue un trabajo muy intenso el que realicé con él, el cual alternaba tocando con distintos grupos españoles. Más tarde, decidí fijar mi residencia en Basilea y hacer un máster en Zúrich con Eduardo Egüez.

¿Lo de irse a vivir a Basilea fue por estar cerca de Egüez o porque ya le veía las orejas al lobo de la crisis económica?

Hubo de todo. Yo estudiaba mucho, pero tocaba siempre con los mismos grupos. No me quejo, que conste, porque me encanta tocar con ellos, como lo demuestra el hecho de que no haya dejado nunca de colaborar. Además, somos amigos, especialmente de la gente de la Accademia del Piacere. Pero quería ampliar el horizonte, tocar con grupos extranjeros. También estaba lo de la crisis, que en ese momento empezaba a hacer mella en España. Si en España, sin crisis, ya la Cultura lo estaba pasando mal, pensé que con la crisis iba a ser

“Me gustaría dedicarme más a la faceta solista, pero no puedo. Me tengo que conformar con grabar de vez en cuando algún disco”

Me imagino que llegaría a ella hablando con Edin Karamazov, que es colega suyo.

Karamazov fue el autor del desaguizado, sí, porque le regaló a Sting un laúd por su cumpleaños.

Seguro que con una botella de vino de por medio le debió de convencer de que dejara de hacer pop una temporada para meterse en esto.

Sigamos con su trayectoria... Termina de estudiar en el Conservatorio Manuel Castillo y empieza ya a tocar con grupos como la Orquesta Barroca de Sevilla o la Accademia del Piacere.

casi imposible vivir de la música. Así que fueron tres cosas: estar cerca de Egüez para estudiar con él; poder tocar con nuevos grupos y escapar de la crisis económica. Los dos o tres primeros años no fueron fáciles, ya que apenas tenía contactos, pero después, por suerte, la situación cambió radicalmente. Creo que fue una buena decisión, porque en España tenemos noticias de los que se dedican fuera a hacer música antigua, pero en el extranjero apenas saben nada de los españoles que hacen música antigua. Esto es algo lamentable, porque lo analizas y compruebas que los laudistas que

tocan con más garra son en buena medida españoles. Josep Maria Martí o Daniel Zapico, por mencionar solo dos nombres de los que están en un primerísimo nivel internacional.

Hoy día alguno de los laudistas más solicitados para hacer bajo continuo con las orquestas más importantes de Europa son los dos que cita y usted mismo.

Los tres, es verdad, tenemos bastante trabajo. Haciendo continuo, eso sí. Lo de tocar a solo es otro cantar. En Basilea hay bastantes laudistas que tocan a solo y que mantiene una actividad elevada. Lukas Henning, Paul Kieffer, por ejemplo. Es gente que toca muy bonito, pero que luego no tiene quizá tanta experiencia a la hora de hacer bajo continuo. Son dos cosas diferentes, aunque se utilicen las mismas herramientas.

Actualmente está tocando, sobre todo, con formaciones como la Akademie für Alte Musik Berlin, Les Musiciens du Prince —la orquesta que ha creado en Mónaco Cecilia Bartoli—, Il Pomo d'Oro o Artaserse, el grupo fundado por Philippe Jaroussky, con el que hará, creo, tres tournées el próximo año.

“La gente que toca música antigua quiere aproximarse lo máximo posible a cómo se tocaba esa música cuando se compuso, pero muchas veces, a efectos prácticos, no hay diferencia de sonido entre unos materiales y otros”

Estoy interviniendo con ellos en muchos proyectos, por suerte. Con Les Musiciens du Prince hemos hecho recientemente una *Alcina* en Salzburgo y una gala lírica en la que participaron algunos de los cantantes más importantes dentro del repertorio barroco; y en noviembre empezamos una gira de dos meses. Con Il Pomo d'Oro toco menos de lo que me gustaría, porque buena parte de las veces que me han llamado tenía ya ocupada la agenda. Estuvimos en mayo en el Teatro Real de Madrid, con otra ópera de Haendel, *Agrippina*, en la que cantaron, entre otros, Joyce DiDonato, Franco Fagioli o Xavier Sabata. He tocado, asimismo, con Il Giardino Armonico, con el que tengo un proyecto de ópera muy interesante para 2020. También he tocado con frecuencia con I Barocchisti y con la Cappella Gabeta. Y, por supuesto, sigo con la Accademia del Piacere, que es el grupo con el que me produce más placer tocar, si bien les he tenido que decir varias veces que no por tener compromisos previos. Fahmi se enfada y me dice “quillo, ya no se puede contar contigo casi nunca”.

Bueno, eso es a lo que aspira todo músico: a tener la agenda apretada.

Pero me da pena tener que decir que no, sobre todo a gente con la que me llevo tan bien como la Accademia del Piacere o Il Pomo d'Oro.

Dice que mudarse a Suiza fue una buena decisión profesional, pero no creo que lo de cambiar Sevilla por Basilea le resultara tan sencillo.

Ha sido duro, sí. Pero, que conste, no he tenido jamás ningún tipo de depresión por estar lejos de mi tierra en estos ocho años que llevo viviendo en Basilea. También es verdad que por Basilea paro poco, pues estoy permanentemente tocando fuera. Reconozco que añoro lo de salir de cervecitas con Fahmi y toda esa gente. Nada más llegar a Sevilla ves el cielo, el ambiente y... ¡es otra cosa! Me pasa también cuando visito Madrid o cualquier otra ciudad de España.

Tanta actividad con orquestas grandes, ¿le deja tiempo para tocar a solo? ¿O eso es algo que no se plantea por ahora?

Me gustaría dedicarme más a la faceta solista, pero no puedo. Me tengo que conformar con grabar de vez en cuando algún disco. El último recital lo di en Sevilla cuando presenté mi disco *Sones del viejo mundo*, grabado con guitarra barroca. Dentro de unos meses tengo programados sendos recitales en Santander y Austria. Pero es muy complicado tocar a solo si no dispones de tiempo suficiente. Además, tampoco es que los programadores se sientan demasiado atraídos por el laúd solo. Por eso, intérpretes tan

importantes como Xavier Díaz-Latorre, Rolf Lislevand, Nigel North, Paul O'Dette, Eduardo Egüez o Evangelina Mascardi dan recitales muy contados.

¿Y a qué achaca esa falta de interés, cuando, en cambio, hay un montón de recitales de viola da gamba o de clave?

Quizá a los programadores les asusta que el laúd tenga poco volumen sonoro. No quiero apuntar a nadie, pero es verdad que en ocasiones vas a un concierto de laúd y apenas oyes lo que se está tocando si estás más allá de la tercera fila.

Es que el laúd es un instrumento muy íntimo, casi para tocarlo en el salón de tu casa.

Hay un libro del siglo XVII, *The Instruction Book for the Lute*, de Mary Burwell, que habla precisamente de eso. En él se dice que el laúd hay que tocarlo en una habitación no muy grande, que tenga madera, desprovista de muebles y que no haya más de tres o cuatro personas escuchando.

Usted toca prácticamente todos los instrumentos de la familia de la cuerda pulsada: laúd renacentista, laúd barroco, archilaúd, tiorba, guitarra barroca, vihuela...

Me falta el laúd medieval. He tocado alguna vez música medieval, pero con laúd renacentista y sin plectro. Me gustaría profundizar en este instrumento, dado que tal vez es el que está más relacionados con la

guitarra eléctrica: los dos usan plectro, llevan solo una melodía y son muy rítmicos. Pero no sé de dónde podría sacar tiempo para ahondar en la música medieval. ¡Meterme en un estudio para grabar un disco ya es una locura! Menos mal que no tengo familia; me salva que no he de estar pendiente de los niños. Ni siquiera vivo con mi novia. Gracias a ello, el poco tiempo que me queda libre lo aprovecho para estudiar. Mi novia es violinista y sabe que soy un loco de los laúdes, así que lleva la situación bastante bien.

Usted es uno de los especialistas de cuerda pulsada más fieles a lo que planteaba el movimiento historicista a principio de los años 70 del pasado siglo: una búsqueda de la autenticidad. Se lo digo porque muchos de sus colegas cometen verdaderas atrocidades anacrónicas, como tocar siempre con cuerdas de nailon.

Me gusta ser riguroso en ese aspecto, sobre todo, cuando toco a solo o cuando voy a meterme en un estudio de grabación. El disco *Sones del viejo mundo* está grabado con cuerdas de nylgut, un material sintético que reúne todas las virtudes de la tripa y ninguno de sus defectos. Pero hay que analizar cada situación. En el disco que menciono había unas piezas de Guerau, para las que utilicé cuerdas entorchadas de metal. Habrá quien piense que esto no es muy historicista, pero lo cierto es que el entorchado existía en aquella época, aunque no todos lo utilizasen. Si la recurrí a cuerdas entorchadas en la grabación fue porque tenía que utilizar tres afinaciones diferentes en apenas dos días y medio. Fue una decisión práctica, ya que los bajos de nylgut y los de tripa son mucho más inestables.

¿Hay mucho de psicosis entre los laudistas con esto de la autenticidad?

Algo sí. Incluso, cuando estás haciendo continuo, siempre hay alguien que viene y te comenta que el archilaúd debería llevar cuerda doble. Pero, si estoy tocando un archilaúd relativamente pequeño, necesito sacarle más sonido, y eso lo consigo con la cuerda simple. Mi próximo disco, dedicado a Bach —que saldrá dentro de unas semanas—, está grabado con un laúd encordado todo en tripa. Siempre que sea para tocar a solo, procuro ser lo más historicista posible.

Leonhardt aseguraba que no había la más mínima diferencia de sonido entre un clave con plectros de pluma y otro con plectros de plástico...

Por eso yo mencionaba lo de la psicosis. La gente que toca música antigua quiere aproximarse lo máximo posible a cómo se tocaba esa música cuando se compuso, pero muchas veces, a efectos prácticos, no hay diferencia de sonido entre unos materiales y otros. Mire, el nylgut no existía en esa época, porque estamos hablando de un producto nuevo que imita a la tripa, pero que es mucho más estable y que admite mejor los cambios de humedad. Si nos ponemos rigurosos, entonces tendríamos que tocar todos con tripa de animal. Y eso complica demasiado la vida, cuando lo cierto es que suena exactamente



igual el nylgut que la tripa. Por otro lado, en algunas pinturas antiguas en la que aparecen laúdes barrocos se ve que las cuerdas de los bajos son rojas, lo que demuestra que ya entonces se experimentaba con las cuerdas. Mimmo Peruffo, fabricante de la marca de Aquila Corde, ha investigado sobre este asunto y ahora vende unas cuerdas de tripa a las que les da una capa de polímero. No creo que el sonido de estas cuerdas sea muy distinto al de las rojas de esos laúdes que aparecen en cuadros. Se puede ser historicista sin necesidad de caer en extremismos. Pienso que en lo primero que deberíamos fijarnos es en si el intérprete toca bien. Si toca bien, los otros aspectos son secundarios.

Pues entonces no entramos a analizar esas tiorbas cuyos mástiles, gracias a un reciente invento, se pliegan, al objeto de poder transportarlas en las cabinas de los aviones.

A mí no me gusta el invento, pero lo entiendo muy bien, pues funciona genial y permite que el músico pueda viajar junto a su instrumento. Tenemos que situarnos en el contexto histórico adecuado: hoy los músicos viajamos sin parar de un país a otro, pero en aquella época los músicos lo más lejos que llegaban a tocar era en los pueblos de al lado. Un músico famoso de Sevilla iba a tocar a Tomares o a Brenes, y esa era toda su *tournee*... Hoy tocamos en Australia, mañana en China y pasado en Londres, y paradójicamente nos fijamos más en si el continuo hay que hacerlo con cuerdas dobles o con cuerdas sencillas. Las circunstancias de entonces eran muy distintas. Estoy convencido de que en aquella época no se daba tanta importancia a una desafinación como se le da hoy en día.

El disco ha sido muy beneficioso porque ha llegado a todas partes y ha permitido escuchar música a gente que no tiene habitualmente la posibilidad de ir a salas de conciertos, pero luego ha resultado pernicioso al ofrecer la falaz idea

de que todo tiene que sonar siempre perfecto.

Es así. Usted escucha discos de algunos músicos y en ellos todo es perfecto, pero luego escucha a esos músicos en directo y te encuentras con que la diferencia es increíble. Sobre todo, si se trata de instrumentos que son tan delicados como los de cuerda pulsada. En el disco todo está claro, todo está en su sitio... pero todo es demasiado académico. En directo, el músico arriesga más y, por ello, se equivoca más. En cierta forma, se ha decidido que el sonido del disco es el estándar, cuando es justo lo contrario. Y creo que el problema es más de los propios músicos que del público.

Hablemos entonces de grabaciones...

Ha mencionado a lo largo de la entrevista Sonos del Viejo Mundo y ha dicho que dentro de no mucho aparecerá el dedicado a Bach. Figura, asimismo, en el excelente CD del

conmigo y me contó que Juan Carlos Rivera había grabado las tres primeras suites para violonchelo arregladas para chitarrone. Me dijo que Juan Carlos no tenía intención de grabar las tres últimas y me ofreció hacerlo a mí. Yo sabía que estas obras no se han grabado, salvo alguna de ellas de forma aisladas, para archilaúd, aunque sí para tiorba, así que me sedujo la propuesta. Pero, por otro lado, no quería hacerle un feo a Juan Carlos acometiendo una segunda parte de un proyecto que él había comenzado. Y, egoístamente, tampoco me parecía bueno que yo grabara solo tres de las seis suites. Se lo expliqué a Valverde y le dije que, si las grababa, tenía que ser con archilaúd. Lo entendió y me propuso empezar el proyecto por las tres últimas. Para mí ha sido una alegría, porque ha significado poder revisar Bach con mucha más calidad retórica que la que yo tenía en 2012.

“En lo primero que deberíamos fijarnos es en si el intérprete toca bien. Si toca bien, los otros aspectos son secundarios”

Opera Prima Consort que acaba de aparecer con las *Lachrimae* de Dowland (Brilliant) y en el primer volumen de los *Concerti grossi op. 6* de Haendel con la Akademie für Alte Musik Berlin (Pentatone), recién salido del horno. Su primera grabación en solitario fue unos arreglos suyos para laúd de la *Sonata BWV 1001* y de la *Partita BWV 1004* de Bach (*Carpe Diem*); aquel disco, de 2012, tenía mucho encanto.

No estaba mal tocado, pero ahora no lo haría así, ni mucho menos. Lo escucho y compruebo que en algún momento el instrumento está desafinado y que retóricamente me quedaba aún mucho por aprender. Con la perspectiva que da el tiempo, creo que grabar ese repertorio con esa edad fue

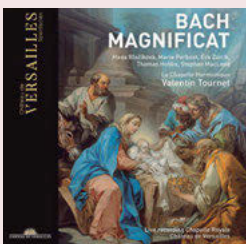
Dicen que Bach lo soporta todo porque su música es extraordinariamente buena... Pero, si se quiere hacer bien, se tiene que hacer muy en serio, ¿no?

Tocarlo bien, bonito y limpio es un primer paso: después, saber explicarlo es otra cosa. Es verdad que es una música tan buena que se explica por sí sola, pero hacerla realmente bien requiere un esfuerzo enorme. He ornamentado mucho en las repeticiones de las danzas, es decir, en los movimientos rápidos... He procurado aportar algo nuevo en cada repetición... Creo que esas ornamentaciones están hechas con bastante gusto, aunque me haya supuesto trabajar el doble. Ahora, hay que ver cómo lo recibe el público. ¶

LOS EXCEPCIONALES

— DEL MES DE DICIEMBRE —

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.



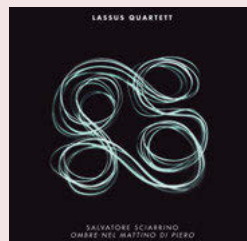
BACH:
Cantata BWV 63. Magnificat BWV 243a. La Chapelle Harmonique.
Director: Valentin Tournet. CHÂTEAU DE VERSAILLES SPECTACLES 009 (1 CD)
Pág. 48



WEINBERG:
Sonatas completas para viola sola: opp. 107, 123, 135 y 136 Viacheslav Dinerchtein, viola
SONY 310 (2 CD)
Pág. 61



HAENDEL:
Sonatas y sonatas en trío HWV 359a, 371, 386b, 389, 396 y 397.
L'Apothéose IBS CLASSICAL 162019 (1 CD)
Pág. 49



SCIARRINO:
Ombre nel mattino di Piero
Cuarteto Lassus
BACKLASH MUSIC 0015041 (1 CD)
Pág. 65



BACH / HAENDEL:
Sonatas para violín y clave. Lina Tur Bonet, violín. Dani Espasa, clave
APARTÉ 219 (1 CD)
Pág. 50



JAKUB JÓZEF ORLINSKI,
contratenor. Obras de Cavalli, Bononcini, A. Scarlatti, Handel, Orlandini, Conti, Hasse, e.a. Il Pomo d'Oro. Director: Maxim Emelyanychev.
ERATO 0190295423384 (1 CD)
Pág. 66



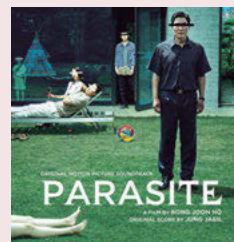
CHAIKOVSKI:
Sinfonías nº 1-6. Sinfonía Manfred. Fantasía sinfónica "Francesca da Rimini". Fantasía-Obertura "Romeo y Julieta". E.a. Kirill Gerstein, piano.
Orquesta Filarmónica Checa.
Director: Semyon Bychkov. DECCA 4834942 (7 CD)
Pág. 57



ROSSINI:
Ricciardo e Zoraide. P. Yende, J.D. Flórez, S. Romanovsky, V. Yarovaya, N. Ulivieri. Orquesta della RAI.
D.musical: Giacomo Sagripanti. D. de escena: Marshall Pynkosky. CMAJOR 752608 (2 DVD)
Pág. 68



SCHUMANN / WAGNER:
Dichterliebe op. 48. Lenau-Lieder und Requiem op. 90. Wesendonck Lieder Christoph Prégardien, tenor Michael Gees, piano
CHALLENGE CLASSICS 72788 (1 CD)
Pág. 58



BANDAS SONORAS
JUNG JAE-IL:
Parásitos. Jung Jaeil, piano y xilófono. Jihye Lee, voz. Budapest Scoring Orchestra. Director: Bálint Sapszon MILAN RECORDS (1 CD)
Pág. 111

Shostakovich, con Weinberg al piano

PABLO L. RODRÍGUEZ

Dmitri Shostakovich fue un gran compositor, pero también un magnífico pianista



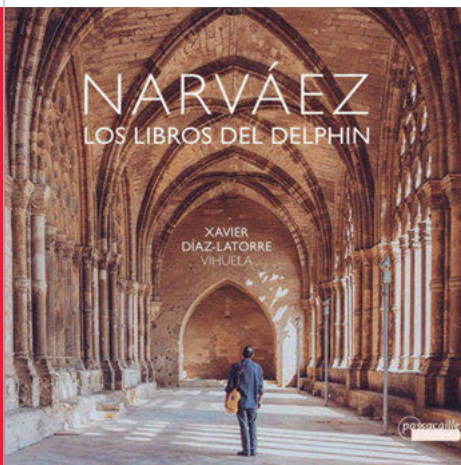
DMITRI Shostakovich fue un gran compositor, pero también un magnífico pianista. Esa faceta apenas se esboza en sus principales biografías. No sólo aparece difuminada en la fundamental *Shostakovich. A Life* de Laurel E. Fay (2000), sino que prácticamente se obvia en la más reciente *Dmitri Shostakovich*, de Pauline Fairclough (2019). Su prestigio al teclado era evidente cuando, en 1927, formó parte de la legación soviética enviada al primer Concurso Internacional de Piano Chopin de Varsovia. Shostakovich, a diferencia de Rachmaninov o Prokofiev, se limitó después a la interpretación de sus propias composiciones. Pero tuvo una carrera limitada como concertista a causa de los problemas nerviosos que debilitaron sus manos en los años cincuenta.

Sofía Moshevich atribuye este desconocimiento, en su fundamental *Dmitri Shostakovich, Pianist* (2004), a las escasas apariciones públicas del compositor al piano fuera de la antigua Unión Soviética. Casi se podrían contar con los dedos de una mano: en 1935 participó en una gira por Turquía; en 1947 actuó en el Festival Primavera de Praga, con danzas y preludios junto a su *Segundo trío con piano*; en enero de 1958 fue el solista de su *Concierto n.º 2* en Sofía; y, en mayo de ese año, tocó y grabó para la EMI francesa sus dos conciertos pianísticos. Regresó a París, en septiembre, para continuar grabando para EMI sus *Danzas fantásticas* junto a una selección de los 24 *Preludios* y *Fugas op. 87*. Esas grabaciones

ya revelan los síntomas de la enfermedad que truncó su carrera pianística, pero sirvieron a Moshevich para convencerse del interés del compositor como intérprete de su música, por encima de Sviatoslav Richter o Tatiana Nikolayeva.

Melodiya acaba de lanzar una caja de cinco CD con la más completa selección de grabaciones de Shostakovich al piano. La antigua discográfica estatal soviética recopila registros de sus fondos, desde 1947 hasta 1958, aunque añade la toma casera de su lectura con David Oistrakh de la *Sonata para violín*, de 1968. No incluye ningún inédito y evita duplicados, al decantarse por la *Sonata para violonchelo* con Daniil Shafran (1946) frente a Mstislav Rostropovich (1957) o el registro superior del *Quinteto con piano* de 1955, frente al quince años anterior. Pero incurre en alguna omisión entre los 24 *Preludios op. 34* y el referido *Op. 87* junto a los arreglos que grabó con el violinista Leonid Kogan. En todo caso, la selección incluye abundantes maravillas que revelan ese enérgico sentido del ritmo de Shostakovich, su colorista uso del pedal, esa expresiva reserva emocional, y sus libertades frente a lo escrito en forma de un *rubato* idiosincrásico o variedad de fraseo y articulación. Hay ejemplos de todo ello en el milagroso minuto y medio que dura esa especie de vals ilusorio que rebela en el *Preludio en la bemol mayor n.º 17 op. 34* registrado en Praga, en 1947.

Pero Melodiya deja para el final la joya más valiosa: la grabación del arreglo a cuatro manos de la *Décima sinfonía* que Shostakovich toca en compañía de su colega Mieczyslaw Weinberg el 15 de febrero de 1954. Shostakovich pilota los graves del teclado y cede a Weinberg las mayores dificultades ante el declive de sus manos. Pero la natural cohesión y flexibilidad de ambos pianistas eleva una versión hipnótica y cautivadora, que roza el paroxismo en el misterioso tercer movimiento, con esa obsesiva repetición del acrónimo musical del compositor, DSCH (Re-Mi bemol-Do-Si conforme al cifrado alfabético musical germano). Otra celebración para el renaciente Weinberg en su centenario. ¶



NARVÁEZ:

Los libros del Delphin

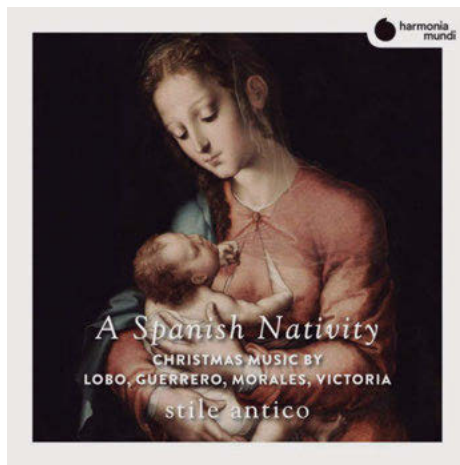
Xavier Díaz-Latorre, vihuela
PASSACAILLE 1049 (1 CD)

La discografía a solo de Xavier Díaz-Latorre había transitado principalmente por el Barroco, ya fuera con guitarra, laúd o tiorba: Sanz, Guerau, De Visée... O, incluso, en un magnífico recopilatorio titulado *Stolen Roses*, algunos de los grandes maestros centroeuropeos: Bach, Telemann, Biber, Westhoff... Que recalara en el Renacimiento y en la vihuela era solo cuestión de tiempo. Lo ha hecho de la mano de Luys de Narváez (c. 1500–c. 1550) y de *Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela*, colección publicada en Valladolid en 1538. Se trata de una obra capital de la música del Siglo de Oro español, en la que se encuentra la célebre *Canción del Emperador* (transcripción del *Mille regretz* de Josquin Des Prez), así como cuatro diferencias de la popularísima *Guárdame las vacas*. El presente CD recoge, por tanto, toda la música para vihuela sola de Narváez.

Es las ilustrativas notas del disco, Díaz-Latorre empieza reconociendo el impacto que le produjo escuchar, en los años 80, por primera vez el sonido de una vihuela. La tañía quien luego sería su profesor en la Schola Cantorum Basiliensis, Hopkinson Smith. “Un nuevo mundo se abrió para mí y me empujó a estudiar la música de los libros de vihuela a los que no pude acceder en mi guitarra clásica”, explica. Estamos, pues, ante la plasmación de una reflexión, de un estudio y de un trabajo que ha durado casi cuatro décadas. Es, al mismo tiempo, un proyecto de plena madurez acometido por uno de los más grandes especialistas de cuerda pulsada de nuestros días. De un proyecto serio y riguroso, que huye de cualquier efectismo ficticio de esos que buscan solo engatusar al oyente.

Para la grabación, Díaz-Latorre usa dos vihuelas: La Aldonza (de Carlos González) y L'Hollandaise (de Patrick Hopmans), ambas equipadas enteramente con cuerdas de tripa.

EDUARDO TORRICO



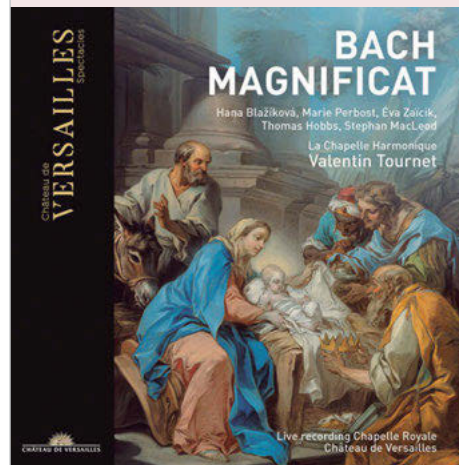
A SPANISH NATIIVY

Obras de Victoria, Guerrero, Lobo, Flecha “el Viejo”, Ruimonte y Morales
Stile Antico
HARMONIA MUNDI 902312 (1 CD)

Dicen que el hombre (más bien, el ser humano... para que no se ofenda nadie) es el único animal que tropieza dos veces en la misma piedra. Este disco viene a confirmarlo. Stile Antico es un grupo inglés dedicado a la polifonía renacentista, fundado en 2001 y con una brillante trayectoria que se plasma en una discografía modélica. Pero, ay, hasta el mejor escriba echa un borrón: su grabación de los *Responsorios de tinieblas* de Tomás Luis de Victoria (año 2017) dejó bastante que desear. Insiste Stile Antico de nuevo con Victoria (*O magnum mysterium*), pero también con otros compositores españoles: Francisco Guerrero (*Beata Dei genitrix Maria* y *A un niño llorando*), Alonso Lobo (*Missa Beata Dei genitrix Maria*), Mateo Flecha “el Viejo” (*El Jubilate* y *Rúu rúu chúu*), Pedro Ruimonte (*De la piel de sus ovejas*) y Cristóbal de Morales (*Cum natus esset Jesus*).

Musicalmente, el resultado de esta nueva entrega de Stile Antico me parece mucho más convincente que su registro de Victoria (quizá, porque las obras seleccionadas para el programa carecen de la descomunal carga dramática de los *Responsorios de tinieblas*), aunque por momentos la interpretación adolece de esa frialdad que se le achaca a la mayor parte de los grupos británicos que se dedican a la polifonía renacentista. Sin embargo, el gran problema aquí es la prosodia: si en las obras con textos latinos Stile Antico se las apaña para bandearse, cuando llegan los textos castellanos nos topamos con un mayúsculo dislate: el villancico *De la piel de las ovejas* adquiere incluso ribetes cómicos (a pesar del evidente esfuerzo de los cantantes por ofrecer una pronunciación creíble), pero con el celeberrimo *Rúu rúu chúu* la cosa es aún más ridícula. En fin, supongo que a quienes no dominen la lengua de Cervantes este detalle no les importará demasiado. No obstante, había que decirlo.

ENRIQUE VELASCO



BACH:

Cantata BWV 63. Magnificat BWV 243a.
La Chapelle Harmonique. Director: Valentin Tournet. CHÂTEAU DE VERSAILLES SPECTACLES 009 (1 CD)

La música francesa, tan fecunda a la hora de engendrar precoces talentos interpretativos en el repertorio barroco (Raphäel Pichon, Thomas Dunford, Jean Rondeau o Justin Taylor, por citar algunos de los más recientes ejemplos), ya tiene un nuevo ‘monstruito’: Valentin Tournet. Violonchelista y violagambista, fundó con solo 20 años La Chapelle Harmonique, con la que debutó en el Château de Versailles Spectacles (marzo de 2017) dirigiendo ni más ni menos que la *Pasión según San Juan de Bach*, obra que, según asegura, se sabe de memoria desde los trece años por haberla cantado, tocado y dirigido en numerosas ocasiones.

Esta grabación contiene dos monumentales obras navideñas de Bach: la cantata *Christen, ätztet diesen Tag BWV 63* (en mi modesta opinión, la más perfecta de todas cuantas escribió el Kantor y, también, la más atípica por carecer de arias: solo hay en ella coros, dúos y recitados) y el *Magnificat BWV 243a* (compuesto en 1723, su primer año en Leipzig, fue el primer trabajo que realizaba sobre un texto latino; lo revisaría diez años más tarde, transponiéndolo de Mi bemol mayor a Re mayor y convirtiéndolo en la versión que es hoy más conocida, la *BWV 243*). Fue interpretada por Tournet y sus huéspedes en la Navidad de 2018 en la Capilla Real del Palacio de Versalles. Su sonido es tan perfecto que nadie diría que se trata de una toma en directo.

El elenco vocal empleado por Tournet es sencillamente insuperable: las sopranos Marie Perbost y Hana Blaziková, la contralto Eva Začik, el tenor Thomas Hobbs y el bajo Stephan MacLeod, todos ellos consumados intérpretes de la música sacra de Bach. Tanto el coro como la orquesta (con notable presencia en esta de apellidos rusos) están incommensurables. Ante el mayúsculo alarde de talento que exhibe Tournet, solo cabe sacarse el sombrero y no perderlo en ningún momento de vista.

EDUARDO TORRICO



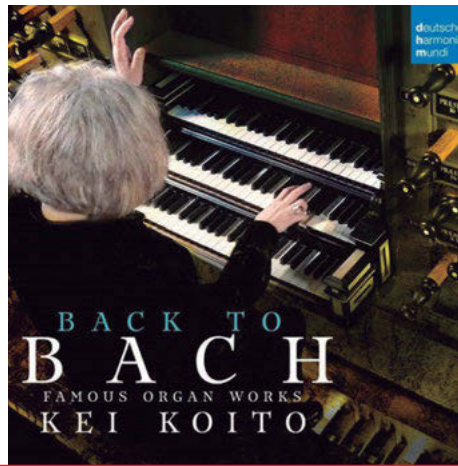
BACH:
Sonatas para flauta BWV 1030-1035.
 Michala Petri, flauta de pico. Hille Perl, viola da gamba. Mahan Esfahani, clave
 OUR RECORDINGS 6.220673 (1 SACD)

Aún recuerdo de mi infancia algún pasaje del *Catecismo de Primera Comunión*. En concreto, una pregunta: “¿Entenderemos en el cielo el misterio de la Santísima Trinidad?”. Y su correspondiente respuesta: “En el cielo entenderemos el misterio de la Santísima Trinidad, como ya lo entienden los Ángeles y los Santos”. Siempre he querido ir al cielo para entender este misterio. Y, de paso, para entender otro misterio, el de Michala Petri. Esta buena señora, que supera ya la sesentena, lleva toda la vida dando conciertos por el mundo entero y realizando infinidad de grabaciones discográficas (muchas de ellas, de música barroca), acompañada casi siempre por músicos reputados. He procurado permanentemente hallar las virtudes que se le suponen para gozar de tanto reconocimiento, pero, lo confieso, no he sido capaz de dar con una sola de ellas.

Petri vuelve aquí al ataque, rodeada de dos célebres especialistas en música antigua: Hille Perl y Mahan Esfahani. Evitaré entrar en detalles de si procede o no tocar una obra con un instrumento para el que no fue concebida (en este caso, flauta de pico en lugar de flauta travesera), ya que, si era una práctica habitual entonces recurrir a lo primero que se tenía a mano, no seré yo quien discuta tal práctica ahora. Petri está en su perfecto derecho de tocar hasta el *Porompompero* con flauta de pico, si le apetece. Pero, por favor, que lo toque bien, a ver si hay suerte y gracias al *Porompompero* da por una vez con la tecla antes de jubilarse.

Es una pena que el excelente trabajo de bajo continuo que realizan Perl y Esfahani quede obliterado por el desagradable soniquete de la flauta de Petri. Únicamente el desconocimiento estilístico de esta música que exhibe la danesa supera a su impericia como intérprete. Huyan de este disco como de la peste, salvo que sean masoquistas.

ENRIQUE VELASCO



BACH:
Obras para órgano. Kei Koito, órgano
 DHM 19075915582 (1 CD)

Tras los cinco volúmenes grabados para Claves, la organista japonesa Kei Koito prosigue su andanza bachiana (repare el lector en el guiño del título) en DHM. Bajo el equívoco subtítulo “obras famosas para órgano”, recoge el álbum tanto composiciones libres (tocatas y/o preludios y fugas) como basadas en corales. Algunas célebres; otras, no tanto. Enamorada de los órganos barrocos históricos de Alemania y los Países Bajos, en esta ocasión acude a uno de los mejores instrumentos del mítico Arp Schnitger, localizado en la iglesia de San Martín de Groninga, cuyo actual esplendor debe mucho a la restauración llevada a cabo por Jürgen Ahrend. Koito, buena conocedora del mismo —no en vano es su favorito— hace extenso uso de sus enormes recursos. En los corales emplea con profusión los famosísimos flautados (BWV 653 y 713), sin hacer ascos a la lengüetería (BWV 657 y 584). El glorioso *plenum* realza la magnificencia del coral de Leipzig BWV 667. En las composiciones libres hacen acto de presencia con profusión los registros graves del pedalero, en especial el espectacular registro de 32 pies, como también en la exposición del coral en BWV 656 —también de Leipzig—, cuya entrada resulta memorable.

La interpretación es notabilísima. En los corales más sencillos enfatiza el afecto subyacente, manejando de forma magistral la tensión armónica y contrapuntística en los más ambiciosos. En los preludios se muestra intensa, exuberante en los pasajes más influidos por el *Stylus phantasticus* (BWV 535 y 535a), animada y fulgurante (BWV 538), virtuosa y brava (BWV 532), cualidades que, unidas a la claridad expositiva, cabe predicar igualmente de las fugas, con algún sorprendente decaimiento (BWV 550 y 532).

La grabación recoge bien la reverberación, pero adolece de falta de refinamiento y definición, con notorias estridencias.

JAVIER SARRÍA PUEYO

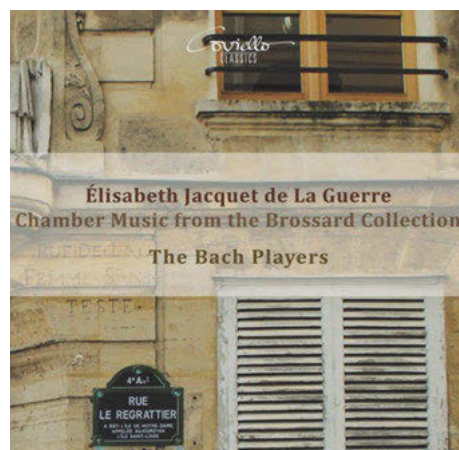


BACH, J.B.:
Suites orquestales nº 1-4
 Thüringer Bach Collegium. Director y violín: Gernot Süssmuth
 AUDITE, 97.770 (1 CD)

Johann Bernhard Bach, primo segundo del Bach por antonomasia, desarrolló la mayor parte de su carrera en Eisenach, como organista de la ciudad y clavecinista del duque de Sajonia-Eisenach, siendo muy apreciado y valorado por su señor. Su producción musical preservada es, sin embargo, muy escasa, reduciéndose a unas pocas obras para órgano y cuatro oberturas orquestales transmitidas, en tres casos, gracias a las copias realizadas por el mismísimo Johann Sebastian y sus habituales amanuenses, y la otra, por un copista berlinés del entorno de Carl Philipp Emanuel. El primero las interpretó en varias ocasiones con el Collegium Musicum de Leipzig y es evidente que su hijo también apreciaba esta música.

Nada hay de extraño en ello. Las suites de Johann Bernhard, integradas por una obertura a la francesa y de cinco a ocho danzas, están escritas en ese ‘estilo mixto’ o alemán que, aunando influencias francesas e italianas, tuvo en Telemann su gran abanderado y en el que el propio Johann Sebastian dejó inmortales testimonios. Y no son obras intrascendentes. Dejando al margen interpretaciones de oberturas sueltas, dos eran las grabaciones, ambas de referencia, existentes hasta ahora. La Orquesta Barroca de Friburgo dejó una lectura sobria, siguiendo la letra de las partituras (orquesta de cuerda, 1998). En el polo opuesto, L’Acheron llenó de exuberante color esta música (2016). Entre ambas, pero con personalidad propia, se sitúa la del Bach Collegium de Turingia. Técnica y estilísticamente impecable, es una interpretación noble, con fuerza, garra y ritmo, con el oboe y las flautas coloreando ciertos momentos y sin faltar toques de poesía —¡Air para violín de la *Primera obertura!*—. Constituye con las anteriores una trinidad entre las que cada cual elegirá según gustos o momento.

MARIANO ACERO RUILÓPEZ



HAENDEL:

Sonatas y sonatas en trío HWV 359a, 371, 386b, 389, 396 y 397. L'Apothéose
IBS CLASSICAL 162019 (1 CD)

Conocí al grupo español L'Apothéose hace un par de años, aproximadamente, en un concierto celebrado en una inusual sala madrileña. Acababa de ganar un prestigioso premio internacional y tenía de su más que justificado entusiasmo la música interpretada, transmitiendo al público un general sentimiento de complacencia y satisfacción. Pero estos jóvenes instrumentistas han demostrado después que aquello no era cosa de un momento especialmente gratificante para ellos. Paso a paso, concierto a concierto, van labrando una envidiable carrera jalonada de justos premios y distinciones y críticas altamente favorables, caminando firmemente hacia la cima de la interpretación historicista europea. Reforzado el cuarteto original con el versátil Ramiro Morales (archilaúd y guitarra barroca), L'Apothéose presenta su nueva producción discográfica, dedicada a la música de cámara de Georg Friedrich Haendel (dos sonatas y cuatro sonatas en trío), en una demostración práctica del excelente nivel alcanzado.

Protagonista especial del disco es Laura Quesada, brillante flautista que extrae de su instrumento un sonido aterciopelado, cálido y acariciante. Pero está perfectamente conjuntada con el violinista Víctor Martínez, que firma, por su parte, una estupenda lectura de la sonata *HWV 359a*. Aúnan virtuosismo, sin perder un ápice de elegancia y sin vacuos exhibicionismos, con profundidad y hondura, visibles especialmente en los movimientos lentos. Y en el continuo, la violonchelista Carla Sanfélix y el clavecinista Asís Márquez, con el refuerzo del citado Morales, tejen el suave y discreto lecho sobre el que serpentean las voces solistas. No sé cuántas veces he escuchado ya este disco. Y no deja de sorprenderme, descubriendo cada vez nuevos matices. Es un disco, pura y simplemente, para quitarse el sombrero.

MARIANO ACERO RUILÓPEZ

HASSE:

Cantatas, sonatas y arias. Veronika Kralova, soprano. Le Musiche Nove
Director: Claudio Osele
DHM 19075936422 (1 CD)

Prosigue Claudio Osele con su grupo Le Musiche Nove y la soprano checa Veronika Kralova su exploración de la música de cámara de Hasse. El repertorio está integrado por un par de arias, tres cantatas y tres obras instrumentales. El interés de las primeras radica en su concepción como obras independientes, casi como remotos precedentes del romántico lied, para ser interpretadas en circunstancias semejantes a las cantatas de cámara. Los textos proceden de una colección de poemas musicables de Paolo Rolli, bien conocido por los libretos de óperas que escribió para Haendel, Bononcini y Porpora, y presentan, en un caso, una poética mirada sobre el otoño y en el otro, el lamento amoroso que, con matices diversos, reaparece en las tres cantatas para voz y bajo continuo —en un caso se añade un traveso en hermoso diálogo con aquella— que ofrecen la ocasión al compositor para plasmar su numen dramático en una gama de sentimientos que van de la serenidad al recordar la belleza de la dama al dolor por su pérdida, sin faltar la esperanza de recuperarla.

El disco se completa con tres sonatas para flauta, violonchelo —muy bella— y clave —la única obra que, por cierto, no lleva anotado “primera grabación” — que completan el variado panorama sobre este apartado de la producción del compositor. La música no carece en absoluto de interés, aunque quizá no llegue a las altas cimas de inspiración que podríamos esperar de su autor. No obstante, es de destacar el compromiso de todos los músicos participantes, empezado por el director Osele, continuando por la fina soprano Veronika Kralova, sensible, emotiva y dúctil en sus intervenciones, y concluyendo con la estupenda flautista Elisa Cozzini, la violonchelista Viola Mattiona y la clavecinista Federica Bianchi, que firman conjuntamente un disco de muy agradable escucha.

MARIANO ACERO RUILÓPEZ

JACQUET DE LA GUERRE:

Sonatas del Manuscrito Brossard
The Bach Players
COVIELLO 91815 (1 CD)

Un manuscrito copiado y poseído por el compositor y coleccionista Sébastien de Brossard, a quien tanto debemos los melómanos, contiene unas sonatas que, según el clérigo, Élisabeth Jacquet de la Guerre le entregó para su copia en 1695. Si tenemos en cuenta que, como confesó François Couperin, fue él quien en 1692 compuso bajo pseudónimo las primeras sonatas en Francia tras el rico aluvión que supuso la recepción de las dos primeras colecciones de sonatas de Arcangelo Corelli, se comprenderá bien el espíritu innovador y aventurado de la parisina. El manuscrito contiene cuatro tríos y dos sonatas a solo, si bien los primeros incluyen partes obligadas para “basso” —un violonchelo, según el encabezamiento— y, las segundas, para viola da gamba. De carácter multiseccional, insertan, con una excepción, una deliciosa *aria affetuoso* (sic) de carácter lírico que, en ocasiones, siguiendo el patrón nacional, adopta forma de rondó. Música excelente que, desde luego, no supone una copia servil de los modelos corellianos, al incluir numerosos toques franceses y personales de la compositora, con una riqueza temática destacable.

Frente a las sonatas publicadas en 1707, las del manuscrito Brossard no han gozado de excesiva popularidad y, hasta la fecha, contaban como única integral con la debida al Ensemble Variations (Accent, 1997). Esta que protagonizan The Bach Players constituye un fuerte rival, aunque creo que queda ligeramente por debajo de aquella. En el aspecto interpretativo ambas son excelentes, si bien la de los franceses presenta una mayor riqueza tímbrica y organológica y su toma sonora, aunque algo seca y opaca, es superior a la excesivamente reverberante de Coviello, que oscurece una tímbrica ya de por sí agreste y poco refinada por momentos. No obstante, estando descatalogada la antañona, la novedad se convierte en única opción.

JAVIER SARRÍA PUEYO



BACH / HAENDEL:

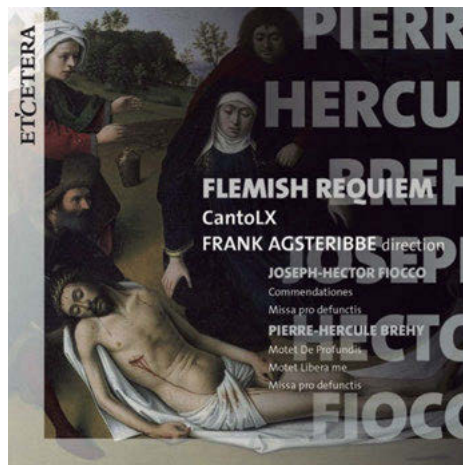
Sonatas para violín y clave. Lina Tur Bonet, violín. Dani Espasa, clave
 APARTÉ 219 (1 CD)

Los polifacéticos Lina Tur Bonet y Dani Espasa (ella, violín barroco y moderno; él, clavecinista, organista, pianista y acordeonista; ambos, directores) forman una de las ‘pequeñas sociedades’ artísticas más fecundas y bien avenidas de la música española. Ella suele officiar de *concertino* en la orquesta de él (*Vespres d’Arnadi*) y él suele encargarse de los teclados en la orquesta de ella (*MUSICA ALcheMica*). Pero hasta la fecha no habían grabado a dúo. Lo hacen aquí para mantener una “reunión imaginaria” entre dos de los más grandes músicos de la historia: Johann Sebastian Bach y Georg Friedrich Haendel. No es la primera vez que Tur Bonet reúne a estos dos colosos barrocos: hace años registró con la clavecinista Anne Marie Dragosits un CD que contenía sonatas de ambos y que, por desgracia, tuvo una circulación muy reducida.

En esta grabación, Tur Bonet y Espasa incluyen tres sonatas para violín y clave (las BWV 1017, 1018 y 1019) de Bach —como es sabido, en esta media docena de sonatas tiene idéntico protagonismo el clave que el violín— y las sonatas para violín HWV 371 y 359a de Haendel. Este, siguiendo su conocida praxis recicladora, utilizó para la primera anteriores motivos musicales propios. Para el *Affettuoso*, una sonata para flauta; para el *Larghetto*, una aria de la cantata *Il Delirio Amoro*, otra (*Nube che il sole*) de la ópera *Riccardo Primo* y el coro final de *Acis and Galatea*; y para el *Allegro* final, la sinfonía del tercer acto del oratorio *Jephtha*. La segunda, es un arreglo de la *Sonata para flauta en Re menor op. 1 n.º 1 HWV 359b*.

Las interpretaciones están en consonancia con la majestuosidad de estas cinco obras. Hay decenas y decenas de grabaciones con sonatas de Bach y de Haendel, pero rara vez he tenido la oportunidad de escuchar nada tan cercano a la perfección como lo que contiene este disco.

EDUARDO TORRICO



FLEMISH REQUIEM

Música fúnebre de Joseph-Hector Fiocco y Pierre-Hercule Brehy
 CantoLX. Ensemble de la Chapelle Saint-Marc. Dirección y órgano: Frank Agsteribbe. ET'CETERA 1642 (1 CD)

Apuesto a que la propuesta de Et’cetera supondrá una sorpresa para el melómano más avezado: música funeraria compuesta en los Países Bajos austriacos en la primera mitad del siglo XVIII. El reto suena extravagante, pero la escucha recompensa. El *Requiem en Mi bemol* está rodeado de incógnitas, empezando por su autoría. Conservado en los archivos de la catedral de Amberes, una mano anónima y posterior a la composición escribió sobre la cubierta el apellido Fiocco, dejando la duda de si su artífice había sido Pietro Antonio (1653-1714) o alguno de sus dos hijos músicos. Fétis lo atribuyó a Joseph-Hector —bien conocido por sus piezas para clave—, pero su carácter arcaico (o tal vez arcaizante) aleja esta opción, pues estilísticamente se halla en las antípodas del resto de su obra sacra, lo que puede comprobarse escuchando sus modernas *Commendationes*, también grabadas. La curiosísima presencia de una pareja de trompas excluiría la autoría paterna y la acercaría a Pierre-Hercule Brehy (1673-1737), creador del otro réquiem aquí registrado en compañía de dos motetes fúnebres (*De profundis* y *Libera me*).

La música —con disposición a cuatro voces y cuatro partes de cuerda, con la excepción ya indicada—, presenta una filiación muy italiana, sin apenas influencia francesa, llena de gracia melódica, con escasa complejidad armónica y contrapuntística, muy agradable y completamente alejada de cualquier tremendismo mortuario. Los conjuntos luxemburgueses convocados —con los efectivos reducidos a la mínima expresión— realizan una labor sobresaliente (bien es cierto que no se enfrentan a grandes retos), como también lo es la toma de sonido, que combina a la perfección detalle, presencia y reverberación, debida a Korneel Bernotel, excelente clavecinista y líder del conjunto Apotheosis. Para amantes de las rarezas barrocas.

JAVIER SARRÍA PUEYO



HISTORIES D'UN ANGE

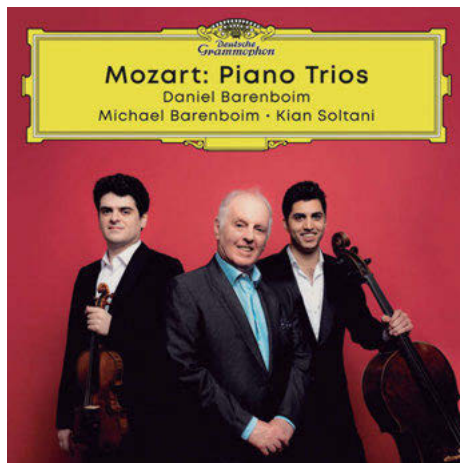
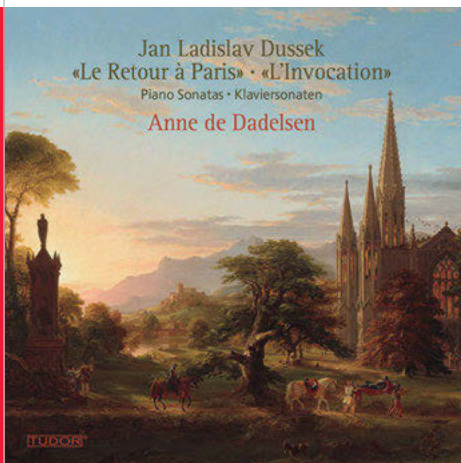
Obras de Marais, De Visée, F. Couperin y Rameau. Johanna Rose, viola da gamba. Josep Maria Martí Duran, tiorba. Javier Núñez, clave. RUBICON 1041 (1 CD)

Johanna Rose, la excelente violagambista alemana de nacimiento pero sevillana de residencia y corazón, presenta aquí su segundo disco como protagonista, de nuevo en el sello Rubicon. Y lo hace con resultados tan óptimos como los del primero, que incluía las tres *Sonatas para viola da gamba* de C.P.E. Bach. El título del CD, *Histoires d’un Ange*, ya da una idea del repertorio: Marin Marais. En efecto, en 1740 el violagambista, abogado y sacerdote Hubert Le Blanc escribió que Marais tocaba la viola “como un ángel”, en contraposición a Antoine Forqueray, que la tocaba “como un diablo”. No hay rastro aquí del demoníaco Forqueray, pero sí de François Couperin (la chacona de *Pièces de viole avec le basse chiffrée*). También se han incluido, para lucimiento de sus dos acompañantes, una *passacaille* para tiorba de Robert de Visée contenida en el *Manuscrito Vaudry de Saizenay* y *La Marais* de las *Pièces de clavecin en concerts* de Jean-Philipp Rameau, en arreglo para clave solo.

Siendo, como es, un muestrario, Rose no ha dejado pasar la ocasión de exhibirse con algunas de las piezas más conocidas de Marais: *L’Arabesque*, *La Rêveuse*, *La Badinage* o *La Superbe*, resueltas todas con extraordinaria solvencia, más allá del carácter de cada una de ellas (trepidante, *L’Arabesque*; abrumadoramente melancólica, *La Rêveuse*; enigmática, *La Badinage*...). El recital se cierra con una bellísima lectura de la chacona del *Quinto libro de Pièces de viol*.

Rose posee como intérprete muchas virtudes, pero, si nos viéramos compelidos a destacar solo una de ellas, esa sería la elegancia (algo que es aún más evidente cuando se la ve tocar en directo). El soporte que le prestan el tiorbista Josep Maria Martí Duran y el clavecinista Javier Núñez (otros dos de los grandes nombres del actual panorama de la música antigua española) es insuperable.

EDUARDO TORRICO



DUSSEK:

Sonatas para piano “Le Retour à Paris” e “L’Invocation”. Anne de Dadelsen, piano. TUDOR 7509 (1 CD)

La grandeza de Beethoven dejó en la penumbra, aunque no en la sombra, a ciertos músicos que intentaron lo mismo y diseñaron una época de feliz y densa transición desde el Clasicismo hacia lo que se llamaría luego Romanticismo. Para el teclado, ahí están los ejemplos de Clementi, Field y Jan Ladislav Dussek (1760-1812). Una buena revisión de esta ilustre compañía viene haciendo la tarea de la grabación condigna al aporte.

Dussek fue un consumado pianista, que observó las posibilidades de la evolución técnica del instrumento. En estas obras opta por el formato de la gran sonata en cuatro movimientos. Se vale de motivos sencillos, que somete a un inteligente juego de variantes, de modo que la melodía resulta de un enriquecimiento comentado de ella misma, con excelente uso de las escalas, alternando el canto llano con momentos de virtuosismo, agilidad y amplio explayamiento de los registros, que dan lugar a un rico examen de los colores propios de las distintas voces pianísticas. El primer movimiento plantea diálogos de cierto dramatismo, el lento es cantable como una suerte de romanza, distrae el humor un *scherzo* y los remates adoptan la estructura del rondó, apelando al carácter danzable de esta forma. Como quien no quiere la cosa, se nos ha contado una historia cuyo contenido podemos imaginar con plena atención.

Anne de Dadelsen se muestra plenamente dueña del estilo transitivo de Dussek, a la vez que expone su lenguaje pianístico con total dominio. Se trata de leer las obras, escritas entre 1807 y 1811, con la expresión emocional del caso pero, a la vez, con la contención racional de quien viene de lo clásico para liquidar una herencia sin destruirla sino planteando una fecunda evolución. Hay que hacer justicia con Dussek y el fallo es inapalable.

BLAS MATAMORO

MOZART:

Tríos para piano, violín y violonchelo K. 254, 496, 502, 542, 548 y 564. Daniel Barenboim, piano. Michael Barenboim, violín. Kian Soltani, violonchelo. DG 4837506 (2 CD)

El trío para piano y cuerdas se desarrolla desde un dominio inicial aplastante del piano, hasta el punto de que en buena parte de los tríos de Haydn y también en los primeros de Mozart las obras son más bien una suerte de sonatas para piano con acompañamiento de los instrumentos de cuerda, con un papel muy secundario del violonchelo. Tal ocurre en el primero de la serie mozartiana, K. 254, fechado en 1776. Los restantes, ya en el último período de la producción mozartiana (1786-8), tienen un más genuino carácter de trío, aunque el protagonismo del piano siga siendo evidente. Música en todo caso deliciosa de escuchar.

El Trío Beaux Arts los grabó (Philips), junto al atípico Trío K. 498 para clarinete, viola y piano, en los 60, y el propio Barenboim grabó los mismos que ahora se ofrecen, salvo el K. 254 que fue sustituido entonces por el K. 498. Lo hizo en 2005 (EMI), con Nikolaj Znaider y Kyril Zlotnikov. La grabación que ahora nos llega, de excelente factura técnica, está realizada en vivo en la flamante sala Pierre Boulez berlinesa, en febrero de 2019, y en ella Barenboim está acompañado por su hijo Michael y por Kian Soltani, solistas ambos en la Wester-Eastern Divan.

Ya se pueden imaginar que el protagonismo y el mando artístico de la cuestión cae en las manos del veterano pianista-director, excelente mozartiano una vez más, elegante, de cuidada sonoridad y perfecto ensamblaje camerístico. El complemento que recibe de sus más jóvenes colegas es plausible. Ninguno de ellos deslumbra por belleza de sonido o perfecta entonación, pero siguen con corrección la senda que les llega, esta sí, con indudable magisterio, desde el teclado. Álbum recomendable sobre todo por la contribución de Barenboim padre, aunque no preferible al mencionado de EMI ni, salvo por la mejora en la toma sonora, al del Beaux Arts.

RAFAEL ORTEGA BASAGOITI

BEETHOVEN:

Integral de los Cuartetos de cuerdas, vol. 2 (Revelations). Cuarteto Casals. HARMONIA MUNDI 902403.05 (3 CD)

Curiosa la manera de organizar los cuartetos beethovenianos en esta integral del Cuarteto Casals. En vez de seguir un orden cronológico, cada entrega dedica cada uno de los tres compactos a uno de los tres períodos en que se suele dividir la producción del genio de Bonn: período de formación, período heroico y período final. En la primera entrega se grabaron los primeros cuartetos compuestos en cada etapa y en esta segunda los compuestos en la etapa central. Es algo rebuscado, estamos de acuerdo, pero puede valer tanto como otra cualquier otra forma para ordenar unas obras que, sea como sea, se escuchan siempre con pasión y asombro.

El primer CD incluye los cuartetos n° 2 (op. 18 n° 2) y el n° 10 (op. 74). El Casals encuentra en el primero de ellos el punto de luminosidad y ligereza en los ataques (ácidos algunas veces a propósito), en la articulación y en el fraseo que pide una de las obras más optimistas de toda la serie. Un color más denso y ligeramente oscuro junto a una mayor densidad emocional en el fraseo caracteriza su visión del segundo, el conocido como “*Las arpas*”.

Dos de los “*Razumovsky*”, los n° 8 (op. 59 n° 2) y 9 (op. 59 n° 3) llenan el contenido del segundo disco. Los ataques iniciales del primero de ellos ya nos anuncian una interpretación que explora con especial atención la dimensión más enérgica de la pieza, con incisividad en los acentos y un tempo más bien rápido en las resoluciones de las frases. Magistral resulta, por otra parte, la manera de abordar los acordes iniciales, cercanos a la disonancia, del tercero de los “*Razumovsky*”, manteniendo la tensión en largas arcadas de sonido acerado.

Y el monumental Cuarteto n° 15 op. 132 ocupa todo el tercer disco. Aquí el Casals, con un empaste admirable, explora a fondo todos los recovecos expresivos de esta obra visionaria.

ANDRÉS MORENO MENGÍBAR



BRUCKNER:

Sinfonía nº 2 (versión 1877). Staatskapelle Dresden
 Director: Christian Thielemann
 CMAJOR 730508 (1 DVD)

Con esta *Segunda sinfonía* termina Thielemann su ciclo Bruckner con la Staatskapelle de Dresde en diversas ciudades europeas y en conciertos en directo. Conocemos los DVD filmados con todas ellas y en todos se observa un nivel interpretativo excepcional, especialmente en *Tercera*, *Quinta*, *Sexta* y sobre todo *Séptima*, posiblemente la cima del ciclo. En cuanto a esta *Segunda*, es otra gran versión, siempre con un formidable nivel orquestal debido a la siempre suntuosa Staatskapelle de Dresde, que aquí actúa en la nueva sala de Hamburgo, la Elbphilharmonie, en el concierto celebrado el 8 de febrero de 2019.

Muchos músicos, directores y técnicos han puesto reservas a las condiciones acústicas de esta sala, la Filarmonía del Elba, afirmando que los pasajes en *forte* aúllan en los oídos del oyente y los sonidos *piano* desaparecen en la nada. Pero Thielemann y sus músicos de Dresde “han aportado soluciones que deberán entrar en los libros de historia de la Filarmonía del Elba y servir de lección para los directores que vengan después”, según escribía un crítico de *Die Welt*. Thielemann se muestra “una vez más como el soberano absoluto en su territorio ancestral, el Romanticismo alemán. Sabe perfectamente dónde y cuándo tomar las riendas y cuándo soltarlas a fin de hacer brillar, con sus músicos, los numerosos milagros de Bruckner, ponerlos sobre una bandeja de plata, organizarlos de manera nueva y enlazarlos unos con otros” (*Hamburger Abendblatt*).

El firmante piensa que esta versión, junto a la de Chailly-Concertgebouw (Decca) y quizá Maazel-Radio bávara (BR Klassik), es de las mejores traducciones modernas de esta obra, con permiso de Giulini-Sinfónica de Viena (Testament), al que no incluimos aquí porque, a pesar de lo excelso de su recreación, el maestro italiano utilizó una versión Nowak con numerosos cortes que dejaron a la obra prácticamente con media hora menos de música.

Además de darse la mano la música y la técnica, la tradición y la renovación, Thielemann también tiene la ventaja sobre los citados de poseer una filmación espléndida (director de vídeo: Alexander Radulescu), lo que, unido al magnífico sonido y a la sólida y a la vez refinada traducción, hacen de esta nueva versión de la *Segunda* el más bello documento conocido de esta infrecuente ‘sinfonía de las pausas’. Tanto si conocen la obra como si no, esta es la ocasión para hincarle el diente y disfrutar de un bellísimo testimonio bruckneriano que podemos situar al mismo nivel que la fenomenal *Séptima* de este mismo director.

ENRIQUE PÉREZ ADRIÁN

MIRGA GRAŽINYTĖ-TYLA
 GOING FOR THE IMPOSSIBLE - A PORTRAIT

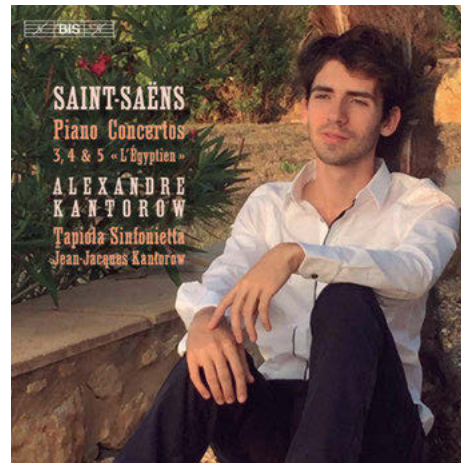
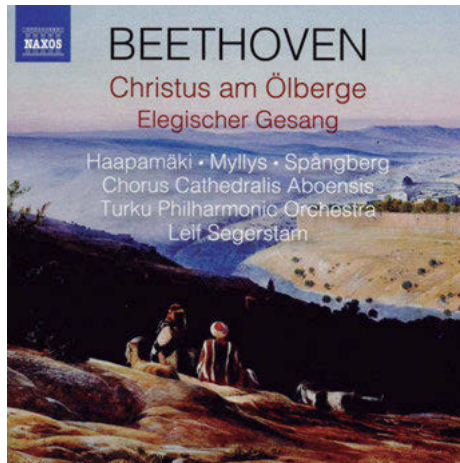
WORKS BY
RAMINTA ŠERKŠNYTĖ
 LITHUANIAN NATIONAL SYMPHONY ORCHESTRA · KREMERATA BALTICA
GIEDRĖ ŠLEKYTĖ

MIRGA GRAŽINYTĖ-TYLA
RAMINTA ŠERKŠNYTĖ

Tras el éxito de su album debut con *Deutsche Grammophon* que dedicó al compositor *Mieczyslaw Weinberg*, *Mirga Gražinytė-Tyla* (junto a *Giedre Slekyte*) nos descubre ahora el trabajo del compositor lituano *Raminta Šerkšnytė*: piezas de una belleza trascendental con una gran fuerza emocional.

Una música que combina una experiencia mística con una vibrante energía. El álbum contiene también un DVD con un documental sobre *Mirga*.

deutsche Grammophon.com UNIVERSAL UNIVERSAL MUSIC GROUP
 www.universalmusic.com



BEETHOVEN:

Conciertos para piano y orquesta nº 1-5. Director y piano, Jan Lisiecki Academy of St. Martin in the Fields DG 4837637 (3 CD)

Cuando hace un año el joven canadiense de origen polaco Jan Lisiecki visitó el ciclo de Grandes Intérpretes, ya comenté que era pianista de medios técnicos sobrados, con cuidada atención al sonido y personalidad musical muy interesante, aunque aún, lógicamente, en evolución, lo que en algunos aspectos se traducía en discursos musicales atractivos, pero en los que la consistencia no terminaba de cuajar. Como parte de la macroedición Beethoven del sello amarillo, se había planificado una nueva grabación del ciclo de conciertos pianísticos del gran sordo, en principio con Murray Perahia al frente de la Academy of St Martin in the Fields. Por desgracia, los males en la mano del neoyorquino frustraron el proyecto, que fue entonces asumido por Lisiecki, incluyendo la dirección desde el piano. El ciclo fue grabado durante los conciertos y ensayos celebrados en la Konzerthaus berlinesa, en diciembre del pasado año.

Interpretaciones interesantes, con *rubato* generoso y mirada decididamente romántica (algunas inflexiones agógicas quizá excesivas, como en ciertos momentos del tiempo inicial del *Cuarto concierto*), cuidadísimas en la claridad de articulación y pedal, aunque con un discurso que busca una natural fluidez, pero no siempre la encuentra. Echo de menos esa consistencia que Perahia ofrecía en su antiguo ciclo (con Haitink, a mediados de los 80) y también la más reciente, de sorprendente frescura, energía y riqueza de contrastes, de una sorprendente Uchida con la Filarmónica de Berlín y Rattle (en el sello de la Berliner), que no dudo en recomendar como uno de los más interesantes que he escuchado en tiempos recientes. Pero este ciclo de Lisiecki, grabado de forma excelente, con gran nitidez y presencia, es notable y muy digno de disfrutarse, especialmente por su buena dosis de frescura e impecable realización.

RAFAEL ORTEGA BASAGOITI

BEETHOVEN:

Christus am Ölberge. Elegischer Gesang. H.L. Haapamäki, J. Myllys, N. Spangberg. Chorus Cathedralis Aboensis Turku Ph. O. Director: Leif Segerstam NAXOS 8.573852 (1 CD)

Cristo en el Monte de los Olivos, único oratorio que compuso Beethoven, es una obra que no ha gozado de gran predicamento entre los programadores de conciertos y los responsables discográficos. Quizás ello se deba a que se trata de una obra peculiar y difícil de etiquetar. Compuesta en 1803, en pocas semanas y de manera un tanto apresurada, y con claras influencias clásicas en los recitativos y arias, así como haendelianas en los coros más triunfales, hay en ella muchos pasajes que sorprenden muy tratamente, especialmente en el tratamiento orquestal y en los recursos empleados en la escritura vocal. Su estreno, no especialmente sonado, coincidió con la interpretación de la *Primera y Segunda sinfonías*, así como del *Tercer concierto* para piano. Parece ser que Beethoven no quedó del todo satisfecho con el resultado, y tras sucesivas interpretaciones a cargo de otros directores, realizó varias correcciones y cambios en la partitura. Esta se publicó finalmente en 1811, y ese es el motivo de su engañoso número de opus, que induce a pensar en un estilo y lenguaje más maduro y personal.

En el enfoque artístico de Leif Segerstam se aprecia su apuesta por un tipo de sonoridad orquestal compacta y recia, y es esta franqueza la que activa y mueve todo lo demás. La elección de Jussi Myllys y Hanna-Leena Haapamäki en sus papeles de Jesús y el Serafín son de lo más acertado por la idoneidad de sus voces: el primero, gracias a los matices abaritonados de su voz, abarca todo el registro requerido con aplomo y elegancia, y la segunda logra que las coloraturas suenen limpias y precisas. Lo intrincado y complejo del texto deviene en impedimento para que el coro frasee con continuidad y apoyo. Así, alguna cuerda se muestra indecisa en los pasajes más exigentes. Con todo, esta es una versión a tener en cuenta.

URKO SANGRONIZ

SAINT-SAËNS:

Conciertos para piano y orquesta nº 3, 4 y 5. Alexandre Kantorow, piano Tapiola Sinfonietta. Director: Jean-Jacques Kantorow. BIS 2300 (1 CD)

Un crítico francés definió el *Concierto nº 3* de Saint-Saëns como “la muerte del virtuosismo”. Y es que el *Tercero* es muy distinto del *Segundo*, este sí genuinamente romántico y, curiosamente, ambos compuestos el mismo año. El *Tercero* se cuenta, más que entre los conciertos más o menos ortodoxos, entre las composiciones concertantes más allá, por tanto, de permitir el lucimiento del virtuosismo del solista, aunque su poderío (y, sobre todo, su encanto) es innegable, pero la parte para piano es obviamente importante. Alexandre Kantorow nos convence pronto de las bondades de esta magnífica obra (quizá no suficientemente valorada) y la Tapiola Sinfonietta suena maravillosamente a las órdenes de quien destacó muy joven hace ya bastantes años como talentoso violinista y que en los últimos tiempos frecuenta más la batuta que el arco.

El *Cuarto*, datado en 1875 (siete años posterior al *Tercero* y, por tanto, contemporáneo de la genial ópera *Samson et Dalila*) estaba considerado por Alfred Cortot como la mejor obra que Saint-Saëns compuso para piano. Rapsódico de claro ascendente lisztiano y curiosamente emparentado con su posterior y justamente célebre *Sinfonía nº 3*, precede en esta grabación al *Quinto*, veinte años posterior. Obra, esta, con el sobrenombre de “Egipto”, luminosa que refleja la fascinación por Oriente de toda una generación de artistas franceses cuando, en palabras de Victor Hugo, “Oriente se ha convertido tanto para las inteligencias como las imaginaciones una especie de preocupación general”. Rica en evocaciones sin caer en onomatopeyas ni en la superficialidad, no será una de sus mejores obras, pero hallamos en ella momentos imponentes, otros brillantes de gran virtuosismo, y otros de una gran exquisitez y encanto melódico; es decir, genuino Saint-Saëns, aquí en interpretaciones de altísimo nivel.

JOSEP PASCUAL



CHAIKOVSKI:

Sinfonías nº 1-6. Sinfonía Manfred. Fantasía sinfónica “Francesca da Rimini”. Fantasía-Obertura “Romeo y Julieta”. Serenata para cuerdas. Concierdos para piano y orquesta nº 1-3. Kirill Gerstein, piano. Orquesta Filarmónica Checa
 Director: Semyon Bychkov. DECCA 4834942 (7 CD)

Este ciclo Chaikovski, sobre el que tuve ocasión de charlar detalladamente con Bychkov en la entrevista publicada recientemente en la web de SCHERZO, es un proyecto cuidado y trabajado con exquisito mimo en todos sus detalles, desde la propia construcción de las interpretaciones hasta las estupendas tomas de sonido. Si algunas palabras pueden describir los resultados bien podrían ser equilibrio, intensidad, sensibilidad y claridad. Bychkov consigue reflejar lo que expresaba bien claro con palabras: el equilibrio entre emoción e intelecto. Están en estas interpretaciones, por supuesto, todos los talentos de Chaikovski y, como él señalaba con acierto, no solo el melódico, también el contrapuntístico, el orquestador o el constructor sinfónico. Pero también están todas sus emociones, dibujadas con gran intensidad, graduada la tensión con tanto cuidado como acierto, delineados con exquisitez todos los (numerosos) cambios de *tempo*, las inflexiones de matiz y acentos, siempre al servicio de un discurso expresivo fluido, coherente y lejos de la exageración y el histerismo que tanto daño han hecho en muchas interpretaciones de esta música. Discurso en el que, además, se oye todo con cristalina claridad, en un cuidadísimo ejercicio de balance sonoro orquestal.

Ya en el primer disco, el júbilo final de la *Primera sinfonía*, con una combinación primorosa de la formidable cuerda de la orquesta checa y los metales, brillantes pero redondos, nada estridentes, es de una intensidad extraordinaria. Lo mismo puede decirse de la *Segunda* y la *Tercera*, en las que Bychkov consigue el grado justo de *fuoco* sin desmadrar la rapidez. Formidable la intensidad dramática de *Romeo y Julieta*, otra demostración de sabia y sensible graduación de la tensión, con un final de desgarradora intensidad, algo que también ocurre en la habitualmente menos apreciada *Francesca da Rimini*. Las tres sinfonías más conocidas obtienen traducciones magníficas. Una *Cuarta* que transita del drama al apabullante triunfo final, una *Quinta* grandiosa, pero sin grandilocuencia, y una *Patética* intensamente dramática, pero sin concesiones a la sensiblería.

Hablé en su día de la interpretación de *Manfred*, que puede parecer corta de *fuoco* en su tiempo final por la costumbre de escuchar versiones más extremas. Pero Bychkov encamina de forma plausible su interpretación hacia un final más esperanzado y sereno. Esta vuelta a los orígenes está también en el trasfondo de la utilización de una nueva edición para el *Primer concierto para piano*. Edición que se basa en la segunda versión, de 1879, y en la propia partitura de dirección que el propio Chaikovski utilizó en el último concierto que dio, en el que, además de una nueva interpretación de dicho concierto para piano, estrenó la *Patética*.

La nueva edición, con algunas diferencias de letra significativas respecto a la que escuchamos tradicionalmente (que contiene presunta intervención de Siloti y que, según parece, Chaikovski nunca revisó ni aprobó), es defendida con convicción por Kirill Gerstein, que produce una versión más lírica (en línea con la edición usada) pero nada corta en intensidad y energía, ingredientes que también brillan en el menos conocido *Segundo concierto*. La prestación de la Filarmónica Checa es una auténtica delicia de principio a fin. Sobre la magnífica calidad de la cuerda sobrarían ejemplos, pero la *Serenata*, dibujada con un empaste y riqueza de colorido extraordinarios, es el mejor de ellos. Cuando las cosas se trabajan bien, por uno de los mejores directores del panorama actual, y con una orquesta como esta, lo lógico es que el resultado sea de primera. Este álbum, sin la menor duda, lo es. No se lo pierdan.

RAFAEL ORTEGA BASAGOITI



SCHUBERT:

Sonata nº 21 en Si bemol mayor D 960. Cuatro impromptus D 899. Ständchen S 560/7 (arreglo de Liszt de Ständchen de Schwanengesang). Katia Buniatishvili, piano. SONY 19075841202 (1 CD)

Disco a todas luces equivocado. Por concepto y por interpretación. La georgiana Katia Buniatishvili pincha en hueso en este monográfico Schubert, con una versión de la monumental y postrera *Sonata en Si bemol mayor D 960* que hace aguas por los cuatro movimientos. Pesante, pero sin consistencia ni drama el primero: ni a lo Richter ni a lo Sokolov, pero tampoco a lo Lupu o a la matizada versión de Perianes; inerte y sin magia el Andante sostenuto, en el que da la impresión de que no sabe qué hacer con sus lentitudes insondables más que respetarlas con digna profesionalidad. En el Allegro vivace la versión levanta el vuelo y alcanza su mayor interés, destaca la claridad y el juego de contrastes entre los diversos motivos que alternan ambas manos, que se perciben con risueña claridad. En el Allegro ma non troppo todo está perfectamente organizado y tocado de modo impoluto. Casi irrefutable, si no fuera por faltar lo más esencial, lo que no está escrito. Falta ese plus indescifrable e inexplicable, mínimo incluso, pero que marca el abismo entre una buena versión y la excelencia. El modo en que Buniatishvili resuelve la rápida y expeditiva coda que corona todo refleja con precisión la ligereza de una versión notable que se queda perdida en el mar de referencias de esta cima del pianismo universal.

El disco aparece ilustrado con rebuscadas fotos en las que la diva posa en plan a mitad de camino entre la *Judit* de Klimt y la *Maja vestida* de Goya. Su minutaje se completa con una lectura de los populares *Cuatro impromptus D 899* tan correcta y bien tocada como anodina, caprichosa y bienintencionada, que encuentra su momento de mayor efusión y lirismo en el cantable *Impromptu en Sol bemol mayor*. La guinda la pone una pesante y engolada interpretación de la transcripción lisztiana de la popular serenata *Leise flehen Meine Lieder*.

JUSTO ROMERO



SCHUMANN:

Myrthen. Camilla Tilling, soprano
Christian Gerhaher, barítono
Gerold Huber, piano
SONY 190759445362 (1 CD)

Este es el segundo volumen de un vasto proyecto para editar la integral de las canciones de Schumann que ha emprendido el barítono Christian Gerhaher y que, según anuncia Sony, llegará a los veinte discos. Dimos ya cuenta del primer CD, *Frage*. El segundo reúne los no muy frecuentes lieder que Schumann le regaló a Clara el día de su boda, en 1840. Un lujoso conjunto de cuatro volúmenes bellamente encuadrados. Este álbum es el menos frecuente, en concierto, de los ciclos de Schumann, quizás porque no forma una unidad narrativa con un texto coherente, sino que reúne 26 canciones de diferentes poetas como un ramillete de favoritos.

El pianista, Gerold Huber, sin embargo, tiene una teoría según la cual sí habría un orden dividido en cuatro partes. En la primera, la pareja que va a casarse entra en contacto. En la segunda la pareja ya está casada y domina una atmósfera erótica. La tercera trataría de la vida conyugal normal, aunque aparecería una sombra melancólica. Y la cuarta sería una despedida en la que Schumann expone su deseo de que su amor dure eternamente. Como es bien sabido, la sombra de melancolía que se anuncia en *De unas melodías hebreas* (con texto de Byron) se vería horriblemente confirmada en 1854, cuando Schumann ingresara en un hospital psiquiátrico por voluntad propia, donde murió a los pocos años.

Como dije en la crónica anterior, el barítono Gerhaher es un artista sobresaliente y trae recuerdos del inolvidable Fischer-Diskau. Sin embargo, en este ciclo la mitad de las canciones son para soprano. Camilla Tilling es irreprochable, pero su voz no me resulta cómoda, quizás por una cierta estridencia en los agudos. No hay que hacerme mucho caso. Ya se sabe que una elección de este tipo es totalmente subjetiva y puede ser muy injusta. En todo caso, el disco es muy recomendable.

FÉLIX DE AZÚA

TANEIEV:

Música de cámara con piano: Sonata. Trío op. 22. Cuarteto op. 20. Quinteto op. 30. D. Cammarano, violín. A. Deljavan, piano. P. Castellitto, viola. A. Agostinelli, violonchelo. BRILLIANT 95766 (3 CD)

No figura la trilogía operística *Orestea* de Sergei Taneiev entre las obras más representadas del teatro lírico ruso. ¿Injusto? Pero al margen de esa ópera, insoslayable si evocamos a Taneiev, este compuso algunas piezas sinfónicas y de cámara de alto nivel artístico. Ante esta música de cámara, tan desconocida, hay que ser prudente, superar la tentación de ver estas cuatro obras como muy centradas en ciertas inspiraciones. Después de todo, Taneiev fue discípulo de Chaikovski y de Nikolai Rubinstein, en el Conservatorio de Moscú, y llegó a sustituir a ambos en las disciplinas que enseñaron y hasta en la dirección del centro. Estaba lejos del influjo nacionalista del Grupo de los Cinco, de San Petersburgo, que además eran mucho mayores.

Hay en Taneiev técnica, profesionalidad auténtica, y un afán de belleza sonora que logra en obras como estas cuatro. Eso no ha evitado el relativo olvido. Estas piezas impresionan con sus texturas de una polifonía que no abruma, sino que parece mostrar paisajes, atraer fresca. No busquen toques nacionalistas, tal vez se evitaron con cuidado. Resonarán Francia y la escuela de César Franck, Brahms y la Europa Central de amplio dominio, esto es, lo que resulta ser finalmente Alemania y el Imperio Austriaco, mas también checos y rusos como Chaikovski: si el ejemplo lo tenía tan cerca, para qué rompernos la cabeza. Puede sorprender que estas músicas se compusieran en tiempos de Debussy, del aún joven Schoenberg, de Scriabin, pero no se puede soslayar su altura y su ambigua modernidad: hacia atrás, ese Minuetto de la *Sonata* de 1911, nostalgia o afirmación clasicista, como hacía a menudo Chaikovski; hacia el futuro, el Adagio mesto del *Quinteto op. 30*. Cuatro espléndidos músicos italianos nos traen este repertorio preterido, y sus lecturas las colocan en un primerísimo plano.

SANTIAGO MARTÍN BERMÚDEZ

SCHUMANN / WAGNER:

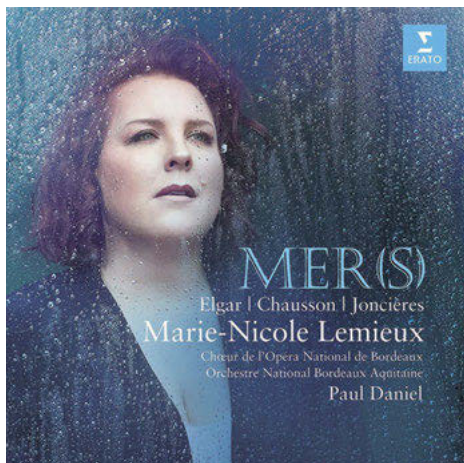
Dichterliebe op. 48. Lenau-Lieder und Requiem op. 90. Wesendonck Lieder Christoph Prégardien, tenor
Michael Gees, piano
CHALLENGE CLASSICS 72788 (1 CD)

Venticinco años después de la publicación de su primera grabación de los *Dichterliebe* de Schumann junto a Andreas Staier, el tenor alemán Christoph Prégardien presenta esta nueva versión acompañado por su pianista habitual, Michael Gees. Y cinco lustros no son nada, o al menos eso parece querer mostrarnos el cantante, porque resulta realmente asombrosa la frescura y homogeneidad de su voz.

En su interpretación del famoso ciclo sigue manteniendo una concepción muy vitalista, en la que aúna un entusiasmo aún juvenil con el conocimiento exacto de cada inflexión que proporciona la experiencia. Ciertamente es que prefiere no arriesgar con ciertos agudos y que, lógicamente, la voz tiene menos flexibilidad que antaño, pero a cambio ha ganado en anchura y en amplitud de fraseo, características ideales para los *Wesendoncklieder* de Wagner. Esta obra, raramente interpretada hasta hace poco por cantantes masculinos al estar inicialmente concebida para voz de mujer, parece ser apetecida por algunos de ellos en los últimos años, cosa de la que nos felicitamos porque esto nos permite escuchar este bellissimo ciclo con enfoques vocales y psicológicos muy diferentes.

Cierra el CD el ciclo de los 6 *Lenau-Lieder und Requiem op. 90*, también de Schumann. Obra de programación mucho menos habitual, fue compuesta durante su periodo en Leipzig, cuando los problemas de salud física y mental se agravan inexorablemente, pero también cuando vive un importante impulso creador. Prégardien transmite maravillosamente toda la fragilidad e intensidad del compositor merced a una técnica depuradísima —impresionante calidad de los *pianissimi* en cualquier registro— y a una dicción irreprochable. Michael Gees, compañero siempre presente y atento y con un bellissimo sonido, contribuye no poco al gran vuelo lírico de esta grabación.

ANA GARCÍA URCOLA



MARIE-NICOLE LEMIEUX, contralto
Obras de Elgar, Chausson y Joncières
 Chœur de l'Opéra National de Bordeaux.
 Orchestre National de Bordeaux
 Aquitaine. Director: Paul Daniel
 ERATO 0192295424336 (1 CD)

En su nuevo recital, tras los dedicados al mundo del lied y la *mélodie*, arias de óperas francesas —en general, poco conocidas—, un deslumbrante disco Rossini o sus simpáticas contribuciones al álbum Cavalli de Philippe Jaroussky, sin olvidar su imponente Azucena, su divertida Quickly o su fulminante Cassandre en *Les Troyens* de John Nelson, la contralto canadiense Marie-Nicole Lemieux ha querido entregarse por completo a la temática marinera, escogiendo para ello dos grandes ciclos del repertorio: las *Sea Pictures* de Edward Elgar y el *Poème du vent et de la mer* de Ernest Chausson, dos cimas de la música vocal en esos años que van desde finales del siglo XIX hasta los primeros años del XX. Esta magnífica cantante, de poderosos y rotundos medios, sabe hacer plena justicia a ambos repertorios, posiblemente debido a sus orígenes, sintiéndose cómoda tanto en los vibrantes versos ingleses (de estética algo 'victoriana' en ocasiones) como en la mórbida prosodia francesa, luciendo ese instrumento privilegiado, rico en densas sonoridades en el centro y sonoro y anchuroso en los graves.

No hay demasiada competencia en este repertorio, desde la referencial lectura de la obra elgariana por Janet Baker y John Barbirolli para EMI (tras la que vendría la de la hoy demasiado olvidada Yvonne Minton y Daniel Barenboim para CBS) o el recital dedicado a Chausson por la llorada Jessye Norman, también en Erato. La labor del británico Paul Daniel, bien conocido entre nosotros por su labor en la Real Filharmonía de Galicia, al frente aquí de dos grupos franceses (la Orquesta Nacional de Burdeos Aquitania y el Coro de la Ópera de dicha ciudad) es impecable. Toda una rareza es la inclusión del himno *La Mer* del postimpresionista galo Victorin Joncières (1839-1903), que sigue en la misma estética decadente de la obra anterior.

RAFAEL BANÚS IRUSTA



MIDNIGHT IN PARIS
Obras de Sor, Giuliani, Schubert,
Mozart, Martín y Soler y Martini
 Marivi Blasco, soprano. Javier Somoza,
 guitarra. ENCHIRIADIS 2051 (1 CD)

Las sospechas ante el ambiguo título de *Midnight in Paris* se despejan con tan solo echar un ojo a intérpretes y obras, pues este álbum constituye una muy coherente y estudiada aproximación hacia un periodo, un lugar y el repertorio que triunfó en él. Es la época de la *Guitaromanie*, título de una colección de Charles de Marescot, que, en su tesis sobre Dionisio Aguado, el doctor Pompeyo Pérez Díaz ha propuesto para definir este *boom* guitarrístico europeo en los dos primeros tercios del siglo XIX. Y buena prueba de la seriedad musical y musicológica de este disco se muestra en el recurso a una guitarra romántica, construida por Ángel Benito Aguado a partir de una de las dos que del propio Aguado conserva el Museo Arqueológico de Madrid.

La grabación ofrece un ramillete de bellezas, algunas compuestas expresamente para el binomio guitarra voz, pero también transcripciones para este conjunto de lieder de Schubert, como se hacía en la época, o de autores anteriores como Martín y Soler, Mozart o Martini. La cuidadísima selección incluye a casi todos los grandes de este periodo, como el español Fernando Sor o Mauro Giuliani. Investigador y arreglista, Javier Somoza se constituye en un sensible e intuitivo guía musical para un trayecto tan poco frecuentado. Le acompaña Marivi Blasco, cuya marca personal es, por encima de todo, la naturalidad, ideal para este corpus de obras interpretadas con frecuencia en ambientes domésticos por músicos amateurs. Blasco no es desde luego una amateur y, por ello, este acercamiento camerístico, directo y carente de toda afectación logra tan buenos resultados y demuestra su inteligencia musical.

Si a la interpretación, el innovador y bello repertorio se unen las ilustrativas notas del propio Somoza, nos encontramos ante una propuesta a recomendar sin titubeos.

MIGUEL ÁNGEL AGUILAR RANCEL



LASSEN / SCHARWENKA / LANGGAARD:
Conciertos para violín. Linus Roth,
 violín. BBC Scottish Symphony
 Orchestra. Director: Antony Hermus
 HYPERION 68268 (1 CD)

La mina de los conciertos para violín románticos parece no agotarse nunca y buena muestra es este volumen 22 de la serie que Hyperion dedica a escudriñar los rincones más recónditos del repertorio. Eduard Lassen es hoy un perfecto desconocido incluso en su Dinamarca natal. Además de estimado compositor —Liszt montó su ópera *El rey Edgar* y Mahler dirigió su música para *Fausto*—, Lassen fue un reputado director de orquesta. Baste recordar que realizó el estreno de *Sansón y Dalila*, tocó por primera vez en Weimar el *Tristán* y sucedió en 1858 a Liszt como director musical en dicha ciudad, donde tuvo como asistente a Strauss. Su *Concierto para violín op. 87*, estrenado en 1888 por Karel Halír —quien estrenaría la versión revisada del *Concierto* de Sibelius— es una obra de verdadera altura, que no solo muestra un oficio constructivo impecable sino también una riqueza melódica de altos vuelos (precioso el Andante cantabile, con unos efectos tímbricos muy originales), en sintonía con las obras de repertorio de Chaikovski o Dvorák, muy cercanas en el tiempo.

Del prolífico Philipp Scharwenka apenas se recuerdan hoy algunas de sus piezas de cámara. El *Concierto para violín op. 95*, fechado en 1894, constituye otra grata sorpresa. Lo refinado de su escritura y el lirismo de su Andante tranquilo merecerían mayor difusión. El *Concierto para violín* del genial en ocasiones, muchas veces irregular y casi siempre imprevisible Langgaard, compuesto en 1944 pero no estrenado hasta 1968, no pasa sin embargo de ser una curiosidad por su brevísimo metraje, la presencia de un piano solista y —lo más sorprendente— la inesperada aparición (05:37) de un motivo de reminiscencias 'fallescás'. Linus Roth es un prodigio de sensibilidad, belleza sonora (toca un Stradivarius "Dancla" de 1703) y solvencia digital en unas obras de no pocas exigencias técnicas.

JUAN MANUEL VIANA



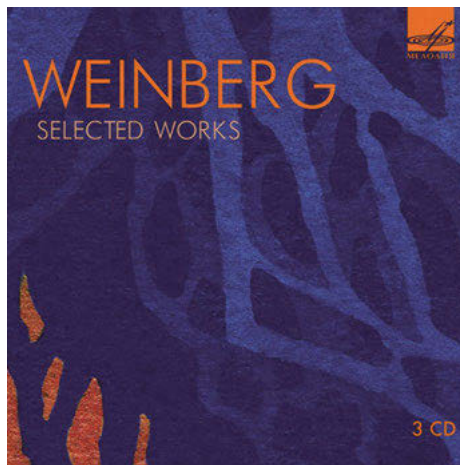
MAHLER:

Sinfonía nº 7. Orquesta del Festival de Budapest. Director: Ivan Fischer
CHANNEL 38019 (1 SACD)

Si una palabra se repite a menudo en torno a la *Séptima* de Mahler es “desconcertante”. En más de una ocasión parece amargamente sarcástica, en otras (esa extraña amalgama de danzas del movimiento final) nos preguntamos hacia dónde camina esta música que parece esconder esa amargura tras un (¿engañoso?) disfraz de triunfo. José Luis Pérez de Arteaga hablaba del movimiento final como “una partida resuelta en tablas”, y no me parece desacertada en absoluto la descripción. No es de extrañar que esta partitura de complejo y muchas veces evasivo entramado de expresiones sea la más infrecuente de las sinfonías del bohemio. Quizá tampoco lo sea que, tal vez por sus peculiares características, algunos directores especialmente inclinados al ‘objetivismo’ como Klemperer o Boulez, se encuentren entre sus grandes traductores.

Fischer, discípulo del también analítico Swarowsky, nos ofrece ahora su versión de esta resbaladiza partitura dentro del ciclo que lleva a cabo para Challenge. Lo hace sin inhibición alguna desde el arcaico sonido de la *tenorhorn* hasta toda la panoplia instrumental (mandolina, cencerros, campanas...) desplegada por Mahler, pasando por las citas a Wagner y Lehar en el tiempo final. Todo queda aquí expuesto con absoluta claridad, perfecta ejecución y decidido convencimiento. Fischer ‘se cree’ el discurso de esta obra singular, con todas sus aristas e incongruencias. Y lo presenta con toda su natural crudeza. Hay en esta interpretación, magníficamente grabada, un poco de todo: amargura, humor, tristeza, triunfo, dudas. Una suerte de ‘sí, pero’, presentado con toda la consistencia posible para una partitura ‘desconcertante’ que termina en un clima de triunfo, que, si se me permite la expresión, tiene algo de enloquecido y desesperado. Las ‘tablas’ de las que hablaba Pérez de Arteaga. Estupendo disco.

RAFAEL ORTEGA BASAGOITI



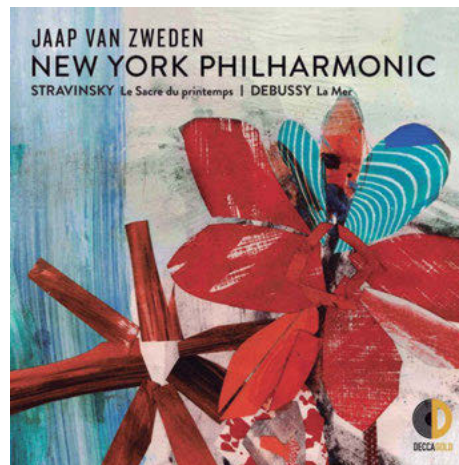
WEINBERG:

Sonatina para violín. Sonata nº 2 para violín. Sonata nº1 para viola. Sonatas para violonchelo nº 1 y 2. Fantasía para violonchelo y orquesta. E.a. Diversos intérpretes. MELODIYA 1002519 (3 CD)

El redescubrimiento de Weinberg, un fenómeno escondido en las nieves eternas hasta la caída del muro de Berlín, trae sorpresas como esta. He aquí un conjunto soberbio de grabaciones rusas de 1960, 1966, 1970 y 1977, todas ellas adecuadamente remasterizadas. La casa Melodiya ha rescatado siete piezas extraordinarias en excelentes versiones rusas en la mejor época de la grabación radiofónica. El propio Weinberg se pone al piano en las sonatas para violonchelo, ya que ese era su instrumento principal y el que le ayudó a sobrevivir al hielo soviético. Y en la Fantasía está Rudolf Barshai al frente de la estupenda orquesta de cámara de Moscú. Aunque seguramente lo mejor del álbum es el *Cuarteto nº 7* por el célebre Borodin Quartet, cuya grabación de la integral de cuartetos de Shostakovich sigue siendo canónica.

En efecto, Shostakovich está perpetuamente presente en los tres discos y es evidente la influencia sobre Weinberg de su amigo y maestro a partir de 1943. Pero la crítica está cambiando últimamente de dirección. De considerar a Weinberg simplemente un discípulo de Shostakovich, los musicólogos están ahora hablando de la influencia mutua entre ambos músicos. Es, al parecer, indudable que Weinberg fue quien introdujo a Shostakovich en la música popular judía que tanta importancia tiene en la última etapa del maestro y que también ocupa un papel esencial en la de Weinberg. De modo que se produce un juego de espejos. Oímos en Weinberg el estilo trágico y desgarrado de Shostakovich, pero también oímos, ahora, en este último, los elementos de la tradición judía de Weinberg. La producción de Weinberg, que es inmensa, debe recuperarse e introducirse en la programación habitual de conciertos. No es un discípulo, es un compañero de armas. Este álbum es una perfecta introducción en el gran desconocido.

FÉLIX DE AZÚA



STRAVINSKY / DEBUSSY:

La consagración de la primavera. El mar. New York Philharmonic
Director: Jaap van Zweden
DECCA 00028948179817 (1 CD)

El holandés Jaap Van Zweden, antiguo *concertino* de la Orquesta del Concertgebouw y hoy batuta invitada en muchas grandes formaciones del planeta, ha tomado recientemente el mando de la orquesta neoyorquina. El presente disco une dos obras grabadas en conciertos en directo (septiembre y octubre de 2018) poco después. La Filarmónica de Nueva York es una de las grandes formaciones norteamericanas, una de las famosas ‘5 grandes’, y ello queda en evidencia aquí, porque la perfección técnica de la ejecución de una obra tan rítmicamente enrevesada como *La consagración* es espectacular (y la también espectacular toma de sonido ayuda a ello). La sonoridad es brillante y empastada en todas sus familias, y tanto el impulso como la precisión rítmica del holandés son bien patentes. Hay buenas dosis de energía en las partes que más lo demandan, como la *Danza de la Tierra*, pero es una energía que suena distante, contenida. Se echan de menos dosis de misterio y sensualidad (como en el inicio de la obra; parece algo más sutil ese clima intrigante en la introducción de la segunda parte), pero, sobre todo, si se me permite la expresión, una inyección de salvaje desinhibición presente en buena parte de la partitura, y que es parte indudable de esa “sal provocadora” que contiene.

La Consagración es un retrato musical que tiene mucho de ‘enloquecido’. La traducción que se comenta es brillante, sí, pero ayuna de ese desgarro que otras batutas, de Bernstein a Gergiev, han brindado. La brillantez también es el sello de su lectura de *El Mar*, pero la interpretación no termina de despegar más allá de esa sonoridad mucho más seca que sugerente, y esos tres cuadros sinfónicos quedan lejos de la mágica e imponente grandeza conseguida por otras muchas batutas, con Celibidache a la cabeza.

RAFAEL ORTEGA BASAGOITI



WEINBERG:

Sonatas completas para viola sola: opp. 107, 123, 135 y 136
 Viacheslav Dinerchtein, viola
 SOLO MUSICA 310 (2 CD)

1971, 1978, 1982, 1983. Son los años en los que Weinberg compuso estas obras desusadas que, pese a todo, se enmarcan en la tradición que viene de Johann Sebastian Bach: sonatas para instrumentos de cuerda sin acompañamiento, que son en parte estudios y cuyo alcance las lleva a la categoría de sonata o, al menos, de partitas o suites. Porque antes de las *Sonatas para viola sola* compuso otras series semejantes, como las *Sonatas para violonchelo*, encargo de Rostropovich, uno de sus grandes defensores, como lo fue de Shostakovich; las tres *Sonatas para violín*; y la *Sonata para contrabajo*, contemporánea de la primera de las cuatro de este impresionante recital de Viacheslav Dinerchtein.

La viola sola es una limitación, como lo eran los otros instrumentos de cuerda, pero al mismo tiempo permite concentración y densidad, que llevan a un discurso rico en contrastes, en libertad de líneas cromáticas, en tensas propuestas de líneas que se matizan y hasta desmienten a partir de las técnicas más desusadas del instrumento, cuyos extremos permiten alcanzar la vecindad del violín y del violonchelo. La forma es aparentemente ortodoxa, sobre todo en la *Primera sonata*; pero los movimientos de la *Segunda* y la *Tercera*, opp. 123 y 135, sin indicación, sugieren un pensamiento más libre. Son obras, claro está, que no hubieran sido posibles en la URSS de comienzos de la década de los cincuenta, cuando Weinberg corrió serio peligro. Y que forman una secuencia formal que es auténtica vanguardia.

Es una música en la que nada es simple, es para estar alerta, para repetir la escucha y con ello obtener nuevos sentidos

No es cuestión de detenerse en momentos concretos de estos diecisiete sorprendentes movimientos, cada uno de los cuales es un discurso arriesgado y exigente, tanto para el intérprete, que ha de ser un virtuoso de alto vuelo como lo es Dinerchtein, como para el público. La pureza del discurso musical, mas también su toque agresivo, su abstracción; la riqueza de propuestas, de matices, de equilibrios entre episodios y, desde luego, entre movimientos. Es una maravilla, aunque estemos lejos de la música para el simple deleite. Es una música en la que nada es simple, es para estar alerta, para repetir la escucha y con ello obtener nuevos sentidos. Con un intérprete como Dinerchtein parece garantizado el rigor. No hay muchas oportunidades de comparar, pero esto que oímos es excelente.

SANTIAGO MARTÍN BERMÚDEZ



LANG LANG
PIANO BOOK ENCORE EDITION

Para celebrar que *Piano Book* es el álbum de Clásica más vendido este año, el 15 de noviembre se edita *Piano Book Encore Edition* que además de las piezas del álbum original incluye *'Dulces sueños'*, del Álbum para los niños de *Chaikovski*; *'Iván canta'*, de *Las aventuras de Iván de Jachaturián*; el *Minueto en Sol menor* de *Christian Petzold* del *Cuaderno para Anna Magdalena Bach*, de *Johann Sebastian Bach*; y los tres movimientos de la deliciosa *Sonatina para piano en Do mayor, op. 20 núm. 1*, de *Friedrich Kuhlau*.

Disponible únicamente en formato Digital.



deutschegrammophon.com



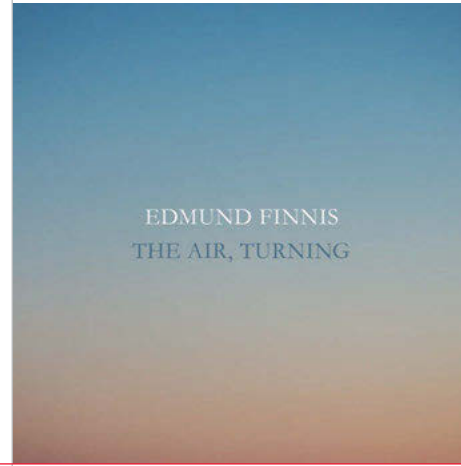
www.universalmusic.com



JEFF GOLDBLUM I SHOULDN'T BE TELLING YOU THIS

La leyenda de Hollywood *Jeff Goldblum* lanza el 1 de noviembre su segundo álbum "*I Shouldn't Be Telling You This*" junto a *The Mildred Snitzer Orchestra* bajo el sello *Decca Records*. Para ello *Jeff* ha reunido a un extraordinario grupo de vocalistas de todos los ámbitos de la vida musical, alguno de los cuales se presentan como nuevas voces del jazz por primera vez con este álbum.

Además, en él se incluyen grandes cantantes y compositores de la talla de *Miley Cyrus*, *Gregory Porter*, *Sharon Van Etten*, *Fiona Apple*, *Inara George* o *Anna Calvi*.



FINNIS:

The Air, Turning. Elsewhere. Four Duets. E.a. E.-F. Thom y B. Beilman, violín. M. Simpson, clarinete. V. Ólafsson, piano. BBC Scottish S. O. Dir.: I. Volkov. Birmingham Contemporary Music Group. Dir.: R. Baker. London Contemporary Orchestra. Dir.: R. Ames. Britten Sinfonia. Dir.: A. Gourlay. NMC D249 (1 CD)

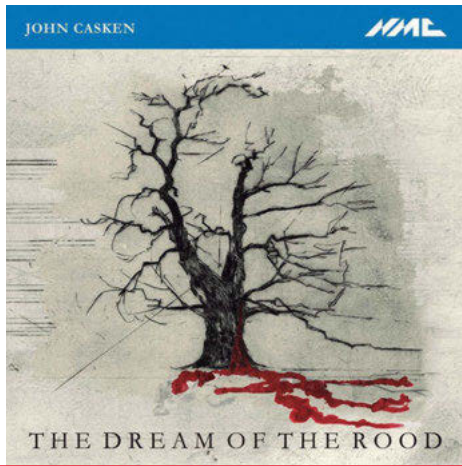
Es este el primer disco con obras de Edmund Finnis (Oxford, 1984), un compositor que goza ya de cierto prestigio en el Reino Unido, discípulo de Julian Anderson —de tal palo tal astilla podría decirse esta vez sin miedo— en la Guildhall School de Londres y dueño, a lo que aquí se ve, de un lenguaje libre y personal, abierto, aireado y hondo al mismo tiempo. Es la suya una música que bebe en parte de cierto minimalismo pero que también recibe las influencias de determinada música nórdica —Sibelius incluido—, o de la sutileza expresiva de una Gubaidulina, es decir, que se une a algunas de las mejores escuelas de la contemporaneidad creadora mientras ofrece al oyente el placer tantas veces buscado de sumergirse en una trama acogedora, si se me permite la expresión.

No es esta música de Finnis una sucesión de sucesos sino de sensaciones, de miradas y de formas de mirar. *The Air, Turning* es de 2016 y tiene la particularidad de glosar una línea —perteneciente al poema *Finding the Keys*— de uno de los grandes poetas en lengua inglesa de hoy, el escocés Robin Robertson, y de hacerlo sin el uso de la voz y llegando a un final en el que destaca la falta de cualquier atisbo de retórica —lo que se repite en otras de sus piezas aquí recogidas—, por si algún oyente se engolfa demasiado.

Guy Damman nos habla en sus notas al disco de la importancia de la metáfora de lo visual en la obra de Finnis, bien a través de analogías espaciales, incluso de una aplicación más literal que metafórica. Tres obras de este disco participan de ese interés: *Parallel Colour* (2015), *Between Rain* (2014) y *Shades Lengthem* (2015). La primera de ellas, en siete partes, posee una suerte de estructura especular, la segunda un anhelo descriptivo controlado y, como toda la música de Finnis, extremadamente elegante, mientras la tercera complementa al violín y a la orquesta en texturas que juegan con la fragmentación de la perspectiva, lo cercano y lo que no lo es tanto. *Elsewhere* es un magnífico ejercicio —de precisión casi sinestésica dice Damman— para violín solo, cerca de lo hipnótico si no fuera porque aquí siempre se juega limpio con lo que otros llamarían la suspensión del ánimo o el discurso esencializado cuando no espiritualizado. *Four Duets* (2012) es una sucesión de cuatro piezas para clarinete y piano que parte de una melodía de Josquin Des Prez que se inicia y concluye con un canon sobre ella.

Magníficas interpretaciones las de todos los músicos implicados en este disco, que es toda una revelación.

LUIS SUÑÉN



CASKEN / PEROTINUS / ANÓNIMOS: *The Dream of the Rood. Viderunt omnes (arr. de Perotinus). Vetus abit littera. Procurans odium. E.a. Hilliard Ensemble. Asko/Schoenberg Ensemble. Director: Clark Rundell. NMC 245 (1 CD)*

John Casken (1949) es uno de los más interesantes compositores británicos. NMC, casa de discos que ejemplifica lo que una firma privada, con apoyos igualmente privados y públicos, puede hacer por la creación actual en su propio país, nos presenta un disco muy revelador del camino seguido por Casken, de la personalidad de su propuesta y de su anclaje en un pasado que lejos de coartarla la estimula. El disco tiene una estructura centrada en que el oyente desemboque de la mejor manera posible en la obra de Casken, quien le propone llegar a ella por sus propios pasos. Por eso se abre con tres piezas de compositores anónimos —*Vetus abit littera, Procurans odium y Deus misertus hominis*— maravillosamente cantadas por The Hilliard Ensemble, para continuar con un arreglo extraordinario de *Viderunt omnes* de Perotinus que hubiera firmado de mil amores el mismísimo Stravinsky, en el que se mantiene la línea de canto original añadiendo lo que el propio Casken define como “una textura instrumental” a través de una introducción y varios interludios. Una obra maestra.

Como pieza fuerte del disco se presenta *The Dream of the Rood*, de 2008, encargada por el Hilliard Ensemble y la Filarmónica de Liverpool, sobre un poema anglosajón del siglo VIII y que, partiendo del árbol del que pudo surgir la cruz de Cristo, se refiere a este como una suerte de héroe sin miedo que termina sus días en ese árbol que lo es al mismo tiempo del horror y de la gloria. Está dedicada a James McMillan, lo que no deja tener un sentido revelador acerca de la importancia que para dos compositores de la altura de Casken y su dedicatario tiene la reflexión acerca de lo espiritual, eso hoy con tan mala prensa. El disco es magnífico por la suma de lo que ofrece y por lo que revela acerca de un compositor que es ya nombre ineludible entre los de hoy.

LUIS SUÑÉN



SCIARRINO: *Ombre nel mattino di Piero* Cuarteto Lassus BACKLASH MUSIC 0015041 (1 CD)

“Son los instrumentos mismos los que respiran y jadean, no quienes los tocan ni quien escribe para ellos”, anotó el compositor Salvatore Sciarrino al respecto de su cuarteto *Ombre nel mattino di Piero* (2012). Y el suizo Cuarteto Lassus parece haber tomado sus palabras como un mantra que ha mediatizado toda la grabación que ahora presenta este nuevo y modesto sello discográfico. Porque, en efecto, toda la producción del álbum se hizo bajo una premisa: hacerla en completo silencio. Durante cinco días, nadie esbozó una sola palabra. Ni los músicos ni los realizadores de un filme que sobre esta grabación se hizo y que puede encontrarse en YouTube.

Lo que resta, la música, es la de un Sciarrino quinquagesimario. Podríamos llegar con los oídos vírgenes a la estética del italiano y salir plenamente convencidos de cómo es su música, acaso porque este sea un caso paradigmático de compositor radicalmente fiel a sí mismo desde hace muchos años. Sus obras, a riesgo de la repetición, siguen en cambio interesándonos, respirando, con esa característica mezcla de quietud e intensidad palpable. A Sciarrino le gusta escribir para cuarteto. Este es su noveno, y en sus casi 30 minutos se compilan los ocho anteriores; con sus afiladas esquirlas, sus silencios fatigosos y ese tono que queda, lastimero, a veces como agonizante. Escrito por encargo de los fastos del milenio de la localidad italiana de Sansepolcro, el músico habla de abrir espacios antiguos a lo moderno.

Los músicos del Lassus, ejemplarmente precisos, se encerraron en una iglesia noruega para registrar este modélico álbum, cuya brevedad no debería disuadir al interesado. Como tampoco debe hacerlo el hecho de que, un tanto tópicamente, se reciba y despida al contemporáneo con dos miniaturas arregladas de la *Missa Quarti Toni* de Johannes Ockeghem, como para crear ambiente.

ISMAEL G. CABRAL



DONIZETTI: *Le convenienze ed inconvenienze teatrali. J. Pratt, S. Bailey, C. Senn. O., Solisti e Coro dell'Accademia del Teatro alla Scala. D. de escena: A. Albanese. D. musical: M. Guidarini. BELAIR 063 (1 DVD)*

Al poco de nacer la ópera, ya se reía de sí misma. Son numerosas las farsas y las parodias que hacen de las rivalidades entre cantantes, de las angustias de los compositores y de los apuros de los empresarios la materia de sus argumentos. Basta con leer *Il teatro alla moda* de Marcello para disfrutar de la capacidad de autoparodia del mundo operístico. Sobre un libreto de Domenico Gilardoni, cuya trayectoria argumental nos trae al recuerdo inmediatamente esa joya de la zarzuela que es *El dúo de la Africana*, Donizetti presentó en 1827, en Nápoles, este *dramma giocoso* en un acto que cuatro años más tarde alcanzaría su versión definitiva. No faltan aquí los desafíos entre las dos sopranos, la madre, el compositor atosigado por las cantantes y el empresario trapacero. Todo ello con un aire de farsa, de exageración caricaturesca bien asumida por la puesta en escena que la Academia de la Scala preparó en el 2009. Albanese estira al máximo la capacidad cómica de los intérpretes y aprovecha especialmente las posibilidades que ofrece el que el papel de la madre de la *seconda donna* esté atribuido a un barítono.

Vincenzo Taormina está genial, más como actor que como cantante, en este papel y sobre él gira todo el diseño teatral. El reparto de jóvenes voces resulta aseado, salvo por la aparición de una entonces poco conocida Jessica Pratt, espléndida en su dominio de la coloratura y de ese timbre brillante y *squillante*; y de Aurora Tirota, una seductora voz con cuerpo y metal. No faltan los momentos de lucimiento para ellas en sendas ‘arias de baúl’, en este caso extraídas de *Aureliano in Palmira* de Rossini (Pratt) y de *Fausta* del propio Donizetti (Tirota). Nada que objetar, pero tampoco nada que destacar del resto del reparto. Guidarini conduce con atinado ritmo y con ese punto de frenesí necesario en los números de conjunto.

ANDRÉS MORENO MENGÍBAR



CASELLA:

La donna serpente. Pietro Pretti, Carmela Remigio, Erika Grimaldi, Francesca Sassu, Anna Maria Chiuri, Francesco Marsiglia. Director musical: Gianandrea Noseda. Director de escena: Arturo Cirillo
NAXOS 2.110631 (1 DVD)

El turinés Alfredo Casella (1883-1947) pertenecía a aquella generación antirromántica que abrazó un neoclasicismo que lo abarcaba todo. Abrió la música italiana a lo europeo, en especial a lo francés y lo alemán, pero no tanto a lo wagneriano. También era Casella de la generación, no solo italiana, que empezó a tener problemas con el público. El logro de Puccini había sido algo así como 'un final'. *La donna serpente* (Roma, Teatro Constanzi, 1932) es una ópera desusada y de gran interés, pese a esa atención tardía. Y es que Casella pertenecía, además, a otra generación, la de los músicos italianos hartos de que lo italiano fuera identificado con el melodrama, con la ópera que va de Rossini (o antes) a Puccini y el *verismo*; no es que Casella y su generación renegases de la tradición, tan solo se curaban del síndrome del pathos vigente hasta ayer mismo. Así, esta ópera se aparta de una tradición romántica, sentimental, "humana demasiado humana". Y el esfuerzo se nota. Más como esfuerzo que como logro. Los preludios orquestales son espléndidos, pero las líneas vocales le dejan a uno dudas, aunque haya momentos de altura en la voz, como el lamento de Miranda convertida en serpiente, comienzo del acto III, a capela y muy monteverdiano en espíritu. Arranca como el poema de Leopardi, *Vaghe stelle dell'Orsa...* y tiene respuesta del coro. Puede decirse que el acto III es lo más conseguido.

Por una parte, es adaptación de una de las *fiabi teatrali* de Carlo Gozzi, piezas que interesan a otros operistas de la época (Busoni y Puccini: *Turador*; Prokofiev: *El amor de las tres naranjas*, animado por Meyerhold); y músicos muy posteriores (*Il re cervo*, de Henze, 1956). Por otra, es una variante del amor de una criatura inmortal, sobrenatural, por un ser humano, lo que lleva a la renuncia a su mundo y al privilegio de la vida permanente (como en la *Rusalka* de Dvorák y la leyenda de la que procede —narrada por La Motte Fouqué y con variantes como la muy sorprendente pieza teatral de Jean Giraudoux—; como la *Snegurochka* de las leyendas rusas, de la pieza de Ostrovski y la ópera de Rimski-Korsakov). Es como si las teorías de Busoni sobre lo operístico se hubieran impuesto. Y en supuestas concordancia, Gasetti estiliza para la puesta en escena los movimientos de los seres sobrenaturales, aunque con trazos gruesos, sin sutileza, *senza finezza*, hasta obligar a los cantantes a alguna gesticulación ridícula (¿hay en esto huellas de las gesticulaciones con que Bob Wilson estiliza prácticamente cualquier cosa?). Puesta y coreografía resultan a menudo molestas. La confusión es amplia, y aunque no hunde la propuesta, la condiciona, y que conste que da la impresión de que algo de eso está ya en la partitura.

Carmela Remigio, Pietro Pretti, Erika Grimaldi, Francesca Sassu, entre otros, poseen voces excelentes, pero Casella renunció al pleno canto, al *belcanto*, a nada que tuviera que ver con la tradición que va de Rossini al *verismo*, y sin duda más hacia atrás en el tiempo. Y no podemos calibrar sus voces como en otras óperas; responden, cantan, actúan, integran sus líneas en la amplitud de un discurso que, cuando se vuelve solo orquestal, roza lo excelente. Felizmente, junto a unas voces bellas pero limitadas por el compositor, está el foso. Gianandrea Noseda se sale con la suya, que es defender esta obra de Casella que no es indiscutible, por mucho interés que tenga, pero no hay que despachar esta propuesta con *arrogancia de posteridad*. La iniciativa, la recuperación misma, el espléndido reparto y la dirección de Noseda hacen que este DVD sea muy recomendable. No hay títulos ni en castellano ni en francés; sí en japonés y coreano.

SANTIAGO MARTÍN BERMÚDEZ



GLUCK:

Orfeo ed Euridice. Iestyn Davies, Sophie Bevan, Rebecca Bottone
La Nuova Musica. Director: David Bates
PENTATONE 5186 805 (1 CD)

Ópera insólitamente popular mucho antes de la revolución de la Música Antigua y la Interpretación Históricamente Informada, *Orfeo ed Euridice* sufrió décadas de martirio a manos de contraltos verdianas, algún que otro barítono y ediciones imposibles que soñaban varias versiones diferentes con cambios de idioma. La revolución dio paso a lecturas idiomáticas y coherentes de las versiones de Viena, París y Berlioz, ya que no de Parma. Esta versión de La Nuova Musica y David Bates, con el protagonismo de Iestyn Davies, sigue íntegramente la versión vienesa de 1762, salvo la inserción de un interludio de la versión parisina. La visión es muy clásica y elegiaca, pero también nerviosa y con claroscuros. La orquesta alcanza altos niveles en términos de expresividad, viveza y flexibilidad, convirtiéndose en una auténtica coprotagonista, y la dirección de Bates se mueve con elegancia, impulso y nervio.

Alcanza también altas cotas Iestyn Davies en Orfeo, para quien muchos podrían tal vez esperar un instrumento más carnoso y colorido, a tenor de un rol de castrado. Pero ni siquiera las féminas, cantando íntegramente en modo de cabeza, pueden acercarse a tal sonoridad. Davies, de instrumento penetrante y claro, aporta un fraseo de hondo vuelo y una dicción que vuelve el texto perfectamente comprensible; el abanico de emociones patéticas, ora desgarradas, ora contenidas, se desgrana con la naturalidad propia del nuevo estilo reformado. Muy acertada está, como Amore, Rebeca Bottone, de instrumento fresco, claro, luminoso y estupenda expresividad. Algo más llena, también cumple con creces Sophie Bevan como Euridice y se luce en su relevante papel la agrupación coral, impetuosa, plena de colores y acentos. Todo ello se salda con una nueva versión que en nada desmerece de las mejores presentadas bajo similares presupuestos.

MIGUEL ÁNGEL AGUILAR RANCEL



GOMES:

Lo Schiavo. S. Vassileva, M. Pisapia, A. Borghini. C. y O. del Teatro Lirico di Cagliari. D. musical: John Neschling. D. de escena: Davide Garattini Raimondi. DYNAMIC 37845 (1 DVD)

El teatro de Cagliari se distingue de otros escenarios italianos por la originalidad de sus propuestas, programando obras bastantes ajenas al repertorio convencional. Basta echar una ojeada a su actividad en los últimos años. Por ello no extraña el rescate de este *Schiavo* del brasileño Antonio Gomes, y tampoco extraña que en el foso esté John Neschling, quien, afecto al repertorio patrio, dirigiera, hace unos años en Bonn *Il Guarany* con Domingo (Sony).

Atenta dirección musical para un montaje que sigue claramente la acción, con convenientes decorados de Tiziano Santi, los cuales detallan sin problemas los lugares de la misma. El vestuario (Domenico Franchi) colabora tanto por adecuación como por el cuidado en diferenciar los personajes. Eficaz la solución escénica (Luigia Frattaroli) del intermedio del acto IV.

Gomes acusa sus influencias verdianas (a lo Ponchielli, por lo demás), con similares exigencias para cantantes que han de sumar temperamento con dotación instrumental. Pisapia disfruta del aria más popular, *Quando nascesti tu* (la registraron Caruso, Gigli, Lauri-Volpi y, recientemente, Marcelo Álvarez), exhibiendo una voz no demasiado agraciada, pero potente y capacitada; generosa en fraseo, aunque sin molestarse en otras sutilezas. Al contrario de Vassileva, más atenta al canto y al matiz, en una apasionada traducción que la redime de algunas carencias. Borghini, el mejor del equipo, aprovecha su jugosa aria y refleja siempre su entidad con medios líricos importantes y atractivos. Digno nivel global del conjunto, destacando —por tener posibilidades para ello— el bajo Kim y, especialmente, Balbo, contrapartida dramática y musical a Ilara, una lírico-ligera de timbre algo metálico, pero interesante, por canto, coloratura y presencia sonora. Ópera digna de ser conocida y disfrutada.

FERNANDO FRAGA



MOZART:

La flauta mágica. Franz-Josef Selig, Albina Shagimuratova, Christiane Karg, Klaus Florian Vogt, Rolando Villazón, Regula Mühlemann, Paul Schweinester, Tareq Nazmi. RIAS Chamberchor. Chamber Orchestra of Europa. Director: Yannick Nézet-Seguin. DG 483 6400 (2 CD)

Después de *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *Die Entführung*, *Le nozze di Figaro* y *La demenza di Tito*, Yannick Nézet Seguin va acabando las siete óperas de madurez de Mozart con esta *Zauberflöte* grabada de nuevo con el sello amarillo. Tan sólo los créditos del álbum habrán hecho enarcar las cejas de muchos. Insólita resulta a primeras la elección de los cantantes, comenzando por un tenor tan poco asociado a Mozart como Rolando Villazón, y aún más en el rol baritonal de Papageno. Las notas del álbum justifican esta elección en su primer intérprete, el actor Schikaneder. Y lo cierto es que el mexicano, que ya ha participado en esta andadura mozartiana de Nézet-Seguin, se mueve como pez en el agua en este papel de poca extensión melódica y tesitura muy central. Su alemán está cuidado al máximo, la expresividad idiomática, y no sólo no hay carencias en el grave, sino que el tono oscuro y algo baritonal de su voz le presta un extra de idoneidad.

Otra notoria sorpresa es la del tenor wagneriano Klaus Florian Vogt como Tamino, pero lo cierto es que, aunque a buen seguro cosechará reproches, su actuación raya a notable altura. Voz eminentemente lírica y muy clara, que no ha perdido flexibilidad, Vogt derrocha gusto en un fraseo efusivo y sensible, sin caer nunca en lo melifluido, atento a cualquier detalle y el espíritu de la escena. Estas 'licencias', insólitas y reprobadas durante décadas, eran moneda de turno dentro de una vocalidad mucho más versátil hasta la época de entreguerras, como nos recuerda Potter; convendría reconsiderar el alcance de los encorsetamientos del *Fachsystem* y su oportunidad presente pasada y futura.

Christiane Karg posee un instrumento de tintes algo metálicos y las andanzas por grados en el agudo resultan ligeramente tensas y esforzadas. Musicalmente revalida su gran clase con un fraseo inmaculado, pleno de matices y una articulación impoluta, componiendo una Pamina notable, pero algo matronil. No tan satisfactoria resulta a la postre la Reina de las Noches de Albina Shagimuratova. El instrumento posee fuste y metal y la soprano es intensamente expresiva; sin embargo, los terribles pasajes de agilidad se saldan con notas deficientemente entonadas y una notoria sensación de inseguridad, muy patente en la segunda sección de su primera aria.

Como Sarastro, Franz-Josef Selig queda ligeramente escaso de anchura en el registro muy grave y resultará poco penumbroso para algunos, pero derrocha autoridad y aporta su proverbial elegancia, musicalidad y el terciopelo de su instrumento. Nada se puede echar en falta al Monostatos de Paul Schweinester o a la deliciosa Papagena de Regula Mühlemann, quien podía haber asumido el rol de Pamina con iguales o mejores resultados. Tampoco se le puede poner un pero a los tres muchachos, que afortunadamente lo son, ni a las damas, aunque estas resulten algo agrestes.

En el capítulo orquestal, y ya desde la obertura, plena de vigor e impulso, la presencia de los vientos, los timbales y el continuo de fortepiano le da al color un carácter singularmente idiomático. Los *tempi*, como en la primera escena, son adecuadamente apremiantes, y en general se aprecia un concepto del tempo muy flexible, muy atento al espíritu de cada movimiento, que, sin descartar un delicado uso de la agógica, confiere al decurso musical viveza, direccionalidad y mucha variedad. En primera y última instancia Nézet-Seguin se muestra como un mozartiano refinado, elegante pero también con garra dramática y chispa.

Se trata en suma de una propuesta sólida y muy convincente, con el atractivo extra de un *casting* provocador que da mucho campo a la reflexión... y eso se agradece.

MIGUEL ÁNGEL AGUILAR RANCEL



HANDEL'S QUEENS

Arias operísticas de Haendel, Hasse, Porpora, Vivaldi, Torri, Leo, Vinci, Ariosti, e.a. Mary Bevan y Lucy Crowe, sopranos. London Early Opera. Directora: Bridget Cunningham. SIGNUM 579 (2 CD)

Pocas historias hay tan llamativas en la música como la del antagonismo que protagonizaron en Londres, entre los años 1726 y 1728, las cantantes Faustina Bordoni y Francesca Cuzzoni, popularmente conocidas como *'The Rival Queens'*. Su enemistad llegó a tal extremo que, durante el estreno de la ópera *Astianatte* de Giovanni Bononcini (6 de mayo de 1727 en el King's Theatre de Haymarket), Bordoni y Cuzzoni empezaron a insultarse sobre el escenario y se enzarzaron en una feroz pelea (con tirones de pelo y arañazos incluidos), luego de que los partidarios de una y otra se liaran a mamporros en la platea. Y todo ello, con la presencia en el palco de la princesa de Gales, lo cual supuso que a las dos divas se les cancelaran inmediatamente sus contratos con la Royal Academy of Music.

A Bordoni y Cuzzoni se las relaciona fundamentalmente con Haendel, pero también colaboraron con otros notables compositores operísticos, además del ya mencionado Bononcini. No solo en Londres (Nicola Porpora, Giuseppe Maria Orlandini o Attilio Ariosti), sino también en diversas ciudades de Italia (Antonio Vivaldi, Carlo Pollarolo, Leonardo Leo o Johann Adolf Hasse, con quien Bordoni contrajo matrimonio en 1730) e, incluso, de Alemania (Pietro Torri, para cuyo *Amadis di Grecia* Bordoni cantó el papel de Melissa). Este álbum recoge varias de las arias que cantaron *'The Rival Queens'*. Salvo en el caso de las haendelianas *Giulio Cesare*, *Ottone*, *Alessandro*, *Tolomeo*, *Admeto*, *Scipione* y *Riccardo Primo*, se trata de títulos nada frecuentados. Se incluyen tres arias de la *Astianatte* de Bononcini, la que desencadenó la refriega entre las divas.

Cuzzoni es aquí Lucy Crowe y Bordoni, Mary Bevan, dos excelentes sopranos inglesas de contrastada trayectoria, que, bajo la dirección de la clavecinista Bridget Cunningham ofrecen un recital lírico de lo más disfrutable.

ENRIQUE VELASCO



KARCHIN:

Jane Eyre. Jennifer Zetlan, Ryan MacPherson, Thomas Meglioranza, Jessica Thompson. Orchestra of the League of Composers. Director: Louis Karchin. NAXOS 8 669042-43 (2 CD)

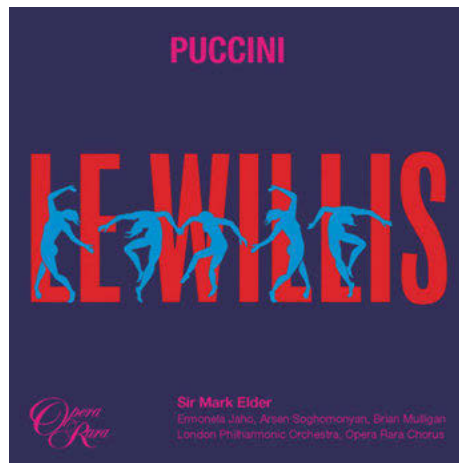
La novela de Charlotte Brontë reunió y sigue reuniendo a miles de lectores y tal interés ha llegado a sus diversas versiones cinematográficas. La ópera también ha recogido sus sugerencias y la han llevado a la escena lírica: Michael Berkeley, en 2000, y John Joubert, en 2004. Louis Karchin, nacido en 1951, trabajó entre 2010 y 2014, como autor de la presente entrega.

La materia novelesca es, en cierta medida, operística. Hay en ella una mansión gótica con un propietario abúlico y sombrío que oculta una secreta dolencia moral, una modesta institutriz de la cual se enamora, una boda interrumpida en plena ceremonia nupcial, un incendio, un destierro de la protagonista, un ciego que recobra amorosamente la visión, una loca encerrada en una torre, una herencia que salva la pobreza de la joven y premia su virtud, un rico arruinado junto a una pobre enriquecida y un final feliz que reúne a los amantes haciendo de sus peripecias una suerte de historia iniciática a la manera de un camino de perfección.

La obra cuenta con un libreto de alta calidad, debido a Diane Osen, que comprime la acción en una sucesión cinematográfica, con diálogos muy bien estructurados que facilitan la recitación de los intérpretes, conducen el drama y retratan con eficacia a los personajes. Es lo mejor de esta ópera, a la cual Karchin añade una modesta partitura recitada, con tímidos y aislados momentos de lirismo, climas más o menos logrados y un discurso orquestal místico y tímido.

La versión está autorizada por el autor, que sigue de cerca a los cantantes y vuelve fluida la cadena de las palabras. Del extenso elenco cabe destacar a los protagonistas, la soprano Jennifer Zetlan y el tenor Ryan MacPherson. Son voces simpáticas, solventes, de emisión segura, dicción impecable, valentía interpretativa y conformidad con las exigencias del texto.

BLAS MATAMORO



PUCCINI:

Le Willis. Ermonela Jahó, Arsen Sghomonyan, Brian Sullivan. Orquesta Filarmónica de Londres. Coro Opera Rara. Director: Mark Erder. OPERA RARA 59 (1 CD)

Opera Rara está haciendo más por la ópera italiana (recuperaciones, ediciones originales, añadidos o páginas alternativas) que ningún sello italiano, que sería lo lógico. Turno ahora para la versión original (del Verme de Milán previo al definitivo del Regio turinés) de *Le Villi*. Para la segunda ocasión, aparte de algunos retoques, Puccini añadió el aria de Anna *Se come voi piccina*, la de Roberto *Torna ai felici di* (las páginas mejores, hasta hoy más populares), además de una escena tenorial antes del final de la ópera. Fragmentos que, con toda lógica se han incluido en el apéndice de esta ejecución, que prescinde del narrador, en ocasiones anteriores otorgado a algunas estrellas (Tito Gobbi, Giancarlo del Monaco, Pippo Baudo).

Como de costumbre, la presente edición es un modelo editorial, musical y canoramente. Elder detalla la ya muy cuidada y descriptiva escritura del compositor y la refleja contando con espléndidos momentos sinfónicos para demostrarlo. El personaje central cuenta con una soprano especialmente dotada para el emocionante cosmos pucciniano. Tras sus extraordinarias y ya documentadas Angelica y Cio-Cio-San, he aquí una Anna (que ya cantó en escena) que Jahó define plena de entrega e intensidad. Dicción elocuente, máximo cuidado melódico, *crescendo* expresivo, siguiendo el desarrollo dramático del personaje, condiciones todas que definen a la heroína y que la gran soprano-actriz manifiesta sin fisuras. El armenio Sghomonyan, con colorido vocal asociado al personaje, pone el suficiente entusiasmo para que su Roberto no se quede muy atrás frente a semejante impulso soprano. La parte paterna de Guglielmo apenas procura problemas a un barítono lírico, por lo que Mulligan lo resuelve aprovechando cuidadoso su algo vulgar y sencilla página solista, algo apurado en la única nota aguda.

FERNANDO FRAGA



SALIERI:

La Fiera di Venezia. Francesca Lombardi Mazzulli, Krystian Adam, Natalia Rubís, Dilyara Idrisova, Furio Zanasi, Giorgio Caoduro, Emanuele d'Aguanno. L'Arte del Mondo Director: Werner Ehrhardt SONY 19075964562 (2 CD)

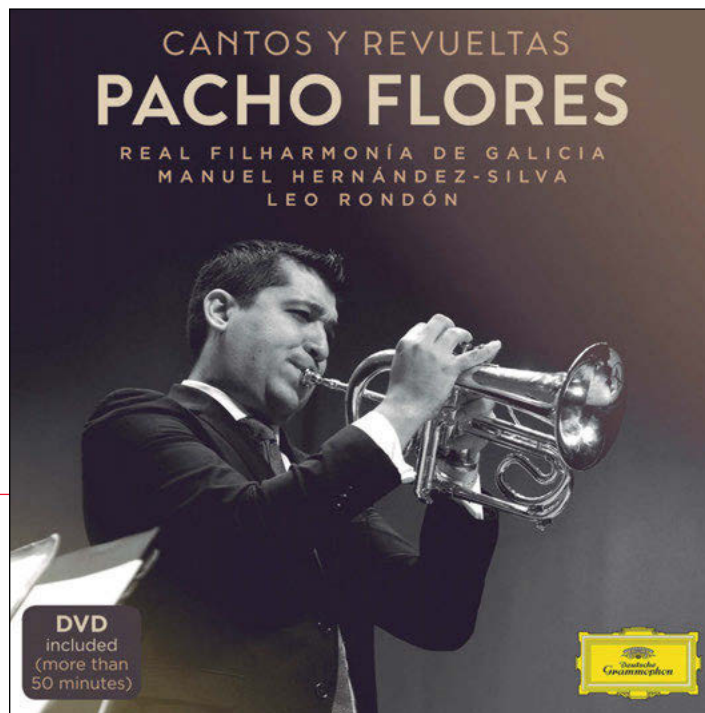
Continuando con la reivindicación de la figura de Antonio Salieri, después de sus *tragédies lyriques* (*Les Danaïdes*, *Les Horaces* y *Tarare*, en las excelentes versiones dirigidas por Christophe Rousset), le llega la hora ahora el turno a otro de sus títulos más aplaudidos de este compositor: *La fiera di Venezia*, deliciosa *commedia per musica* en tres actos de con libreto de Giovanni Gastone Boccherini, estrenada en el Burgtheater de Viena el 29 de enero de 1772.

La obra tuvo un éxito inmediato, y pronto se convirtió en uno de los trabajos más apreciados de su autor, siendo representada en ciudades como Mannheim, Bonn, Varsovia o Dresde, y alcanzando los treinta montajes diferentes en vida del propio Salieri. Una de las arias de Calloandra, *Sono sposa e sono amante*, con destacadas intervenciones de la flauta y el oboe, se haría muy popular.

La acción, bastante enrevesada, transcurre en Venecia, durante la Fiesta de la Ascensión. El duque Ostrogoto corteja a la atractiva Falsirena, que está enamorada realmente del joven Belfusto, pero que sin embargo acepta las atenciones del noble, cuya real prometida, la marquesa Calloandra, aparece asimismo por allí. Intenta evitar el encuentro entre las dos mujeres, pero Falsirena se da cuenta de que el duque tiene otra relación y se aloja en la hostería de Rasolo (que, a su vez, tiene los ojos puestos en una mujer del mercado, Cristallina), donde se hospeda Calloandra, haciéndose pasar por cantante de ópera y entonando un dúo con su rival, destacando tanto en el género serio como en el bufo. Luego se hace pasar por una vendedora francesa y, a continuación, por una baronesa alemana (lo que ofrece a la intérprete múltiples ocasiones de lucimiento). El enredo se resuelve durante un baile de máscaras en el acto III y la ópera termina con una triple boda, pues Belfusto y Rasolo se unen también a Falsirena y Cristallina.

En esta coproducción entre la Radio de Stuttgart y el Festival de Schwetzingen (en cuyo coqueto Teatro Rococó fue recogida en vivo en mayo de 2018), la obra se benefició del buen hacer del Coro y Orquesta L'Arte del Mondo liderados por Werner Ehrhardt, y de un adecuado plantel de cantantes, encabezado por las sopranos Francesca Lombardi Mazzulli (Falsirena), Dilyara Idrisova (Calloandra) y Natalia Rubis (Cristallina), que saben dar el necesario contraste a sus papeles; los barítonos Furio Zanasi (Grifagno) y Giorgio Caoduro (Belfusto) son buenos conocedores de este repertorio, al igual que los dos tenores, Krystian Adam (Ostrogoto) y Emanuele d'Aguanno (Rasolo). En suma, una encantadora recuperación del abundante (y variado) catálogo de Antonio Salieri.

RAFAEL BANÚS IRUSTA



**PACHO FLORES
CANTOS Y REVUELTAS**

Cantos y Revueltas de Pacho Flores es un tributo al mestizaje más puro y de natural esencia, donde se mezcla la tradición y la fusión.

Un viaje maravilloso ofrece este hermoso trabajo audio-visual que nos invita a callejear y disfrutar de la riqueza de la cultura popular venezolana.

Entre Cantos de trabajo bajo la luna llena, Joropos revoltosos, Pajarillos salseros, Jazz, Fugas e improvisaciones fervorosas saboreamos esta Fantasía concertante para trompeta, cuatro venezolano y orquesta de cuerdas.

Disponibles en CD+DVD y Digital.



deutsche Grammophon.com



UNIVERSAL MUSIC GROUP
www.universalmusic.com



Jakub Józef Orłowski

“ESTOY OBSESIONADO EN RECUPERAR MÚSICAS OLVIDADAS”

Horrible, por manida, definición, pero de Jakub Józef Orłowski se puede decir sin caer en la exageración que es el “contratenor de moda”. A sus 28 años, este cantante polaco ha alcanzado el estrellato absoluto, como lo prueban sus numerosos conciertos y sus recientes grabaciones discográficas. Acaba de publicar para Erato/Warner Classics, del que es artista exclusivo, su segundo disco, *Facce d'amore*,

que coincide en el tiempo con otras dos atractivas novedades editadas por este sello: un DVD con la *Rodelinda* de Haendel, dirigida por Emmanuelle Haïm, y un álbum de tres CD con cantatas de cámara de Luigi Rossi, a cargo de L'Arpeggiata, en el que también figuran los contratenores Philippe Jaroussky y Valer Sabadus.

¿No deja nada más para los próximos meses?

Pues sí: puedo anunciar que en enero saldrá una *Agrippina* haendeliana en la que canto el papel de Ottone. En el reparto están Joyce DiDonato, Luca Pisaroni, Franco Fagioli, Elsa Benoit, Andrea Mastroni y Carlo Vistoli y con Il Pomo d'Oro como orquesta, dirigida por Maxim Emelyanychev. Fue una gran ocasión que se me presentó a última hora, con la cual estoy encantado, porque me fascina trabajar con Emelyanychev. El pasado verano tuve la oportunidad de intervenir en su *Rinaldo* de Glyndebourne y fue algo espectacular. Maxim es un director fuera de lo normal.

No tiene usted motivos para quejarse por falta de trabajo...

Mi única queja, en todo caso, sería que tengo demasiado trabajo. Pero intento mantener un equilibrio entre mi vida profesional y mi vida personal. Me encanta lo que hago y eso lo hace todo más llevadero. Hay días que trabajo dieciséis horas y no me importa, porque no siento que realmente esté trabajando. Me vienen a la cabeza demasiadas ideas, quiero hacer cantidad de proyectos, lo cual incluye nuevas grabaciones discográficas... No paro.

Usted practica *break dance*, ¿le queda aún tiempo para seguir con ello?

Busco tiempo para hacer *break dance* y busco tiempo para salir con mis amigos de siempre, que no están para nada conectados con el mundo de la música clásica. Por eso le decía antes que procuro mantener mi vida personal al margen de la profesional. Ese lado personal supone un descanso en mi trabajo. Es difícil establecer un equilibrio, pero soy todavía muy joven y me considero capacitado para lograrlo y para conservar vivas mis expectativas.

Desprende un vitalismo desbordante.

Creo en la vida y en el amor. Por supuesto, en este mundo también hay odio. Me refiero a que hay mucha gente pendiente siempre de lo que haces para criticarte. Por ejemplo, he recibido infinidad de ataques porque en la foto

de la carátula de mi nuevo disco salgo con el torso desnudo. No hay exhibicionismo en esa foto, como argumentan los que me atacan, sino un aspecto artístico: el mensaje que pretendo transmitir es el de la pureza de la música que contiene el disco. No es salir desnudo por salir desnudo, es procurar una faceta artística visual. Cuando diseñamos *Facce d'amore*, desde el primer momento decidimos que queríamos una carátula impactante.

Usted sigue viviendo en Polonia, no ha querido establecerse en ciudades más musicales como París, Londres o Berlín.

Sigo en Varsovia, adoro Varsovia, y necesito estar junto a mi familia.

¿Y no es un problema para alguien que tiene que viajar constantemente?

Mire, esta mañana estaba desayunando en Zúrich y dos horas después estoy en Madrid, charlando con usted. España quizá sea el sitio de Europa más alejado de Varsovia, pero son tres horas de avión, que tampoco suponen tanto para alguien que, como yo, ha tenido que estar volando con frecuencia a Nueva York porque estudiaba allí. En cualquier lugar de Europa me siento como en casa, pero al menos cada dos semanas tengo que regresar a Polonia para ver a mi familia.

Hablemos de *Facce d'amore*. ¿Qué le vino a la cabeza para montar un programa tan ecléctico?

Cuando grabé mi primer disco con Erato, *Anima sacra*, quería hacer algo único y, al mismo tiempo, algo que fuera especial para mí mismo. Canté durante años en un coro en el que hacíamos mucha música sacra. No pretendía que el disco fuera algo de carácter religioso, sino más bien espiritual. Me considero una persona bastante espiritual y buscaba transmitir que la música tiene un fuerte componente espiritual, con independencia de que sea sacra o profana. Con *Facce d'amore* he querido mostrar justo lo contrario: exhibir la espectacularidad de la música de ópera, relacionada en este caso con el

amor. Me seducen los contrastes. Por ejemplo, el contraste que hay entre el mundo moderno y el mundo barroco. Este disco está lleno de contrastes, porque el amor tiene infinidad de formas. Y pretendía mostrar todas las formas de amor que se dan en la música del Barroco, desde los compositores más antiguos, como Cavalli o Boretti, a los más modernos, como Haendel, Pedrieri o, incluso, Hasse, que ya empieza a escribir en un estilo galante. Es un viaje musical de dos siglos; por eso, en las obras del principio nos encontramos con una orquesta pequeña y en las del final, con una grande.

También hay un contraste entre compositores muy conocidos, como Haendel o Scarlatti, y compositores desconocidos, como Boretti o Predieri. Este último ha sido para mí ha sido una sorpresa impactante.

Predieri es un músico fantástico. Le tengo que decir que quien me inspiró en esa dimensión de lo desconocido fue Philippe Jaroussky. En cierta ocasión le pregunté que por qué tenía tanto interés en hacer repertorio inédito, pues a veces eso requiere un largo y duro trabajo de recuperación. Y me dijo: “Cuando devuelves a la vida una música olvidada, sientes algo que no se puede describir con palabras”. Yo lo experimenté al grabar *Anima sacra*, justo cuando comenzó a sonar la primera pieza, el *Confitebor tibi* de Fago. Literalmente, se me saltaron las lágrimas. Habíamos tardado año y medio en llevar a cabo el proyecto, pero entonces comprendí que había merecido la pena tanto esfuerzo y tanto tiempo en buscar las obras del programa, en editarlas, en ensayarlas y, finalmente, en grabarlas. ¡Era la primera vez que esa obra sonaba en tres siglos! Ahora estoy obsesionado en recuperar músicas olvidadas.

¿Cómo seleccionó las obras de *Facce d'amore*?

Lo primer o que hice fue llamar a mi amigo Yannis Francois, un cantante fantástico —bajo-barítono— y bailarín, originario de Guadalupe, y

otro obseso de la música barroca y de la recuperación de patrimonio. Él ha montado numerosos programas para Julie Fuchs, para Lea Desandre, para Franco Fagioli o para Christophe Dumaux. Le dije lo que pretendía hacer y él se encargó de buscarlo, porque es un hombre que está permanentemente viajando por todo el mundo y aprovecha siempre para visitar archivos. Para *Anima sacra* encontró más de cuarenta manuscritos, con piezas maravillosas, lo que nos permitiría hacer, si quisiéramos, dos o tres discos más.

Solo incluye en *Facce d'amore* una pieza de esas arie di baule de todo buen contratenor que se precie: *Pena tiranna*, del *Amadigi* de Haendel. ¿Por qué?

Amo el oboe y me cautivan las arias que llevan el acompañamiento de este instrumento, como *Pena tiranna* o como *Voi che udite*, de *Agrippina*. Y también por lo de los contrastes de que hablábamos antes: arias muy conocidas junto arias desconocidas. *Pena tiranna* es un aria que, si está bien interpretada, te desgarrar el corazón.

Me decía que cantaba en un coro, pero... ¿cuándo decidió que quería convertirse en contratenor?

Canté como amateur doce años en ese coro, como niño alto. Con el paso de los años, formamos un ensemble para tres voces, en el que yo era bajo-barítono. Cuando nos pusimos con Victoria, Palestrina y Tallis, nos dimos cuenta de que necesitábamos voces agudas, así que mi amigo Piotr y yo empezamos a cantar de contratenores. Comencé a experimentar con mi voz, a asistir a talleres de canto, a recibir clases de ópera... Aunque, si he de ser sincero, la primera vez que me dijeron que tenía voz de contratenor, repliqué indignado: "¿Me estás ofendiendo?".

Usted es un contratenor especial, porque no tiene un registro demasiado agudo y porque recurre con frecuencia a la voz de pecho, mucha más que otros colegas suyos.

No soy soprano, soy alto... Y, en efecto, trabajo mucho la técnica del paso de registro de cabeza al de pecho. Mezclando ambos registros, noto que mi voz resulta más natural, más auténtica de acuerdo a mi personalidad... No quiero herir la sensibilidad de ninguno de mis colegas, pero no me gusta la voz tan artificial que exhiben algunos de ellos por su empeño en alcanzar agudos casi imposibles. A veces me encuentro con uno de esos colegas y es como si tuviera a mi lado a dos personas diferentes: por una parte, el cantante; por otra, su voz. Procuero ser lo más natural, lo más orgánico posible, y por eso mezclo la voz de pecho con la de cabeza. Digamos que dos terceras partes de mi voz son de cabeza y la parte restante es de pecho.

¿No le limita eso demasiado? Quiero decir, que con su registro, se ve obligado a renunciar a muchos roles operísticos.

No aspiro a cantar un Cherubino de Mozart, pues es un papel demasiado alto para mí. Pero sí puedo cantar otros papeles bastante

altos, como el de Cyrus, del oratorio haendeliano *Belshazzar*, que acabo de hacer en Zúrich. Por supuesto que tengo limitaciones, y lo asumo. Lamentablemente, jamás podré cantar un Nerone en *Agrippina* como lo hace Franco Fagioli. Admiro a Franco porque sabe perfectamente qué es lo que puede cantar y lo que no. Hará cosa de dos años descubrí algo importante: si cuido bien mi voz, podré tener una vida musical larga y sana. Tras grabar *Anima sacra*, hice doce conciertos en veinte días, que es una barbaridad; pero eso fue posible porque las obras eran las adecuadas y porque tenía una orquesta que sabía perfectamente como acompañarme. Si trabajas con una orquesta que te tapa, al final tu voz acaba pagando las consecuencias.

Hay otra circunstancia importante: cantar en escenarios que sean idóneos. Un teatro grande, como el Met de Nueva York, puede acabar con un cantante, como le ha sucedido a un brillante contratenor cuyo nombre a todos nos viene a la cabeza.

Creo que soy lo suficientemente hábil como adaptar mi voz a cualquier espacio. Si canto con mi pianista en Nueva York en una habitación pequeña, para veinte personas, no puedo ponerme a dar alaridos. Pero si luego canté en el Carnegie Hall, acompañado por Harry Bickett, he de tener la seguridad de que cada una de las cuatrocientas personas que han pagado una entrada por escucharme lo van a hacer en las debidas condiciones. Cantar en una sala tan grande como el Metropolitan tiene sus riesgos, pero si conoces tus límites y el repertorio que puedes hacer y el que no puedes hacer... ¡adelante! Eso sí, siempre con una orquesta que sea lo suficientemente inteligente para comprender lo que precisas en cada momento. Una buena orquesta y un buen director son un salvavidas.

¿Qué papel está como loco por cantar?

Muchos. Sin embargo, unos los puedo cantar ya y otros soy consciente de que aún debo esperar. He recibido una oferta para cantar *Orlando*, opera de la que he incluido en este disco el aria de la locura. Sin embargo, he declinado la oferta. Sé que es un papel que puedo hacer bien, pero tengo todavía que esperar mi momento, porque es un papel demasiado dramático y el más bajo de todos los que escribió Haendel. Me considero un cantante demasiado emocional, vivo con mucha intensidad cada personaje en escena y... sé que corro el peligro de recargar mi voz si hago en estos momentos *Orlando*. Estoy para cantar sin el más mínimo problema papeles como Rinaldo, Bertarido o, incluso, Giulio Cesare, pero no es momento todavía de *Orlando*. También me encantaría cantar Oberon, de *Midsummer night's dream* de Britten. No tengo el más mínimo inconveniente en compatibilizar la música barroca con la contemporánea. De hecho, estoy con contacto con varios compositores que quieren escribir algo especialmente para mí.

ENRIQUE VELASCO



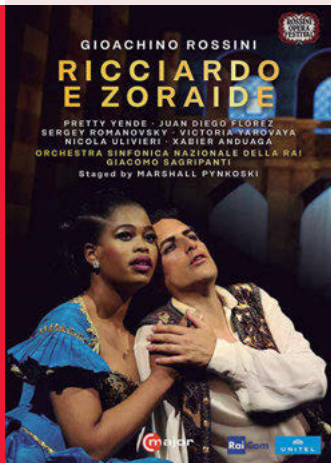
JAKUB JÓZEF ORLIŃSKI, contratenor. Obras de Cavalli, Bononcini, A. Scarlatti, Handel, Orlandini, Conti, Hasse, e.a. Il Pomo d'Oro. Director: Maxim Emelyanychev. ERATO 0190295423384 (1 CD)

Para su segundo álbum con el sello Erato, el contratenor polaco Jakub Józef Orłiński se ha decantado por una sucesión casi cronológica que, desde Cavalli hasta Hasse, aborda arias operísticas en torno al tópico "los rostros del amor". Si Cavalli, Haendel o Alessandro Scarlatti aseguran atractivo y calidad, se agradece la inserción de autores virtualmente desconocidos como Boretti o Predieri.

La voz de Orłiński es de un auténtico contratenor, grave y lírico, lo que mucho se agradece en estos tiempos en que, con algunas excepciones, las grandes figuras son sopranistas o contratenores agudos. El instrumento es claro y terso pero carnoso, la línea de canto es soberbia en estabilidad y liquidez, como muestran unos trinos de la mejor ley y una excelente *messaggio di voce* en *Infelice mia costanza* de Bononcini —de amplio arco dinámico—. La enunciación textual es primorosa, haciendo innecesario seguir un libreto impreso. Aunque la selección no incide en las páginas de *agilità*, los pasajes concernidos se libran con holgura, suma precisión de entonación, fluidez y una juiciosa administración del *fiato*. El fraseo es efusivo, rico de matices, y, jubilosamente, no teme recurrir con destreza y musicalidad al modo de pecho. En el *Nerone* de Orlandini se luce con un espléndido descenso, que da color y anchura, y es gestionado de forma pluscuamperfecta para transitar al y desde el modo de cabeza sin la más mínima ruptura auditiva; también sabe 'colorear las emociones' con juiciosos descensos de laringe.

Sobresaliente está en *finesse* y poesía, pero también brío y garra, un *Pomo d'Oro* en estado de gracia bajo la excelsa dirección de Maxim Emelyanychev. Los interludios puramente instrumentales añaden tanto placer como el generoso apartado vocal. De este nuevo sólo se puede concluir, sin exageración que "ha nacido una estrella".

MIGUEL ÁNGEL AGUILAR RANCEL



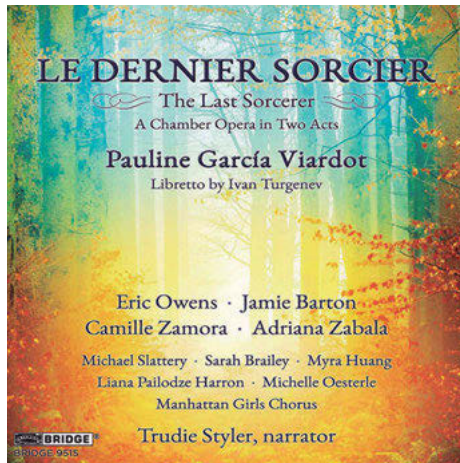
ROSSINI:

Ricciardo e Zoraide. P. Yende, J.D. Flórez, S. Romanovsky, V. Yarovaya, N. Ulivieri. Orquesta della RAI. D.musical: Giacomo Sagripanti. D. de escena: Marshall Pynkosky. CMAJOR 752608 (2 DVD)

Función de Pésaro que sustituyó a la ya veterana de 1990 de Ronconi, por la que pasaron en estreno y reposición de 1996 (citando solo a la pareja titular) Matteuzzi y Anderson, y Kunde y Taliento. Extraño, pero a la postre muy acertado, el encargo a Pynkosky, regista canadiense especializado en Barroco (tiene un *Persée* de Lully extraordinario) y en ballet, algo bien claro en este montaje pleno de colorido, elegancia (ayuda el magnífico vestuario de Michael Gianfrancesco y los decorados de Gerard Gauci), con un añadido y ligero sentido del humor. Fascinante, de hecho.

El equipo vocal es de una solvencia incuestionable, recibiendo desde el foso de la joven batuta el preciso aporte, en lectura tan límpida y fidedigna como, cuando corresponde, brillante. Un nuevo papel para Flórez: plenamente triunfante por la pertinente musicalidad y los generosos ascensos al agudo. Yende, sin que su tipología vocal sea la asociada a la de la Colbran, aporta similares recursos vocales y expresivos, con una voz rica (especialmente en los agudos), bien timbrada, afinadísima y cómoda en todas las exigencias. Pese a que Romanovsky (atención a este joven tenor ruso) parece disfrutar de unos medios más cercanos al *contraltino* que al *baritenor* que es Agorante —antes allí lo fueron Ford y Workman—, pero por estilo y entrega sale airoso tanto del imprescindible registro grave como del —mejor incluso en su caso— agudo. Yarovaya se encuentra en la tesitura exacta al personaje; su preparación rossiniana hace el resto. Igual que Ulivieri, con un papel de menos responsabilidad. Xavier Anduaga está llamado a papeles de mejor empeño, Ernesto le queda corto. El resto es mero apoyo (Sofia Mchedlishvili, Martinana Antonie, Ruzil Gatin), pero no disminuye el buen nivel general. Excelente captación visual. Muy recomendable.

FERNANDO FRAGA



VIARDOT:

Le dernier sorcier. Eric Owens, Jamie Barton, Camille Zamora, Adriana Zabala, Michael Slattery, Sarah Brailey, Myra Huang, Liana Palodze Harron, Michelle Oesterle, Manhattan Girls Chorus. Directora y piano: Myra Huang. BRIDGE 9515 (1 CD)

Pauline Viardot (1821-1910) visitó primera vez Rusia en 1843, contratada por la ópera imperial de San Petersburgo. Allí se produciría un encuentro que sería crucial para su vida. Un joven Iván Turgeniev cayó rendido a sus pies, abrumado por su maestría como cantante y seducido por la personalidad romántica de la cantante española (aunque nacida en Francia, siempre mantuvo la nacionalidad española de sus padres, los cantantes Manuel García y Joaquina Sitches). Durante los siguientes cuarenta años, sólo la muerte del escritor ruso en 1883 pudo poner fin a una de las pasiones amorosas (no sabemos hasta qué punto correspondida por Viardot) más encendidas de todo el Romanticismo. Turgeniev pasó la mayor parte de esos años viviendo en compañía de los Viardot, como uno más de la familia. Entre otras cosas, de tal relación nacieron varias operetas que, con textos de Iván y música de Pauline, fueron estrenadas en el seno de las funciones musicales domésticas. De todas ellas tan sólo ha llegado a nosotros completa *Le dernier sorcier*. Cabe señalar que, si bien se trata aquí de la primera grabación de esta opereta, la primera representación en tiempos modernos en su versión original para piano y voces tuvo lugar en noviembre de 2018 en el Teatro Villamarta de Jerez de la Frontera.

La deliciosa música compuesta por Viardot encuentra aquí un apropiado resultado interpretativo. Huang entiende bien el carácter delicado de esta música, de la que ofrece una versión quizá demasiado tierna y falta de mayores contrastes en materia de dinámicas y de acentos, pues algunos pasajes (*Canción de la lluvia*, *Si tu ne sais pas*) piden un ritmo más vivo. Salvo el caso de la voz inestable y destemplada de Owens, el resto del reparto cumple con holgura su cometido, especialmente Zamora y Zabala como la pareja de enamorados.

ANDRÉS MORENO MENGÍBAR



ELINA GARANCA, mezzosoprano

Obras de Obras de Lara, Parra, Grieg, Cardillo, De Curtis, Piazzolla, Tosti et al. Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Director: Karel Mark Chichon. DG 4836217 (1 CD)

Muchas reservas suscita este álbum 'de familia' que presenta a la mezzosoprano letona Elina Garanca junto a su marido, el gibraltareño Karel Mark Chichon, y la formación de la que este es principal director, la OFGC. La primera de estas reservas afecta al repertorio, una sucesión de canciones populares, que muy bien podrían encuadrarse dentro del ya clásico término de 'Mesomúsica', acuñado por Carlos Vegas. Sólo dos proceden de la famosa ópera de Piazzolla y *La tabernera del puerto* de Sorozábal; el resto son canciones, y todo el álbum se residencia en ese famoso estrato intermedio que oscila equívocamente entre el canon clásico y, sobre todo, el género popular urbano de principios del siglo XX. Repertorio de hondas potencialidades nostálgicas, sonaron en las vidas de padres y abuelos del mundo mediterráneo.

Una segunda reserva viene dada por la pronunciación española de repertorios tan idiomáticos y geográficamente contextualizados. Aunque su decurso vital le ha dado a Garanca un acento más que plausible, aquí y allá hay algo de extrañamiento en un acercamiento textual que resta de la comprensión directa, que es la función esencial del repertorio. Incluso en las canciones de texto italiano hay pasajes de comprensión difusa.

Eso deviene, a su vez, del sistema de emisión, que Garanca ha ido derivando hacia un estilo 'romántico', de laringe baja. La *Granada* de Lara es ejemplo de lo dicho, y por ello sorprenden, en su muy superior efectividad, los temas abordados con lo que parece emisión desimpostada en pleno registro de pecho.

Chichon acompaña con mimo, la OFGC responde, pero la propuesta podría parecer lastrada por el siempre peligroso intento de combinar repertorios y recursos interpretativos que, si no antitéticos, si se plantean y saldan como de muy problemático encaje.

MIGUEL ÁNGEL AGUILAR RANCEL



HAYDN / BRAHMS:

Sinfonía nº 101, "El reloj". Sinfonía nº 4. Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Director: Otto Klemperer BR KLASSIK 900717 (1 CD)

Grabación histórica con fragmentos de dos conciertos dados por Otto Klemperer en la Sala Hércules de la Residencia de Múnich los días 18 y 19 de octubre de 1956 (Haydn) y 26 y 27 de septiembre de 1957 (Brahms), cuando al director todavía le quedaba por vivir una docena de años más con plenas facultades intelectuales, si bien con físico ya muy mermado. El repertorio es el acostumbrado en los últimos tiempos del maestro, dos sinfonías de Haydn y Brahms, que son tocadas impecablemente, aunque ahora el Haydn nos suene demasiado masivo, si bien con meridiana claridad, como acostumbraba este director, que con sus modos hace que la obra gane en solidez armónica, aunque pierda algo en transparencia (en este aspecto nos parece más conseguida su versión de estudio con la New Philharmonia para EMI, al fin y al cabo era su orquesta de siempre).

En conjunto es una interpretación algo seria y en exceso monumental, con la carencia del humor y chispa que por ejemplo Beecham, por citar un contemporáneo de Klemperer, reflejaba magistralmente en estas partituras. A pesar de todo, los acostumbrados a este director disfrutarán con esta interpretación, lo mismo que con la *Cuarta* de Brahms que completa el CD, grave, dúctil, severa, de pulsación implacable y con un respeto absoluto a todas las indicaciones y matices indicados por Brahms en la partitura. Como en el caso anterior, preferimos la versión de estudio que el maestro hizo para la EMI de Walter Legge con la Philharmonia, en líneas generales de una perfección instrumental y un equilibrio que aquí se hallan relativamente ausentes. A pesar de todo, asistir a dos conciertos de Klemperer como los reflejados en estas grabaciones, siempre es una garantía indiscutible que no defraudará a nadie. Sonido monofónico de calidad y breves y documentados textos en alemán e inglés.

ENRIQUE PÉREZ ADRIÁN



MOZART / BEETHOVEN:

Quintetos para piano y viento Ensemble Dialoghi HARMONIA MUNDI 905296 (1 CD)

La presentación discográfica del Ensemble Dialoghi (Cristina Esclapez, fortepiano; Josep Domènech, oboe; Lorenzo Coppola, clarinete; Pierre-Antoine Tremblay, trompa, y Javier Zafra, fagot), con los dos quintetos para piano y vientos de Mozart y Beethoven no ha podido ser más afortunada. Estos cinco grandes músicos con sede en Barcelona abordan este repertorio desde una perspectiva realmente muy historicista, pero que no ha sido suficientemente puesta de relieve por quienes interpretan habitualmente este repertorio del último tercio del XVIII y primeros años del XIX. Nos referimos a la visión teatral de la música instrumental, que proviene del gusto del público y los propios músicos por la ópera (especialmente, la bufa) y el consiguiente anhelo por encontrar una expresividad similar en los instrumentos.

El Ensemble destaca ampliamente este aspecto en el que Coppola nos inicia con unas estupendas notas, además de proponernos un recorrido cómico posible a través de sendos quintetos. La interpretación de los Dialoghi es consecuente con su propuesta y hasta con el propio nombre del grupo. Percibimos el carácter de cada cual y su comportamiento con los demás, las conversaciones, las alianzas y los enfrentamientos. Qué inteligencia en la utilización del *rubato* por parte de todos ellos y, particularmente, en la interpretación de Esclapez: sin complejos, pero siguiendo esa máxima mozartiana de mantener el pulso mientras la melodía canta libremente.

Estupendo el juego de dinámicas, con el que consiguen extraer todo su jugo a estas dos bellísimas muestras de la música de cámara y bastante raras de escuchar. Lanzamos una advertencia para quienes no sean unos fanáticos del fortepiano: el ejemplar en cuestión, copia de un Anton Walter und Sohn de 1800, suena casi como un salterio, lo cual puede resultar atractivo o... no tanto.

ANA GARCÍA URCOLA



LISZT / PÄRT:

Obras corales sacras. Coro de Cámara Filarmónico de Estonia. Kalle Randalu, piano. Director: Kaspars Putniņš ONDINE ODE 1337-2 (1 CD)

El *Via Crucis* es una obra que, si bien no representa el estilo más característico de Liszt, sí se encuentra entre las más interpretadas de su catálogo. Quizá ello se deba a su formato asequible, capaz de adaptarse tanto a las salas de concierto como al espacio religioso, o tal vez sea por su estilo singular e inclasificable, fruto del viaje interior de su autor y de una concepción experimental rayana en los límites de la tonalidad, esos que en algunos pasajes son traspasados sin contemplaciones de ningún tipo. Sea como fuere, esta es una de esas obras que se graban regularmente; la última vez, no hace mucho, la comentábamos en estas páginas (SCHERZO 353), en la versión de Reinbert de Leeuw y el Collegium Vocale Gent. Sin embargo, ese mismo intimismo y la comedida grandiosidad a cargo del coro qué diferentes suenan en esta estupenda versión, completada aquí con gran acierto con cuatro obras corales de Arvo Pärt que comparten en esencia el mismo carácter austero y espiritual. Kaspars Putniņš juega sabiamente con el espacio de la Iglesia de San Nicolás de Tallín, situando a algunos solistas en la lejanía para estimular en el oyente diferentes percepciones de la fuente sonora. Con la ayuda de la reverberación del templo contrarresta en parte la aspereza y desnudez de esta música, reforzando así su efecto envolvente. El Coro de Cámara Filarmónico de Estonia, uno de los mejores conjuntos del panorama internacional, cautiva desde el inicio con un sonido cálido y nítido. Escuchar las voces intermedias que lo conforman es auténtico placer, como también lo es la expresividad y franqueza en su fraseo. Kalle Randalu es un gran pianista que alterna con ejemplar ductilidad la profundidad de los acordes más intensos con la delicada liviandad de los pasajes más etéreos. Su pulsación es siempre elegante y musical.

URKO SANGRONIZ

Daniel Oyarzabal

“EL ÓRGANO, LA MÚSICA SINFÓNICA Y LA PERCUSIÓN SON MI PASIÓN”



Noah Shaye

No busquen más, no hay ningún otro disco como este. Me refiero a un disco con obras sinfónicas arregladas para órgano y con acompañamiento de percusión. Según su creador, Daniel Oyarzabal (Vitoria, 1972), organista de la Catedral de Getafe y organista principal de la OCNE —entre otras muchas actividades—, es un recorrido vital (por su vida, claro) que viene

gestando desde hace veinticinco años y en el que aúna sus tres grandes pasiones: el órgano, la música sinfónica y la percusión. Los arreglos son suyos, salvo el de la sinfonía de la *Cantata Wir Danken Gott BWV 29*, que es de Marcel Dupré (en el del *Capricho español* ha colaborado Israel Ruiz de Infante).

¿Está de acuerdo en lo de recorrido vital?

Desde luego. O quizá, para ser más precisos, el programa es una representación de las cosas que me importan en la música, un resumen de lo que he hecho en ella a lo largo de mi vida. Soy una persona muy inquieta y desde que era pequeño he practicado todo tipo de estilos, desde el jazz a la música africana. Pero la música sinfónica, ser melómano, la percusión y el órgano son las que más me han marcado, mi pasión.

Quién no le conozca y vea las obras que figuran en el CD pensará que se trata de un cajón de sastre, en el cual no hay mucha lógica.

Las piezas que más pueden despistar son las de Bach. Bueno, y ver ahí metido a Guridi. Las demás son, en realidad, como un repertorio de concierto sinfónico. Sin embargo, en un disco recopilatorio de órgano no puede faltar nunca Bach. Por eso he incluido dos piezas tuyas que son transcripciones, una hecha por él mismo y otra, por Dupré, ya que el leitmotiv del disco es la transcripción.

A Guridi lo mete por obvios motivos de paisanaje, pero el programa resulta muy español al figurar el *Capricho* de Rimski-Korsakov y el *Bolero* de Ravel.

No ha sido casualidad, claro. Pero no los he incluido solo por su temática española, sino porque son obras en las que la percusión tiene un color especial. El *Bolero* no tiene sentido si no hay caja y el *Capricho*, sin ese escándalo del principio con el bombo, el plato y las castañuelas, tampoco. Quería que el disco tuviera un marcado toque español. De hecho, también arreglé *España* de Chabrier, aunque finalmente tuve que descartarla. Por el *Capricho* siento un enorme cariño, pues de niño lo tocaba con la banda municipal.

Cuando decide que tiene que haber percusión, me imagino que inmediatamente piensa en Juanjo Guillem y Joan Castelló.

Un huevo frito se puede hacer bien o se puede hacer mal, hay muchas maneras de hacerlo... Yo quería que el disco tuviera calidad y por eso pensé en percusionistas de calidad. Guillem y Castelló son enormes percusionistas, y cada instrumento lo tocan con un nivel de excelencia insuperable. De un simple golpe hacen algo realmente mágico. Yo reivindico siempre la percusión, no solo porque de joven estuviera a punto de dedicarme por completo a ella, sino por la enorme importancia que tiene, aunque algunos no sean capaces de verla.

¿Se considera un percusionista frustrado?

Frustrado, no, para nada, porque puedo tocarla cuando quiera. Y seguramente, cuando pasen los años y disponga de algo más de tiempo, me imagino a mí mismo tocando la batería y haciendo mucha percusión. Digamos que soy un percusionista latente. Un percusionista de corazón y de espíritu...

¿Cuántas veces hicieron el programa antes de grabarlo?

Lo hicimos en el Auditorio Nacional, en el Euskalduna, en la Quincena de San Sebastián y en Vitoria. Es un programa pensado para auditorios, por el órgano y por la sonoridad. Hay órganos maravillosos en iglesias, pero es difícil tocar en ellas. Primero, porque en algunas rechazan obras como estas. Una vez quise hacer el *Bolero* de Ravel en una, pero no me autorizó el deán.

Lo relacionaría, seguro, con aquella película que protagonizó una Bo Derek ligera de ropa...

¡Qué le voy a decir! Desde luego, no es una obra que tenga una temática sacra... A lo que íbamos: esto está pensando para grandes auditorios, no solo de España, sino de países como Alemania, donde estos programas gustan mucho.

¿Cuántos años le llevó hacer los arreglos?

No sabría decirle. He ido poco a poco, cuando disponía de algo de tiempo libre, porque no me puedo permitir el lujo que tomarme un mes para ponerme a hacer arreglos. Tenía también unos de Prokofiev que tampoco entraron. Cuando sí me metí de lleno a completar el programa fue cuando surgió la posibilidad de hacer un concierto en el Auditorio Nacional.

De los que están en el disco, ¿cuál fue el primero?

El *Bolero*, porque es una obra que me encanta. Primero lo toqué junto a la Orquesta de Castilla y León, cuando se inauguró el órgano de la Catedral de León. Luego, lo arreglé y luego, hará cosa de seis años, lo toqué también allí junto a Joan Castelló. Lo recuerdo como un momento mágico.

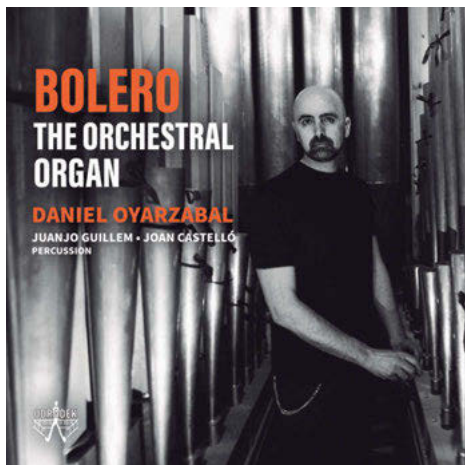
¿Por eso decidió grabar el disco en la Catedral de León?

Fue un motivo importante, sí. Pero también, por el órgano, por los colores singulares de este instrumento. Y por la acústica del templo, que es muy particular. Esto, en otra catedral, como la de Madrid, habría sido inviable.

Me ha dicho que ha tenido que dejar algunas obras fuera... ¿Habrá segunda entrega?

Hay material y hay ganas de hacer una segunda entrega. Casi le puedo asegurar que la va a haber. Lo que no sé decirle es cuándo, porque con el ritmo de trabajo que llevo es imposible hacer planes. No olvidemos que este CD empecé a pergeñarlo hace veinticinco años, después de escuchar a la Orquesta Sinfónica de Euskadi hacer *Los planetas*. Ese mismo día dije que quería grabar un disco de órgano y percusión.

LAURA CHACEL



BOLERO

Obras de Holst, Sain-Saëns, Rimski-Korsakov, Guridi, Mussorgski, Bach y Ravel. Daniel Oyarzabal, órgano. Juanjo Guillém y Joan Castelló, percusión ODRADEK 392 (1 CD)

Órgano de la catedral de León, hace ahora dos años. Un muestrario sinfónico de muy diversa índole y de acoplamiento poco convencional. Un músico que domina el instrumento de los instrumentos (Oyarzabal) y que se ha zambullido en el estudio y la práctica del repertorio orquestal desde hace décadas. Dos espléndidos percusionistas (Guillém y Castelló) apoyan las líneas y colores que surgen de este órgano rico en sugerencias a través de sus más de sesenta registros y cinco teclados, más los pedales. Lo que surge de este recital da la sensación de ser un manantial de música inagotable, o más aún, un Niágara de sonido que te envuelve y que corres el peligro de que te embriague.

La espectacularidad del sonido se advierte desde el principio, con la agresiva propuesta de *Marte*, de la suite *Los planetas*, de Holst, pieza en cuya transcripción y adaptación juegan importante papel los percusionistas junto con la propuesta de Oyarzabal. También es espectacular el cierre, con la adaptación del *Bolero* de Ravel, cuando la percusión asume la métrica, el continuo, y la frase de Oyarzabal se despliega en ese *crescendo* con el que el músico a veces se permite desvíos o libertades. No será aquí donde neguemos legitimidad a esas licencias. El corazón del CD lo forman dos festejos, por llamarlos así, tres piezas del *Capriccio espagnol* de Rimski-Korsakov, en arreglo de Ruiz de Infante y el propio Oyarzabal) y el hermoso *Intermedio* de *El caserío* de Guridi.

El recital alcanza su culminación con dos piezas de Bach, muestra ligero y también brillante con Saint-Saëns. Con los *Cuadros* de Mussorgski se permite Oyarzabal otro contraste, que va de lo sugerente hasta el estallido sonoro que anunciaba con Holst, desde la sugestiva *Baba-Yaga* hasta la explosión de la *Puerta de Kiev*. Un hermoso recital que no admite distancia: hay que zambullirse en él.

SANTIAGO MARTÍN BERMÚDEZ



QUARTETTO ITALIANO

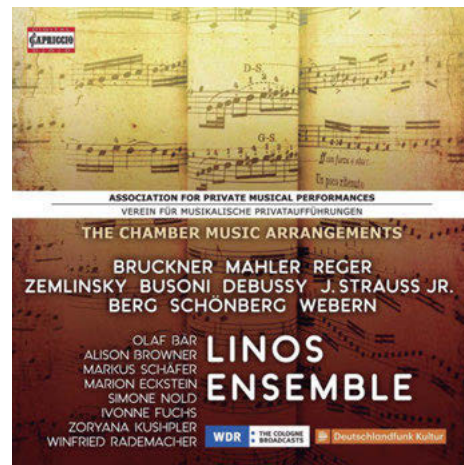
Obras de Haydn, Donizetti, Cherubini, Schubert, Schumann, Ravel, Malipiero y Shostakovich AUDITE 21.456 (3 CD)

Otro álbum extraordinario con los habituales y magistrales reprocesados de Ludger Böckenhoff procedentes de las cintas originales de la RIAS. Recoge el primer CD obras de compositores italianos que este cuarteto interpretaba al principio de su carrera (Donizetti, Cherubini y Malipiero), tres curiosidades que nos muestran a cuatro instrumentistas formidables que entonces ya eran una sólida promesa.

Merece la pena sobre todo el *Cuarteto n.º 7* de Donizetti, de bonitas melodías propias de un compositor operístico que entonces estaba en los comienzos de su carrera y hacía cuartetos a título de ejercicios de composición. El *Cuarteto n.º 5* de Cherubini, por el contrario, es una composición de los últimos años del autor, que en el polo opuesto a Donizetti hacía cuartetos para su propio placer personal, lo que no obsta para que sea una obra un tanto rígida, retórica y de abrumadora seriedad que al final logra aburrir al oyente. El de Malipiero, finalmente, es uno de sus ocho cuartetos, que muchos críticos sitúan a nivel parecido a los de Bartók y Shostakovich como los más representativos del siglo XX. En el *Cuarto*, el autor intenta su vuelta a los modos expresivos del Barroco con su sólida técnica compositiva. El Italiano tuvo esta obra en repertorio durante muchos años y la interpreta con brillo y convicción.

Recordemos que el Italiano, activo durante 35 años (de 1945 a 1980), es conocido por los discófilos de todo el mundo sobre todo por sus soberbias grabaciones en Philips de las integrales de Mozart, Beethoven y Brahms. Durante 31 años el cuarteto estuvo formado por los mismos instrumentistas (Borciani, Pegreff, Farulli y Rossi) que aquí, en los Haydn (*op. 77-1*), Schubert (*D. 112*) y Schumann (*opp. 41, 2 y 3*) hacen gala de amplitud en la respiración, claridad instrumental, variedad dinámica y belleza sonora.

ENRIQUE PÉREZ ADRIÁN



LINOS ENSEMBLE

Obras de Bruckner, Mahler, Berg, Reger, Schoenberg, Webern, Debussy, Zemlinsky, Busoni y Strauss CAPRICCIO 7265 (8 CD)

El oboísta Klaus Becker fundó en 1977 el Linos Ensemble, conjunto que pronto destacó tanto en el repertorio propiamente camerístico como en lo que hemos dado en llamar sinfonismo de cámara. Centrado en este último, el estuche que presentamos se ocupa del repertorio que surgió alrededor de los famosos conciertos vieneses de la Sociedad para ejecuciones musicales privadas. Schoenberg, Berg, Webern, Stein, Kolish y otros nutrieron los programas, básicamente arreglos de obras de, fundamentalmente, ilustres maestros contemporáneos como, entre otros, Mahler, Debussy, Reger y hasta Johann Strauss hijo. También se interpretaron arreglos de obras de la llamada Segunda Escuela de Viena originalmente destinadas a agrupaciones de cámara, así como arreglos de composiciones orquestales, caso de las versiones webernianas de la *Kammersymphonie op. 9* de Schoenberg y de sus propias *Sechs Orchesterstücke op. 6*.

El presente estuche de ocho CD es un recorrido por este interesantísimo repertorio no siempre atendido por la discografía y, mucho menos, en los conciertos —como sin duda merece—, a partir del trabajo del Linos Ensemble en grabaciones que van del 1999 al 2011. Se incluyen aquí versiones posteriores a la época de actividad de la referida sociedad, pero escritas en el mismo espíritu (algo que no es exclusivo del Linos Ensemble), caso del arreglo del *Concierto para violín y orquesta* de Berg debido a Andreas N. Tarkmann dedicado precisamente a este grupo. Una excelente iniciativa que pone a nuestra disposición tan valioso repertorio en versiones indiscutibles. Colaboraciones de gran nivel como, entre otras, las del barítono Olaf Bär en los mahlerianos *Lieder eines fahrenden Gesellen* y la mezzosoprano Ivonne Fuchs y el tenor Markus Schäfer en nada menos que *Das Lied von Erde*. Muy recomendable.

JOSEP PASCUAL



CUEURS DESOLEZ

Obras de Des Prez, Torres, Erkoreka, Magrané, Sánchez-Verdú y Bach. Carlos Mena, contratenor. Iñaki Alberdi, acordeón. IBS 92019 (1 CD)

Sus caminos interpretativos, y no solo el común origen geográfico, parecían predestinar un encuentro creativo y conceptual como este, *Cueurs Desolez*. Un disco y también un proyecto en común que une la voz del contratenor Carlos Mena con el acordeonista Iñaki Alberdi alrededor de arreglos de música antigua y un ramillete de encargos a compositores españoles actuales. Es un trabajo explorativo, aventurero. Y que exige de un auditor dispuesto. Alberdi honra con sus transcripciones las páginas de Des Prez, Bach y el anónimo gregoriano *Ave Maris Stella*; indaga en su instrumento para que tan pronto parezca lo que es, un acordeón, como para que adquiriera también timbres que recuerdan a los de un órgano, una zanfoña, incluso también a los de un violín.

En la búsqueda conjunta, ambos músicos decidieron ir a lo difícil, no quedándose solo en la tentativa de lo pasado. Y, entre las novedades contemporáneas, sobresale por encima de otras la página de José María Sánchez-Verdú, *Tratado de lágrimas*. Y lo hace porque también es el algecireño quien parece haberse sentido menos tentado de cultivar idiomatismo alguno. Su obra, tan serena como neblinosa, se impone como el instante más crepuscular y notable del disco. Mena se adapta con flexibilidad y concentrada expresividad en cada página de un álbum que hubiera precisado algo más de respiro instrumental. *Llama de amor viva*, de Jesús Torres, juega al hilado del pasado y el presente a partir de una melodía de Desprez. La *Messa di Voce*, de Gabriel Erkoreka, se torna demasiado austera. Es curioso cómo los compositores parecen haber afrontado la redacción de sus piezas con cierto temor a no incurrir en la transgresión. Se advierte la contención. No la rompe Joan Magrané con *Si en lo mal temps la serena be canta*, tan contagiada por el espíritu sereno y meditativo que invade el disco.

ISMAEL G. CABRAL



PRISM II

Obras de Bach, Beethoven y Schnittke Danish Quartet ECM 2562 481 8564 (1 CD)

Prism, fascinante proyecto en cinco álbumes: compleja reflexión sobre la cronología en la que la creación se superpone a la creación —el imaginario al imaginario— de tres compositores, con (una fuga de) Bach como punto de partida. *Prism I* exploraba, entre otros, el tempo *Adagio*: una fuga del *Clave bien temperado* arreglada por Mozart, el último cuarteto, *adagissimo sempre*, de Shostakovich y el n° 12 de Beethoven con su inmenso *Adagio* ma non troppo e molto cantabile. En *Prism II*, Beethoven y Schnittke crean —imaginan— basándose en lo que Bach creó (aquí en un arreglo de Förster, conocido de Beethoven). Estas (re)creaciones (citas del *Clave bien temperado* y la firma B.A.C.H —Si bemol, La, Do, Si— en el *Cuarteto* de Beethoven; tema de la *Gran Fuga* de Beethoven en la obra de Schnittke, junto con la firma musical de Shostakovich, D.S.C.H, que es además una transposición de B.A.C.H) se convierten a través del tiempo y de nuestra historia en el resultado de búsquedas comunes: lo que podríamos considerar como característica exclusiva de un compositor (¡su firma! por ejemplo) no es sino un elemento —un tema— que será modificado por otro elemento —y en otro contexto— que a su vez modifica nuestra escucha del tema original.

Los temas, sus transformaciones, recomposiciones y *feedback* sobre el original, se vuelven (en nuestro imaginario) inseparables.

La interpretación es admirable, con lirismo y matices dignos del *Quartetto Italiano*. Demasiado lirismo para algunos críticos (pero ¿puede uno ser demasiado lírico?). Escuchemos por ejemplo cómo la queja inicial (cita del *Stabat Mater* de Lasso), retenida —y muy *cantabile* en esta interpretación— contrasta y se mezcla con los estallidos *alla Beethoven* en el *Cuarteto* de Schnittke (junto con el Borodin, una de las versiones más largas de la discografía), ¿no le parece ideal?

PIERRE ÉLIE MAMOU



REMEMBER ME MY DEAR

Obras de Pärt, Komintas, Kedrov, Pérotin, Le Rouge, Von Bingen, Brumel, Garbarek y anónimas. The Hilliard Ensemble. Jan Garbarek, saxófono soprano. ECM 2625 481 7971 (1 CD)

Varios millones de álbumes de Jan Garbarek & The Hilliard Ensemble se vendieron y venden desde el primero, *Officium*, hace un cuarto de siglo; la misa, por tanto, está dicha a menos que uno se pregunte acaso el porqué de este éxito sin precedente. Sea cual sea el programa, desde un canto quechua hasta nuestras *Tres morillas* pasando por el *ars antiqua* de Notre Dame, los Renacimientos de Dufay y Morales, y el propio Gabarek (aquí, en un concierto dado en 2014, los intérpretes repiten algunos de sus/nuestros títulos de cabecera: *Ov Zarmarly* de Komintas, *We are the stars* de Gabarek, *Most Holy Mother* de Pärt, *Alleluia Nativitas* de Pérotin, el anónimo *Remember me...*), reina el mismo clima reconfortante: canciones de cuna para un público que rechaza tanto las nanas brahmsianas como las agresiones (post)boulezianas, o arrullos susurrados por monaguillos para adormecer a monasterios enteros o, por lo menos, a algún que otro pope de plúrima y suave barba.

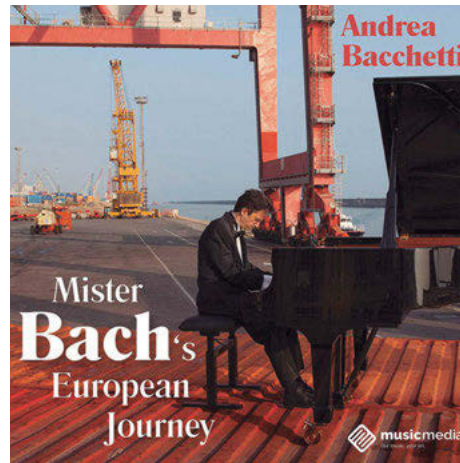
Y más allá, el trabajo de los intérpretes-arreglistas podría evocar la música mística (salvando las distancias y según criterios o sensibilidades) de Liszt, particularmente alguna de las *Armonías poéticas y religiosas* como *Bendición de Dios en la soledad*, que compuso tras recibir una suerte de iluminación durante su gira por el Bósforo y antes de renunciar a la vida mundana. Liszt conectó la luz opiácea de Estambul y muy probablemente las arquitecturas en levitación de lo que fue catedral ortodoxa, Santa Sofía, y de tantas mezquitas que siguieron este modelo, con el poema epónimo de Lamartine (*¿De dónde viene, oh Dios, esta paz que me inunda?*) Un cierto *cross-over* (en este caso ortodoxo bizantino/católico) antes de la letra, como lo es el arte de nuestros intérpretes encontrando lazos entre el Medioevo occidental y una serenidad propia del Oriente europeo.

PIERRE ÉLIE MAMOU



BACH:
Conciertos de Brandemburgo
 Concerto Copenhagen
 Director: Lars Ulrik Mortensen
 CPO 158-2 (2 CD)

En un mundo discográfico dominado por los extremismos y la exuberancia sonora, la interpretación de Lars Ulrik Mortensen de estas emblemáticas obras destaca por su serenidad, tiempos moderados y su contención rítmica, sin desmelenamientos, manteniendo la línea de las obras concertísticas —violín y clave— ya editadas por el director en este mismo sello discográfico. M.A.R.



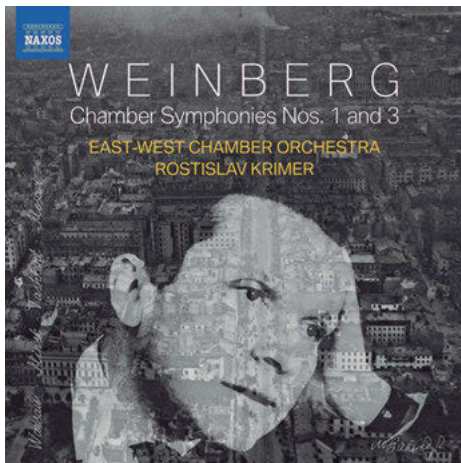
BACH:
Suites inglesas nº 2 y 5. Suite francesa nº 5. Obertura francesa. Fantasía cromática y fuga. 4 duetos
 Andrea Bacchetti, piano
 MUSICMEDIA 05 (1 CD)

El italiano Andrea Bacchetti eligió un gran cola Bösendorfer para este recital bachiano titulado “El viaje europeo del Sr. Bach”. Lo utiliza con mesurada decisión, pero la sonoridad se antoja demasiado gruesa para las obras del *Kantor*, especialmente en algunos de sus acordes. Quien esto firma terminó la escucha añorando a Murray Perahia, y no digamos a ilustres clavecinistas. R.O.B.



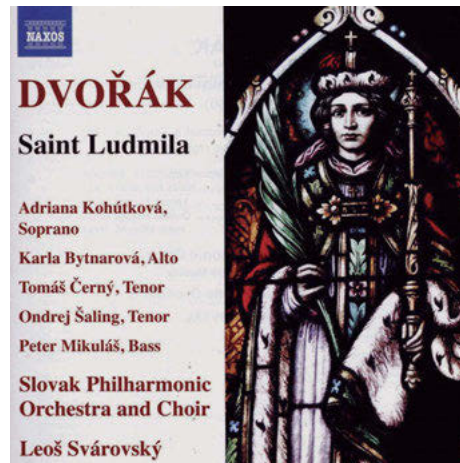
SCHUBERT:
Winterreise. Johannes Held, barítono
 Daniel Beskow, piano
 ARS 38 562 (1 SACD)

Agradable y aseada versión del conocidísimo *Winterreise*. Si por algo destaca esta interpretación es por un tono sencillo que pretende acercarse en cierto modo a una expresión más amateur por parte del barítono Johannes Held pero, por supuesto, con la calidad de un profesional avezado. Solvente y enérgico acompañamiento el de Beskow, un tanto alejado de ciertas convenciones. A.G.U.



WEINBERG:
Sinfonías de cámara nº 1 y 3
 East-West Chamber Orchestra
 Director: Rostislav Krimer
 NAXOS 574063 (1 CD)

Las dos sinfonías de cámara forman parte de la etapa final de Weinberg, quien las compuso en 1987 y 1990. Ambas son arreglos de cuartetos anteriores, del *Segundo cuarteto* (1940) la *Primera*, y del *Tercero y Quinto* (1945) la *Tercera*. Fue como si Weinberg reconsiderara la época más dura de su vida, cuando su madre y su hermana fueron asesinadas por los nazis. Muy buena versión. F.A.



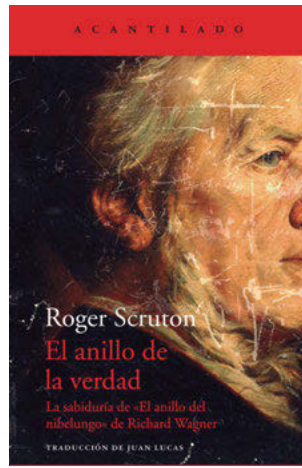
DVORÁK:
Santa Ludmila. A. Kohůtková, K. Bytnarová, T. Černý, O. Saling, P. Mikuláš.
 Coro Filarmónico Eslovaco. O. F. de Eslovaquia. Director: Leos Svárovský
 NAXOS 8.574023-24 (1 CD)

El tercer oratorio de Dvorák, destinado al Festival de Leeds y estrenado en Londres en 1886, versa sobre la vida de Santa Ludmila, la abuela de Venceslao I convertida al cristianismo. En la tradición de los oratorios decimonónicos ingleses, la influencia de Haendel en él es notoria. El coro y la orquesta defienden sus partes con acierto, mientras que el elenco vocal resulta un tanto dispar. U.S.



SIBELIUS:
Kulervo op. 7. Johanna Rusanen, soprano. Ville Rusanen, barítono
 Coro masculino Nacional de Estonia
 Director: Hannu Lintu
 ONDINE 1338-5 (1 CD)

Mucha belleza en el original, una obra temprana que nunca publicó Sibelius en vida y que sometió a arreglos. Tanto la orquesta como el director potencian el equilibrio de épica y lírica planteado por estas leyendas hechas sonido. No es necesario enaltecer el recital, es excelente, roza lo sublime por dirección, voces solistas y conjuntos. S.M.B.



ROGER SCRUTON:
El anillo de la verdad - La sabiduría de “El anillo del nibelungo” de Richard Wagner. Traducción: Juan Lucas.
 ACANTILADO (Barcelona, 2019).
 528 págs.

Si hay un músico sobre el que se ha escrito en abundancia, ese es Wagner. Su vida, su obra, su antisemitismo, su relación con las mujeres... Apenas hay aspecto sobre el que no se haya escrito no uno, sino varios, muchos libros. Algunos piensan que demasiados. Quizá el hipotético lector se pregunte qué puede aportar un libro más... escrito por un filósofo. Roger Scruton no es nuevo en Wagner. En 2004 publicó un original y revelador libro, *Death-devoted heart*, en el que exploraba el amor erótico y el sentimiento religioso en *Tristán e Isolda*, y en el que defendía que el verdadero drama tiene lugar en la música.

Doce años después, Scruton vuelve tras los pasos de Wagner, esta vez sobre *El anillo del Nibelungo*, para escribir el libro que estaba esperando ser escrito, un libro imprescindible. Y, entre otras razones, lo ha hecho, según confiesa, para defender la obra de los atropellos a los que constantemente se ve sometida en esta época antiheroica por parte de gente que cree conocerla, pero que sólo proyecta sus propias ideas sobre la obra, a menudo erróneas o tergiversadas. Para Scruton, la fuerte y polémica personalidad de Wagner es la causa de que hoy día no se presenten sus obras respetando sus intenciones y su sentido originales, que se satirizan o niegan. “El fallo —afirma— no reside en la tetralogía wagneriana, sino en la obtusa imaginación que a menudo revelan aquellos que son invitados a producirla”.

Scruton sitúa la obra en su tiempo, identifica y explica sus claves y defiende que la reflexión sobre la condición humana en clave mitológica, el mensaje del *Anillo*, sigue vigente en nuestro tiempo. El primer capítulo es un recorrido rápido, preciso, con vigorosas pinceladas, por la vida y la personalidad de Wagner. Scruton se aleja de las manías al uso. A saber, la obsesión con ‘entender’ la obra a partir de la personalidad del autor. Este enfoque sirve a la ‘interpretación’, pero no a la ‘comprensión’ de la obra, que debería sustentar

cualquier intento de interpretación. Asimismo, insiste Scruton en la necesidad (yo diría que obligatoriedad) de entender el *Anillo* desde la música, algo que muchas veces se olvida, propiciando que se perpetren toda suerte de atrocidades con las obras de Wagner, que siguen siendo pretexto favorito de los dictadores del mundo operístico: *régisseurs* y ‘dramaturgos’.

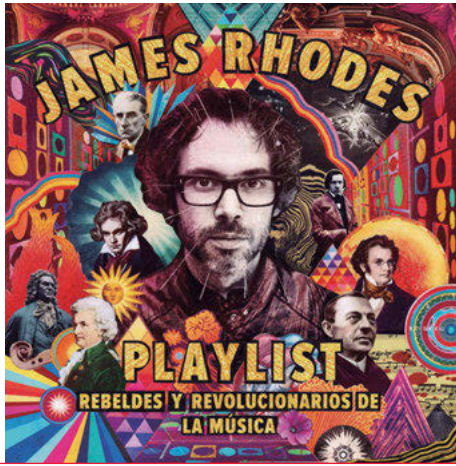
El segundo capítulo, de casi sesenta páginas, resume el *Zeitgeist* y las corrientes culturales y filosóficas de las que se nutrió Wagner, algo esencial para entender el porqué del *Anillo*. Es un compendio brillante y de apabullante erudición, narrado con buen pulso. Ameno y esclarecedor. Siguiendo la estela de Ernest Newman en su monumental e influyente *Wagner nights*, en el capítulo tercero Scruton desmenuza el argumento en ochenta enjundiosas páginas, salpicadas con atinados comentarios, enriquecedoras puntualizaciones para las que se basa en escritos de Wagner o fuentes históricas, y referencias a las fuentes mitológicas que inspiraron el *Anillo*, a la música y a los motivos conductores. Hasta 186 se recogen en un completo Apéndice, que menciona las ramificaciones (la genealogía de los motivos) y los nombres que han recibido de diversos autores. Un auténtico *tour de force* que disfrutarán hasta los buenos conocedores del *Anillo*. En un denso capítulo se explica el modo en que Wagner utilizó la música como vehículo del drama musical (“actos de la música hechos visibles”, *Wagner dixit*) y la rica red de significados contenida en los motivos conductores y su gramática. Para Scruton, como para Cooke, Donnington o Kitcher y Schacht, la música ocupa una posición central en el complejo mundo simbólico del *Anillo*. De ahí que todo intento de interpretar el *Anillo* desde el texto, sin atender a la música, sea un disparate.

En la segunda mitad del libro, la más creativa, a veces incluso especulativa, Scruton discute pormenorizadamente las distintas interpretaciones del *Anillo*, exprimiendo el texto y apoyándose en la música para resolver posibles ambigüedades. Al ‘problema’ de Sigfrido dedica todo un capítulo, en el que también se abordan la coherencia del relato y el final de la obra. En el último capítulo, el más personal, entre otras profundas reflexiones sobre el significado del *Anillo* lanza Scruton una interesante idea: la importancia del sacrificio (Siegmund, Siegfried, Brünnhilde... ¡se olvida de Wotan!) y su sentido religioso: el rito sacrificial ejemplarizante expuesto ante la comunidad en una forma artística, simbólica. Religión y arte. El arte como sustituto de la religión para la sociedad que había matado a Dios.

Hay que destacar la elevada calidad literaria del original, magníficamente vertido al castellano por su traductor, Juan Lucas, quien no sólo conoce el oficio, sino que conoce muy bien a Wagner. Un buen ensayo no es siempre sinónimo de buena literatura. El libro de Scruton lo es.

MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ BARRIO

*Un buen ensayo no es siempre
 sinónimo de buena literatura.
 El libro de Scruton lo es*



JAMES RHODES:
James Rhodes Playlist - Rebeldes y revolucionarios de la música.
 (Traducción: Zulema Couso).
 PLANETA (Barcelona, 2019). 71 págs.

El éxito de ventas de este libro está garantizado. Las ilustraciones de Martin O'Neill rememoran la psicodelia de los años 60 y 70, cuando surgieron los grandes mitos del rock. De hecho, si uno mira la portada del libro, cuyo tamaño asemeja al de los antiguos álbumes de vinilo, enseguida le vienen a la cabeza aquellas portadas de los discos de Jimi Hendrix y de otros tantos mitos del rock. Lo hace a lo largo de 71 páginas, con un texto en letra de tamaño 'grandecito' —sin duda para personas con dificultades de visión o poco asiduas a la lectura— y abundancia de titulares en negrita, con frases pretendidamente grandilocuentes para resaltar aún más lo que al lector pudiera haberse escapado... por si la letra no fuera lo bastante 'grandecita'. ¡Qué ilustraciones! Y, por si fuera poco, el libro viene con un regalillo muy mono, vamos, ¡que mola mazo!: un póster desplegable que reproduce la portada —eso sí, muy currada— de Martin O'Neill. Cómo no, en esa llamativa portada 'satelitan' los bustos de unos personajillos —Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Schubert, Rachmaninov y Ravel— alrededor del de la gran estrella solar del rock: James Hendrix, que diga Jimi Rhodes... no, perdón: James Rhodes. ¡Ah, no, que me he equivocado! Que el libro no va de rock, ¡que va de música clásica!

Es la música de esos personajillos de lo que va la cosa: Bach, el padrino; Mozart el hombre mágico, Beethoven, la primera estrella del rock; Chopin, el hombre de la medianoche; Schubert, la pequeña seta; Rachmaninov, la mala cara de metro ochenta, Ravel, azoramiento y asombro... Mezcla unos pocos lugares comunes con una lista de canciones en Spotify seleccionada por Rhodes y... ¡éxito seguro! Si eres joven, te mola lo digital y no escuchas música clásica habitualmente, este libro es para ti. Y engrosarás la lista de quienes leen 'Música para tontos'.

MICHAEL THALLIUM



VICTOR L. WOOTEN:
La lección de música. Traducción: Juan Manuel Ruiz Pardo
 BERENICE (Córdoba, 2019), 224 págs.

¿Quién quiere leer un libro entretenido y enriquecedor? Desde luego *La lección de música* lo es, pero aún va más allá. ¿Es una historia real? ¿Es ficción? ¿Es filosofía? ¿Es espiritualidad? Quizás sea una mezcla de todo ello, pero sin duda es Vida y Música. En cualquier caso, es una lectura esencial para cualquier melómano, pero también para toda persona que quiera entender esas cosas de la Vida con mayúsculas. Y su lectura es obligada para todos esos músicos o estudiantes de música pegados a la partitura. ¡Ya quisiera haber escrito este libro algún profesor de conservatorio o intérprete de música clásica! Pero no, lo ha hecho el virtuoso bajista estadounidense Victor L. Wooten.

En *La lección de música*, vida y música se funden en un relato intrigante, muy bien entramado por Wooten y traducido por el guitarrista Juan Manuel Ruiz Pardo. Narrado en primera persona y sirviéndose de un misterioso personaje llamado Michael, sabio y excéntrico, Wooten nos lleva a lo largo de catorce capítulos en los que el lector descubrirá los intrínquilos de la articulación, técnica, sentimiento, dinámica, ritmo, tono, fraseo o espacio. En realidad, ¡los intrínquilos de la vida! Junto a Michael aparecen otros personajes igualmente misteriosos: Tío Clyde, un viejo con un extraño acento y que toca la armónica como nadie; Isis, la vidente del pasado, futuro y presente; Sam, un genio de once años que toca sin parar de sonreír...

La emoción es algo poderoso y, sin duda, este libro es emocionante. Uno llega a comprender que la música está viva y que nos habla cuando la escuchamos. La música no es técnica, escalas, modos, teoría, notas, mayor, menor, etc. La música es amor, emoción, belleza, expresión, armonía, comunicación; la música es espiritual, natural. ¡La música vibra! Y solamente escuchando conoceremos la verdad de la vida.

MICHAEL THALLIUM



JULIÁN JOSÉ PÉREZ FERNÁNDEZ:
Inés Rivadeneira - Una vida para el canto. UNIVERSIDAD DE VALLADOLID (Valladolid, 2019). 169 págs.

Cercana a cumplir los 91 años, Inés Rivadeneira iba ya necesitando una monografía exclusiva y exhaustiva sobre quien fue una de las más importantes voces españolas desde los años 50 hasta su retirada en 1973. Una retirada tan sólo de los escenarios, porque siguió derramando su sabiduría vocal desde la cátedra de la Escuela Superior de Canto de Madrid hasta nada menos que 1994. El autor se ha podido beneficiar de largas conversaciones con la biografiada y acceder a los documentos y recuerdos como punto de arranque para una minuciosa labor de búsqueda de datos, de anuncios en prensa o de críticas, hasta documentar con detalle la trayectoria de esta artista singular. Porque la mezzosoprano Inés Rivadeneira forma parte de una impresionante generación de cantantes españolas que tuvieron su cénit en aquellos 50, 60, 70 y 80 con nombres como los de la propia biografiada, Teresa Berganza, Pilar Lorengar, Enriqueta Tarrés, Ana María Olaria, María Luisa Nache, Montserrat Caballé... muchas de las cuales tuvieron en común el haber sido alumnas de ese personaje esencial en nuestra historia lírica y que está pidiendo a gritos una monografía seria y que fue doña Lola Rodríguez Aragón.

Rivadeneira no quiso centrar su carrera en un sólo género, sino que se prodigó tanto en la ópera como en la zarzuela (recordemos aquella *Doña Francisquita* histórica con la que se reabrió el Teatro de la Zarzuela en 1956, compartiendo tablas con un entonces desconocido Alfredo Kraus), en los recitales con piano y en los conciertos con orquesta. Todas estas facetas están en este libro minuciosamente detalladas en una serie de apéndices documentales que recogen hasta funciones de las que la propia Rivadeneira no guardaba recuerdo, con abundancia de detalles, con repartos completos y fechas exactas.

ANDRÉS MORENO MENGÍBAR

MIECZYSLAW WEINBERG

1919-1996



Weinberg en 1960. Foto: Vladimir Savostyanov, Nikolay Sitnikov / TASS

EL 8 de diciembre se cumplen cien años del nacimiento de Mieczyslaw Weinberg, nacido en aquella Varsovia en que la convivencia de judíos y cristianos no era ejemplar, hasta el punto de que la cosa no era entre dos religiones, sino entre polacos y judíos. Weinberg es como uno de los justos, uno de los escogidos de que nos habla la Biblia, y nos recuerda Borges: “Dios no destruye el mundo porque hay gentes como él”. En este dossier recorreremos aspectos de su vida atormentada, sus huidas, las muertes de los seres queridos... Y el aparente milagro de su tardía recuperación: el rescate, primero en soportes audio, de sus obras sinfónicas y sus cuartetos; la persecución y, en especial, eso que conocemos bien en nuestro país, el ninguneo: no existes, Moishei, y Moishei seguía componiendo obra tras obra, incansable. Gozó de la protección de Shostakovich cuando este estaba mal visto, pero ya no estaba en peligro de muerte. Era muy joven a la muerte de Stalin, y pese a numerosas servidumbres (el cine soviético no siempre lo filmó Kozintsev, y Weinberg escribió partituras para películas, algunas pavorosas) legó una obra amplia y muy bella. Menos ácida que la de Shostakovich, acaso producto del sufrimiento de una raza, aunque ser judío no sea una raza. Ambos músicos son parientes en lo sonoro, pero no hay relación ancilar, de epígono, de continuador. Es otra obra. Entre la soledad, el miedo y ese don de Dios que se llama talento creativo.

Mieczyslaw Weinberg: pruebas, tribulaciones y triunfos

MICHELLE ASSAY / DAVID FANNING

1 de septiembre de 1939: invasión nazi de Polonia. El joven de 19 años Mieczyslaw Weinberg, estudiante durante los últimos seis años en el Conservatorio de Varsovia, renuncia a sus esperanzas de una carrera pianística y abandona su Varsovia natal a pie, llegando a la frontera con Bielorrusia y comenzando el resto de su vida en la Unión Soviética.

22 de junio de 1941: invasión nazi de la Unión Soviética. Después de dos años de estudios de composición, Weinberg sale de Minsk en tren hacia Taskent, capital de la Uzbekistán soviética, donde se une a una parte sustancial de la intelectualidad soviética en la evacuación.

1943 (?): Los padres y la hermana de Weinberg perecen en el Holocausto, posiblemente en el campo de concentración de Trawniki, o tal vez en el gueto de Varsovia. Sólo unos 20 años después conocerá el compositor el destino de su familia.

12/13 de enero de 1948: El suegro de Weinberg, el célebre actor judío Solomon Mikhoels, es asesinado por orden de Stalin, anunciando la campaña 'anticosmopolita' que tendrá en el punto de mira a la intelectualidad judía. Durante los cinco años siguientes, Weinberg es seguido por la policía secreta. Casi simultáneamente, él y muchos de sus colegas compositores se convierten en el blanco de la campaña 'antiformalista' y se les recuerda que deben escribir para 'el pueblo'; la Guerra Fría ha llegado a la música.

7 de febrero de 1953: Weinberg es arrestado y encarcelado en la prisión de Lubyanka y Butyrka durante once semanas, acusado de "nacionalismo burgués judío". Dmitri Shostakovich acepta cuidar de su hija en caso de que su esposa también sea arrestada. Escribe una carta de apoyo a Lavrenti Beria, jefe de la policía secreta, pero sólo la muerte de Stalin el 5 de marzo acelera la liberación de Weinberg.

26 de diciembre de 1991: la Unión Soviética se disuelve formalmente, un acontecimiento notoriamente descrito por Vladimir Putin en 2005 como "la mayor catástrofe geopolítica del siglo XX". Puede que Weinberg lo pensara de esa manera o puede que no, pero ciertamente precipita un colapso de la infraestructura —sobre todo en las artes, la educación y la salud— que le priva de todo apoyo cuando más lo necesita. Sufre desde hace mucho tiempo de la enfermedad de Crohn y está medio inválido por una fallida operación de cadera, pasando sus últimos años en cama, dependiente de medicamentos traídos de Occidente y sin poder ganar dinero de actuaciones o encargos.

Es evidente que Weinberg experimentó mucho de lo que el siglo XX tenía que ofrecer en términos de infortunio. Mucho, aunque no todo, por supuesto. Nació un año después del final de la Primera Guerra Mundial y creció en una Polonia independiente por primera vez en más de un siglo. Tampoco fue afectado personalmente por el lanzamiento de las bombas atómicas, aunque se trata de un suceso que resonó en él hasta el punto de componer un ballet en tres actos sobre el tema (*El crisantemo blanco*, 1958) y una cantata conmemorativa (*Hiroshima*, 1966) que a su vez incorporó a su *Requiem* más tarde ese mismo año: una clara respuesta al *War Requiem* de Britten.

Weinberg consideró que su misión era mantener vivo el recuerdo de los que perecieron en las catástrofes del siglo XX, sobre todo en la Segunda Guerra Mundial, sin perdonar nunca las atrocidades. Sus dos primeras óperas, *La pasajera* y *La madonna y el soldado*, son portadoras de



Weinberg, con sus padres y su hermana Ester.

Weinberg consideró que su misión era mantener vivo el recuerdo de los que perecieron en las catástrofes del siglo XX

ese mensaje, y aproximadamente la mitad de sus veintidós sinfonías (escribió además cuatro sinfonías de cámara) son más o menos explícitamente conmemorativas de la Guerra, al igual que varios de sus colecciones de canciones y cantatas. Él mismo expresó los sentimientos de culpa y responsabilidad del superviviente en una carta a su segunda esposa: "De ninguna manera deseo aparecer ante ti con el halo de una persona excepcional. Dios no lo quiera. Por desgracia ha habido innumerables destinos similares al mío. ¡Ay! Y si me considero marcado por haber salvado la vida, este hecho me produce la sensación de haber contraído una deuda imposible de pagar; de que ningún esfuerzo



Weinberg, con Shostakovich.

creativo, por muy duro que sea, veinticuatro horas al día los siete días de la semana, me acercará jamás un centímetro al pago de esa deuda”. En todo caso, es lícito pensar que sus ciento cincuenta y cuatro obras numeradas, más unas setenta partituras para el cine y muchas otras sin catalogar, fueron lo más lejos que humanamente puede llegar un compositor para saldar semejante deuda.

En una reseña necrológica se hacía una interesante distinción entre Weinberg y Shostakovich. Mientras que este último había sido aclamado por doquier como un ‘cronista’ de su época —un “tribuno”, como dice el texto— Weinberg redactó sus memorias ‘en primera persona’. Como la mayoría de estas oposiciones binarias, esta no se sostiene del todo. Pero contiene más de un grano de verdad. Weinberg nunca subió al estrado para pronunciar rotundos discursos, ni literal ni metafóricamente. Sus modos por defecto eran el lírico y el personal. E incluso cuando su prioridad era la denuncia, generalmente encontró una forma de personalizarla, como en las dos primeras óperas, que ven la guerra genocida a través del prisma del amor y la pérdida. Sus aproximadamente treinta colecciones de canciones muestran un énfasis similar en temas infantiles y en la necesidad de consolación. Incluso en su vertiente más abstracta, como en la mayoría de sus diecisiete cuartetos de cuerda y treinta sonatas, las notas de protesta y desafío se equilibran con conmovedoras canciones de cuna.

La dramática biografía de Weinberg ha sido sin duda un factor auxiliar en el resurgimiento de su música desde su muerte. Y, por supuesto, toda historia de una vida desgarrada conlleva el riesgo de ejercer chantajes emocionales y limitaciones en la forma en que la escuchamos y percibimos. Pero en este caso la biografía es más que una simple historia.

En primer lugar, es tan dramática en términos fácticos que no necesita del tipo de exageración y ficcionalización que ha perseguido a Shostakovich desde la publicación de sus supuestas memorias, *Testimonio*, en 1979. En segundo lugar, suministra un punto de acceso a porciones significativas de su producción, especialmente sus canciones y óperas. Y, en tercer lugar, lo vincula a algunas de las peores calamidades que sacudieron y dieron forma a la historia de la Europa del siglo XX. Así pues, su música nos llega al menos con credenciales éticas convincentes.

Una segunda característica de su favor póstumo es que su música es relativamente fácil de ‘situar’ en el contexto de personalidades más conocidas. Su asociación con Shostakovich es sin duda el principal factor en este sentido, aunque es cierto que en sus últimos años tal vínculo se volvió contra él, ya que muchos comentaristas lo etiquetaron como un mero epígono de Shostakovich, sin haber oído más que una pequeña parte de su música. Weinberg fue discípulo y protegido de Shostakovich, ciertamente, pero nunca un alumno oficial, y jamás un mero imitador. Él mismo reconoció esa influencia, declarando en una carta a su esposa: “Me considero su discípulo, su carne y su sangre”.

Por su parte, Shostakovich no perdió ninguna oportunidad de elogiar la música de Weinberg, tanto en privado como en público. Después de su primer encuentro, en septiembre u octubre de 1943, tomaron enseguida el hábito de mostrarse sus obras más recientes, tocándolas juntos al piano antes incluso de su primera presentación pública. Un examen más detallado acerca de la relación musical entre ambos revela que cada uno reaccionó a las ideas del otro; cualquier deuda creativa que Weinberg pudiera contraer se cubriría generosamente cuando Shostakovich a su vez tomaba prestadas ideas de su amigo y colega. De hecho, a pesar de todos los ecos inconfundibles de su venerado modelo, Weinberg mantuvo un mayor nivel de independencia que muchos de sus colegas soviéticos, distanciándose tanto del conservadurismo académico oficial como, a partir de los años 60, del ferviente abrazo de la ‘no oficial’ generación más joven hacia la hasta entonces tabú vanguardia occidental. Incluso antes de la muerte de Shostakovich, en 1975, el público, los intérpretes y la crítica, tanto en Rusia como en Occidente, se dejaban seducir por el ocaso radicalmente *chic* de la música soviética, encarnada por músicos como Alfred Schnittke, Edison Denisov y Sofía Gubaidulina, alejados no sólo de Weinberg, sino también del propio Shostakovich.

Shostakovich no perdió ninguna oportunidad de elogiar la música de Weinberg, tanto en privado como en público

Hoy en día, cuando el encaprichamiento occidental con esas figuras más abiertamente radicales se ha tornado en una apreciación más equilibrada, se ha abierto un espacio para que Weinberg lo llene: un espacio en el que su voz suena paradójicamente más fresca que antes y más distinta de la de su entorno.

El tercer factor en el renacimiento de Weinberg es el papel jugado por sus grandes campeones entre los intérpretes, productores, programadores y académicos. Desde mediados de los años 40 hasta principios de los 70, pudo contar para defender sus obras con cruzados del calibre de David Oistrakh, Leonid Kogan, Mstislav Rostropovich, Emil Gilels, el Cuarteto Borodin y Kirill Kondrashin. Pero, coincidiendo más o menos con la muerte de Shostakovich, todas estas titánicas figuras emigraron o fallecieron. En su naturaleza nunca había estado la autopromoción o la búsqueda de notoriedad. Por esta razón, y con muy poca ayuda de sus atípicos orígenes polaco-judíos, su música fue poco



Weinberg, con Kirill Kondrashin y su mujer.



Tommy Parsson

promovida internacionalmente, incluso en la década de los 60, cuando se encontraba en la cúspide de su fama nacional. De modo que le tocaría a una nueva ola de campeones, esta vez con sede en Occidente, impulsar su redescubrimiento.

Las primeras señales de lo que se ha dado en llamar el *Weinberg boom* ya eran detectables antes de su muerte, gracias a las iniciativas de la discográfica británica Olympia y a una financiación privada idealista y entre bastidores. El resurgimiento alcanzó su punto álgido alrededor de 2010, con celebraciones en Manchester, Liverpool, Hamburgo y Bregenz. Desde entonces no ha dejado de progresar. Gracias al enorme éxito de la

*No es fácil resumir una personalidad tan naturalmente modesta,
incluso solitaria, aunque al mismo tiempo tan apasionada*

primera puesta en escena de su ópera sobre Auschwitz *Passazhirka* (La pasajera) en Bregenz (agosto de 2010), su gloria póstuma ganó una sensacional tarjeta de visita. El montaje de Bregenz ha viajado desde entonces a muchos otros países, y se han visto media docena de nuevas producciones, incluso en Polonia y Rusia, donde el *Weinberg boom* se ha convertido tardíamente en un bumerán, devolviendo finalmente su música a la atención popular y a la aclamación de las tierras que lo alimentaron.

Inevitablemente hay en todo ello aspectos problemáticos. A medida que su reputación ha crecido, también lo ha hecho la preocupación de que el péndulo pueda haber oscilado demasiado: del olvido a la glorificación póstuma (un fenómeno que Schoenberg predijo con precisión en su propio caso). A esto cabe añadir la manipulación efectuada por la apropiación nacionalista. Durante un tiempo, la entrada “Weinberg” de la Wikipedia en inglés se abría con: “compositor polaco de origen polaco-judío”; la palabra previa “soviético” había sido borrada con aerógrafo. Ahora ha vuelto a “compositor soviético nacido en Polonia”, que resulta potencialmente ofensivo por su omisión del término “judío”. Por su parte, la entrada en ruso lo describe simplemente como “compositor soviético”.

En cuanto a la calidad de la ‘música en sí misma’ —si es que en algún momento se la puede separar de la dramática historia de su vida— está la cuestión de la magnitud de su producción. ¿Era prolífico o simplemente prolijo? ¿Cuántas de sus obras son realmente imprescindibles? ¿Se desvanecerá la reciente ola de interés, dejándole con la reputación de un musical *Vielschreiber* (esta útil palabra alemana tiene pocos equivalentes precisos en otros idiomas)? Sólo el tiempo lo dirá. El problema, si existe, no radica tanto en los intérpretes, el público y la crítica, que han acogido con entusiasmo la energía, el lirismo, la artesanía y los valores comunicativos de Weinberg (consuelo, compasión, justa rabia, intimidad y prosperiana resignación...). Todos ellos reaccionan de buena gana a su parentesco con otros grandes compositores humanistas del siglo XX como Shostakovich y Britten. Sin embargo, el creciente número de sus

defensores entre los eruditos sigue enfrentándose al desafío de articular en qué medida las características intrínsecas de la música (en contraposición a sus ‘mensajes’ extrínsecos) pueden ayudar a reivindicar para Weinberg un lugar perdurable en el repertorio.

Como muchos emigrantes, Weinberg mantuvo una relación selectiva y ambigua con su patria. Le encantaba su poesía, especialmente los versos de Julian Tuwim, que plasmó musicalmente en sinfonías y colecciones de canciones (esta última es la parte de su legado que más lentamente se ha beneficiado de la incesante afluencia de grabaciones). Cuando finalmente volvió a Polonia en 1966 para el Festival de Otoño de

Varsovia —un viaje que le dijo a Shostakovich que temía— se encontró desacompañado con los avances musicales de la vanguardia y bajo sospecha como parte de la delegación soviética. Y no sólo eso, sino que el propio antisemitismo polaco estaba a punto de aflorar en las campañas oficiales antisionistas, anunciando una ola masiva de emigración por parte de la intelectualidad judía. En 1968, Polonia estaba desgarrada, como muchos otros países, por protestas antigubernamentales (con al menos un caso de autoinmolación). La invasión soviética de Checoslovaquia en agosto de ese año envió una advertencia sobre las consecuencias de nuevos disturbios, por lo que la tapa permaneció atornillada durante otras dos décadas. Los comunistas polacos no admitieron su pasado antisemita hasta 1988, poco antes de su salida del poder. También para Weinberg habría sido demasiado dolorosa de contemplar tal admisión, y en todo caso hizo todo lo que pudo para evitar los comentarios sobre cuestiones políticas. Su música lo decía todo.

No es fácil resumir una personalidad tan naturalmente modesta, incluso solitaria, aunque al mismo tiempo tan apasionada. De entre todos aquellos que lo conocieron bien, ninguno tuvo jamás una palabra en su contra. Lo peor de lo que se le acusó fue de cierta ingenuidad, fruto de su inclinación a encontrar lo mejor de cada persona. Quizás su elección de *El idiota* de Dostoiévski para su última ópera resulta indicativa: el príncipe Myshkin lleva ese título por su asombrosa capacidad para empatizar, incluso con aquellos que lo manipulan y abusan de él. Ciertamente Weinberg nunca interpretó el papel de víctima. Tampoco se distanció nunca de su Rusia adoptiva, a cuyo Ejército Rojo en particular consideraba nada menos que su salvador. Incluso en la era de la *Glásnost* de Gorbachov y el subsecuente colapso de la Unión Soviética, cuando la cultura del miedo más o menos se había disipado y había muchos que hacían cola para reinventarse como heroicos resistentes al sistema, Weinberg se negó a sacar partido de sus tribulaciones. Incluso se atrevió a sugerir que los acontecimientos de 1948 no habían sido tan terribles: “No encerraron a casi ningún compositor —observó—... Bueno, excepto a mí mismo”. ¶

*Michelle Assay y David Fanning son musicólogos
David Fanning es autor del libro Mieczysław Weinberg: In Search of Freedom*

La isla del tesoro camerístico: los cuartetos de Weinberg

JUAN MANUEL VIANA

Si Weinberg fue el más importante creador sinfónico de la era soviética posterior a Shostakovich (cada nueva grabación de alguna de sus 22 sinfonías así lo certifica), su legado camerístico —y, en particular, su excepcional conjunto de cuartetos de cuerda— hace de él un compositor de conocimiento inexcusable. Fechados a lo largo de casi medio siglo, los diecisiete cuartetos de Weinberg pueden parangonarse, como logro total y sin menoscabo alguno, con los quince de su ilustre colega y protector. La amistad y colaboración establecidas entre ambos compositores durante más de tres décadas ha originado un persistente malentendido de cara a una justa valoración del legado musical del más joven de ellos. Durante mucho tiempo se ha visto a Weinberg como un epígono o doble de Shostakovich en versión judía. El estudio comparado de la cronología entre sus obras más próximas, especialmente algunas de cámara, confirma que las influencias entre ambos —indiscutibles— transitaron en los dos sentidos pues, como señala Fournier refiriéndose a sus cuartetos de cuerda, “además de las relaciones afectivas, los estilos musicales y las preocupaciones estéticas de los dos compositores son muy cercanos sin que pueda hablarse de imitación: se trata más bien, como en Mozart y Haydn, de dos concepciones singulares de un mismo modelo”.

El estrecho paralelismo entre muchas de las secuencias de ambos ciclos permite dudar de hasta qué punto Weinberg ‘imitó’ a Shostakovich, como hasta ahora se creía, o si no fue más bien éste último quien incorporó a su mucho más famoso legado cuartetístico algunas de las peculiaridades de escritura de aquél. Solo el descrédito en que cayeron algunas de las obras del polaco (y su condición de inéditas hasta hace muy poco) ha impedido que gocen del reconocimiento que indiscutiblemente merecen.

Shostakovich no abordó la escritura de cuartetos hasta una fecha relativamente tardía en su producción: las *Dos piezas* para cuarteto, sendas transcripciones de páginas escénicas, fueron compuestas en 1931 y el *Cuarteto n.º 1* no apareció hasta 1938, cuando el músico petersburgués ya había compuesto cinco sinfonías, tres grandes ballets y sus dos grandes óperas: *La nariz* y *Lady Macbeth del distrito de Mtsensk*. Sin embargo, a partir de 1938, con progresiva intensidad y hasta 1974, el año anterior a su muerte, el cuarteto de cuerda constituirá para

Shostakovich un refugio indispensable a modo de diario clandestino en el que pueden distinguirse tres etapas claramente diferenciadas. La primera (*Cuartetos n.º 1-6*) explora diversos modelos, de Beethoven a Bartók, mediante una escritura que oscila entre la herencia clasicista y una expresividad de cuño mahleriano. De mayor libertad formal, la segunda (*Cuartetos n.º 7-10*) revela de forma inequívoca las angustias y el pesimismo casi constante del músico, que reflejará su rostro más amargo y desesperado, a través de estructuras alejadas de la construcción canónica en cuatro movimientos, en una tercera y última etapa (*Cuartetos n.º 11-15*) teñida por la desolación y la proximidad de la muerte.

Por el contrario, y a diferencia de Shostakovich, Weinberg emprendió su ciclo de cuartetos en fecha temprana, 1937, un año antes de

que aquél iniciara el suyo. La primera de las obras de Weinberg en este género constituye su *Op. 2* y precede en cinco años a su *Sinfonía n.º 1*. Medio siglo más tarde, el *Cuarteto n.º 17 op. 146*, fechado en 1986, clausurará una colección de enorme importancia, no solo en el contexto global de su catálogo sino en el ámbito mucho más amplio de la música soviética en el que se desarrolló su carrera, por más que su difusión, hasta fechas muy recientes, haya sido extremadamente confidencial en territorio ruso y casi inexistente fuera de sus fronteras.

Al igual que en el caso de su mentor, los cuartetos de cuerda de Weinberg pueden agruparse en tres períodos de similar extensión. Uno inicial (*Cuartetos n.º 1-6*) en el que el músico amplía paulatinamente sus horizontes estéticos, tanto en el aspecto estructural —los movimientos aumentan sucesivamente de tres a seis— como lingüístico. En el segundo (*Cuartetos n.º 7-12*) las señas de identidad del compositor —colores predominantemente sombríos, lirismo desgarrado, dramatismo cada vez más exacerbado por el empleo de insistentes células percusivas, presencia de motivos de danza yiddish— se acrecientan y consolidan plenamente para desembocar en un tercer período (*Cuartetos n.º 13-17*) aún más pesimista y oscuro que los anteriores, donde los signos de protesta —pese a la presencia de estridencias y disonancias— casi han desaparecido y el sentimiento de soledad y resignación llega a través de una escritura de soberana austeridad.

El juvenil *Cuarteto n.º 1 op. 2* es una de las pocas partituras de Weinberg datadas durante sus años de estudiante en Varsovia. Dedicado a su profesor de piano, Józef Turczynski, no es su versión original la que hoy conocemos —inédita en su día e ilegible tras las modificaciones a que sometió su autor el manuscrito— sino la profunda revisión acometida en 1985, que incluye su nueva numeración como *Op. 141*. Si en los dos primeros movimientos pueden detectarse ecos del primer Bartók y de su paisano Szymanowski, el arrollador Allegro molto final, de

Fechados a lo largo de casi medio siglo, los diecisiete cuartetos de Weinberg pueden parangonarse, como logro total y sin menoscabo alguno, con los quince de su ilustre colega y protector

reminiscencias folclóricas, evoca a la vanguardia soviética (Mosolov, Roslavets) de aquellos años. Compuesto entre 1939 y 1940, el *Cuarteto n.º 2 op. 3* se inscribe durante la breve estancia de Weinberg en Minsk (Bielorrusia), tras su huida a pie de Polonia. A la densidad y dramatismo apreciables en el cuarteto precedente, Weinberg opone texturas más ligeras y un clima distendido en los movimientos extremos, sobre todo en el extrovertido Presto conclusivo. A destacar la nobleza elegiaca que nutre el segundo movimiento (Andante) y la fragilidad que las sordinas proporcionan al tercero, un Allegretto añadido en la revisión efectuada en 1986 que suministró a la pieza el número de *Op. 145* (que también ostenta el arreglo de la obra como *Sinfonía de cámara n.º 1*). Una entristecida *Aria op. 9* y un *Capriccio op. 11* de ambiguo optimismo, fechados

Tommy Persson



respectivamente en 1942 y 1943 durante su productiva residencia en Taskent (Uzbekistán), señalan la transición hacia el *Cuarteto n.º 3 op. 14*, redactado ya en Moscú y en pleno conflicto bélico (1944). De ahí quizá la enloquecida agresividad rítmica de su Presto inicial y la negrura de su desolado tiempo central (Andante sostenuto), que conforman una obra de enorme intensidad emocional, inédita en vida de Weinberg si bien revisada en 1987 como *Sinfonía de cámara n.º 2 op. 147*.

Dedicado al Cuarteto del Teatro Bolshoi, que lo estrenó en enero de 1946, el *Cuarteto n.º 4 op. 20* —primero que recibió los honores de la publicación, aunque solo en 1959— es, para Lev Raaben, “una pieza llena de conflictos, que aborda los temas de la guerra con un programa absolutamente personal. El primer movimiento enuncia el drama; el segundo se presenta como una *Toccata*, un cuadro de la invasión del enemigo; el tercero es un réquiem; el cuarto, una imagen de un infancia dichosa”. Admirable página de guerra (1945), se trata de un cuarteto de gran envergadura (el más extenso de toda la serie), rica expresividad y concentrada escritura con indudables referencias al universo sonoro —a la vez lírico, épico, trágico e irónico— de Shostakovich. Para quien pueda pensar que esta música suena demasiado al autor de la “*Leningrado*”, conviene recordar que, cuando Weinberg la concibió, aquel no había compuesto más que sus dos primeros cuartetos.

Escrito igualmente en 1945 y dedicado a los miembros del Cuarteto Beethoven, que lo estrenaron en Moscú en mayo de 1947, el *Cuarteto n.º 5 op. 27* (que nutrirá en 1991 a la *Sinfonía de cámara n.º 3*) apuesta por la transparencia, la economía de medios y lo que Fanning llama “escasez de texturas”, que Shostakovich no practicaría hasta 1952 en su *Quinto cuarteto*. Estructurado en cinco movimientos, el brevísimo Scherzo central constituye su culmen: una desenfundada cabalgada al borde del abismo, impulsada por brutales acentos marciales y mecanicistas, que representa un verdadero *tour de force* para sus intérpretes. Dedicado a su

amigo Sviridov, uno de los alumnos favoritos de Shostakovich, el *Cuarteto n.º 6 op. 35* fue compuesto en 1946 e incluido en la lista de obras prohibidas a raíz de la tristemente célebre campaña antiformalista de 1948. Se trataba sin duda de una obra demasiado pesimista, desasosegante y exigente para lo que Jdanov y sus censores acostumbraban a escuchar y que habría dejado en evidencia a muchos *grandes* valedores del aparatoso y banal realismo socialista de posguerra. Pero también sin duda constituye una obra maestra de envergadura casi sinfónica, inquietante y audaz en su estructura (seis movimientos: tres rápidos, una fuga más inmóvil que lenta y dos movimientos de *tempo moderado*). Únicamente el hecho de haber permanecido *fuera de juego* hasta su estreno en Manchester, en enero de 2007, a cargo del Cuarteto Danel explica que esta composición extraordinaria no haya accedido aún a un lugar de honor entre las obras de repertorio.

Tras este serio revés del que no logró salir ileso, Weinberg tardaría once años en aventurarse a retomar su suspendido ciclo. El *Cuarteto n.º 7 op. 59*, fechado en 1957, fue estrenado en Moscú, en diciembre de aquel año, por el Cuarteto Borodin. Dispuesto en forma de tríptico, sobresale en él su melancólico Allegretto central, cuyas resonancias klezmer enfatizan el clima de desolada fragilidad del Adagio anterior, suministrando los efectos de sordina cierto aire espectral a su delicado perfil danzante. No es de extrañar que fuera una de las piezas predilectas del legendario conjunto, que solía interpretarlo con frecuencia como bis en sus conciertos. Fueron asimismo los miembros del Borodin quienes estrenaron en la Sala Pequeña del Conservatorio de Moscú, en noviembre de 1959, el *Cuarteto n.º 8 op. 66*, compuesto ese mismo año en forma de movimiento único y compacto, subdividido en tres secciones, cuya atmósfera nostálgica y opresiva no logran aligerar los acentos hebraicos de su Allegretto central. Durante muchos años sería éste el único cuarteto de Weinberg conocido en Occidente.

La primera mitad de la década de 1960 suma, en rápida sucesión, tres nuevas entregas al ciclo. Dado a conocer por el Borodin en marzo de 1964, el *Cuarteto n.º 9 op. 80* (1963) recupera la clásica división cuatripartita abandonada desde el *Cuarteto n.º 4*. Obra de acerbados contrastes, tan vibrante y arrolladora como profundamente nostálgica en su elegiaco Andante —que emparenta a Weinberg con Britten y Shostakovich—, la socarronería de su Allegro moderato final influyó probablemente en futuras páginas del segundo.

El *Cuarteto n.º 10 op. 85* vio la luz en 1964, como fruto de una especie de competición amistosa con Shostakovich para ver quién llegaba antes a ese número. Weinberg ocupó, por pocos meses, la segunda posición; su amigo y mentor le dedicaría su *Cuarteto n.º 10*, acabado en julio de ese año. Como en el caso de Shostakovich, el *Décimo* de Weinberg adopta una forma clásica en cuatro movimientos que alterna secciones lentas y rápidas y concluye con una suerte de vals enigmático y fantasmal. Estrictamente coetáneo del que ostenta idéntico número en el ciclo de Shostakovich, el *Cuarteto n.º 11* (1966), dedicado por el compositor a su hija y estrenado en abril de 1967 por el Borodin, se divide asimismo en cuatro movimientos, pero domina en él, con la excepción del inicial Allegro assai, un tono confidencial, evanescente y misterioso, enfatizado por la abundancia de pasajes con sordina y solos instrumentales.

Compuesto entre agosto de 1969 y mayo de 1970 y estrenado por el Cuarteto de la Orquesta de Cámara de Moscú en abril de 1973, el *Cuarteto n.º 12 op. 103*, culminación del período medio, se erige, junto con el *Cuarto* o el *Sexto*, como una de las cumbres indiscutibles de todo el conjunto. Obra experimental, sintetiza múltiples influencias, desde Bartók al dodecafonismo o la Escuela de Varsovia, reciente aún el viaje de Weinberg en 1966 al Festival de Otoño de la capital polaca (lo que supuso su primera salida de la URSS desde 1939). El Presto, tercero de sus cuatro movimientos, es un ejemplo cabal de esos scherzos robustos, febriles y

dislocados, alimentados por una rabiosa energía rítmica, de los que tanto Weinberg como Shostakovich poseyeron la fórmula magistral.

Siete años transcurrieron hasta la llegada en 1977 del *Cuarteto n.º 13 op. 118*, dedicado también al Borodin y el primero escrito por Weinberg tras la muerte de Shostakovich. En un bloque único —como el n.º 13 de este— Weinberg reúne los cuatro tiempos tradicionales, conectados entre sí mediante referencias temáticas. Su atmósfera enigmática y desgarrada apenas se diferencia de la que bañaba las últimas obras de su amigo recién fallecido. Solo un año después, en 1978, ultimó Weinberg el *Cuarteto n.º 14 op. 122*, estructurado en cinco movimientos encadenados que, pródigos en disonancias y *ostinati*, abruptas interrupciones y contrastes temáticos no resueltos, anticipa las hechuras del *Cuarteto n.º 15 op. 124*, compuesto en 1979 y dedicado a los futuros miembros del Cuarteto de Moscú. El más experimental de los cuartetos de Weinberg, como señala Fanning, rompe con todos los esquemas estructurales practicados hasta entonces. Un total de nueve movimientos sin títulos ni otras indicaciones que las metronómicas —como ya sucediera en los dos cuartetos anteriores— se reparten un discurso pródigo en contrastes de dinámicas y texturas, de ritmos y atmósferas. Por entonces, Weinberg apenas contaba 60 años, pero la economía de medios de los movimientos lentos y esa aspereza intransigente que rezuman los segmentos más rápidos hacen de ésta una composición casi testamentaria.

Escrito a comienzos de 1981 y estrenado en Moscú, en noviembre de 1984, por el Borodin, el *Cuarteto n.º 16 op. 136* recupera nuevamente una estructura tradicional en cuatro partes. Las referencias a Bartók del segundo tiempo, que oficia como Scherzo, se suman a las inflexiones judías de los movimientos extremos: alusión autobiográfica pues Weinberg dedica la obra a la memoria de su hermana Ester, asesinada por los nazis en el campo de trabajo de Trawniki y que habría cumplido entonces 60 años. Tras revisar los cuartetos *Primero* y *Segundo*, en 1986 Weinberg ponía punto final a este magno ciclo con la composición del *Cuarteto n.º 17 op. 146*, dedicado a los músicos del Borodin en su 40 aniversario. Una obra muy sucinta, cuajada de citas de páginas recientes y sorprendentemente menos desolada y austera que muchas de las que la preceden —al menos en los Allegros extremos—, como si el habitual pesimismo de su autor quisiera dejar abierto un resquicio a la esperanza.

Por fortuna, además de estos cuartetos, el catálogo de cámara de Weinberg incluye otras muchas páginas memorables. Como excelente pianista que era, el teclado ocupa un lugar muy destacado en este terreno, desde las tempranas *Tres Piezas para violín y piano* (1934-1935), deudoras de Debussy y Szymanowski, hasta la *Sonata para violonchelo y piano n.º 2 op. 63* (1958-1959). A partir de esa fecha —y con una sola excepción— el piano desaparece cediendo la primacía a la escritura para cuerdas a solo (violín, viola, violonchelo y contrabajo).

De entre las primeras no pueden dejar de mencionarse algunas

Por fortuna, además de estos cuartetos, el catálogo de cámara de Weinberg incluye otras muchas páginas memorables

partituras de especial relevancia. Entre ellas, el *Quinteto para piano y cuerdas op. 18*, obra temprana compuesta por Weinberg en 1944, al poco de su llegada a Moscú, inspirada en los horrores de la guerra y que muestra ya a través de un discurso monumental —se trata de su obra de cámara más extensa— una sorprendente madurez. Estrenado en marzo de 1945 por Emil Gilels y el Cuarteto del Bolshoi, es lástima que haya quedado ensombrecido por la fama del *Quinteto con piano* de Shostakovich (1940), de perfiles más académicos.

Tampoco cabe ignorar el *Trío para violín, violonchelo y piano op. 24*, fechado en 1945, un año después de que Shostakovich redactara el segundo de los suyos. Su similar extensión, distribución en cuatro movimientos de *tempi* equivalentes, desarrollo dramático semejante y una expresión indudablemente cercana plantean de nuevo el juego de parentescos e influencias recíprocas entre ambos músicos.



El Cuarteto del Teatro Bolshoi, el Cuarteto Borodin y el Cuarteto Beethoven originales.

No por casualidad Dimitri Tsiganov (violín) y Sergei Shirinski (violonchelo), partícipes en la primera ejecución del Op. 67 de Shostakovich, estrenaron esta obra junto con el autor al piano en enero de 1947. Entre 1943 y 1982 Weinberg compuso seis *Sonatas para violín y piano*. La n.º 3 op. 37 (1947), pródiga en elementos melódicos de extracción judía, la más divulgada n.º 4 op. 39 (1947), dedicada a Leonid Kogan cuando aún era alumno del Conservatorio de Moscú, y la dramática n.º 5 op. 53 (1953), obra magistral y casi desconocida elaborada el año de su encarcelamiento en el apogeo de las purgas antisemitas y dedicada a Shostakovich, que intercedió por su liberación, constituyen obras de escucha prioritaria, como también la citada *Sonata para violonchelo y piano n.º 2 op. 63*.

En el apartado de la escritura para cuerdas merecen destacarse el folclorizante *Trío para violín, viola y violonchelo op. 48*, fechado en 1950 e inédito hasta 2007, la *Sonata para violonchelo solo n.º 1 op. 72* (1960), dedicada a Rostropovich, la n.º 2 op. 86 (1965), dedicada a Valentin Berlinski, y la doliente *Sonata para viola sola n.º 1 op. 107* (1971) que Weinberg dedicó a Fiodor Druzhinin, el violista del Cuarteto Beethoven a quien Shostakovich ofrecerá, cuatro años después, su última obra, la desolada *Sonata para viola y piano*. Otra página excepcional, el *Trío para flauta, viola y arpa op. 127* (1979), cerraría esta apresurada selección de un prodigioso legado constituido por más de medio centenar de opus: uno de los testimonios más elocuentes y estremecedores de lo que, durante cinco décadas, representó la composición musical en la extinta Unión Soviética. ¶

Mi Weinberg

REFLEXIONES EN TORNO A SUS PARTITURAS ORQUESTALES

ANNA DUCZMAL-MRÓZ

K. Babka



ANNA DUCZMAL-MRÓZ

LA historia ha registrado muchos compositores excepcionales, algunos de los cuales fueron aclamados como genios en vida, mientras que otros tuvieron que esperar muchos años, a veces siglos. ¿Deberíamos englobar a Weinberg entre estos últimos? Una cosa es cierta: podemos sin duda sucumbir a su extraordinario talento y al encanto hipnótico de su música, poseedora de un genuino sentido narrativo y de la capacidad de operar con el tiempo, llevando al oyente a un estado de concentración total, incluso de meditación. La música de Weinberg posee características programáticas, está fuertemente conectada con la propia vida del artista y cuenta la historia de su dramático destino. Como consecuencia de ello, su obra ha sido y sigue siendo criticada con frecuencia por su pesimismo. Pero, ¿qué se puede esperar de un hombre que vivió tantas tragedias? Aun así, Weinberg supo transferir todas estas emociones al pentagrama de forma sobresaliente y extremadamente precisa, dibujándolas hábilmente con sonidos y armonías que parten de la tonalidad tradicional para construir un universo de enorme gravedad mediante el uso frases largas, veladas y cantábiles, entrelazadas con frecuencia con elementos procedentes del folclore. Es cierto que su música recuerda incansablemente la sombría

realidad de la Segunda Guerra Mundial, algo que puede resultar bastante duro para el oyente. Sin embargo, se trata de una parte insoslayable de nuestra complicada herencia, que de alguna manera moldea nuestra personalidad colectiva. No puede ser borrada, pero se puede purificar en una especie de catarsis, como lo hace esta música extraordinaria. Él mismo así lo reconoció: “Yo no elegí este tema. Me lo dictó el destino, el trágico destino de mis seres queridos”.

La música de Weinberg es una fuente de inspiración inagotable para mí: activa tanto mi imaginación como mi espíritu, y me invita a explorar nuestra herencia. Cuando me enfrenté por primera vez con la partitura de la *Sinfonía nº 10*, quedé fascinada tanto por su atmósfera como por las extraordinarias exigencias técnicas e intelectuales que el compositor impone al intérprete. Cada partitura posterior me revelaba a un artista de primer nivel que en cada obra exhibe un nuevo rostro, haciendo gala de una riqueza y una variedad en donde resulta difícil hallar la repetición o la copia de una misma idea. No se trata de música que se pueda escuchar casualmente, de pasada, durante las actividades cotidianas... Por el contrario, se trata de un arte que exige de nosotros que le dediquemos toda nuestra atención para poder acceder a un mundo de emociones reales y profundas, así como una reelaboración reflexiva, casi filosófica, del texto musical. Sin embargo, no es menos importante ahondar en la compleja biografía del compositor, en los recovecos de la historia y en la especificidad de los tiempos en los que vivió y trabajó. En el trabajo de preparación de sus obras orquestales, esta es una cuestión fundamental. Siempre que me he enfrentado profesionalmente a sus partituras —y he trabajado en la preparación y grabación de todas sus sinfonías de cámara, así como de otras obras orquestales y concertantes—, he procurado acercar a los músicos a la historia personal del compositor, para que entendieran, a la hora de preparar un material musical ya de por sí muy complejo y exigente, por qué el compositor elaboraba una frase musical de determinada manera, o por qué utilizaba tales medios técnicos y expresivos, y no otros.

La música de Weinberg ha sido también criticada por su supuesta similitud con la de Dmitri Shostakovich, su íntimo amigo y mentor

La música de Weinberg posee características programáticas, está fuertemente conectada con la propia vida del artista y cuenta la historia de su dramático destino

(recordemos que Shostakovich, arriesgando su propia vida, consiguió la liberación de Weinberg de la cárcel), cuyas obras interpretaba regularmente, quedando así ‘condenado’ a la influencia de su estilo. Pero es necesario insistir en que es posible hallar citas directas de las obras o del estilo de Shostakovich en muchas piezas de Weinberg; se trata más bien de episodios e inspiraciones en la narrativa shostakovichiana, reflejo del importante papel que desempeñó en su vida. De hecho, Shostakovich no es ni mucho menos la única influencia palpable en la obra de Weinberg. En ella también podemos encontrar

ANNA DUCZMAL-MRÓZ



influencias significativas de la música de Gustav Mahler, Sergei Prokofiev o Bela Bartók, a quienes está unido por su estilo, por sus extensas melodías, sus temas repetitivos y por el uso de registros extremos. Sin embargo, creo que, a pesar de todos estos innegables influjos, Weinberg conserva una fuerte individualidad, transformando todas estas inspiraciones e influencias a su manera peculiar y creando un estilo fuertemente personal. Cada una de sus sinfonías es absolutamente diferente de las demás, exhibiendo una sorprendente multiplicidad unida a un sofisticado virtuosismo, que no da respiro ni al oyente ni a los propios músicos. Cada sonido exige una concentración total y la comprensión de su importancia en la construcción global, que demanda a su vez grandes habilidades técnicas, muchas horas de preparación y una gran imaginación por parte de los instrumentistas.

Buena muestra de esa sofisticación es la mencionada *Décima sinfonía*, que abunda en largas cadencias solistas para violín, viola, violonchelo y contrabajo, todas ellas escritas de forma tan virtuosa como sutil. Pese a que en muchos momentos su escritura pone al límite las capacidades de los instrumentos, son sin embargo extremadamente melódicas y producen un efecto casi electrizante. Weinberg es capaz de escribir para la voz de un contrabajo o de un violonchelo una melodía típica del violín, lo que produce una extraña y fascinante coloración, cambiando completamente su carácter. Por ejemplo, durante la preparación de la grabación de la *Sinfonietta n.º 2 op. 74*, analicé junto a los músicos de la orquesta si la notación musical en medio de un solo del violonchelo era un error accidental o un acto deliberado: el solista inesperadamente tiene que producir varias notas en un registro agudo para luego volver al anterior discurso narrativo. Se trata de un momento que parece arrancado completamente de la frase musical. Insistí absolutamente en que el fragmento debía realizarse de acuerdo con la notación. El resultado produjo un efecto tan insólito y 'lloroso' que enseguida nos dimos cuenta de que se antojaba del todo imposible realizarlo de otra manera. Quedamos embrujados.

El genio de Mieczysław Weinberg consta de varios factores. Uno de ellos es la extraordinaria intensidad emotiva que el compositor es capaz de extraer de frases por regla general bastante largas y aparentemente simples en su estructura, que permanecen constantemente suspendidas, sin dar un respiro. En el segundo movimiento de la *Sinfonía de cámara n.º 2 op. 147*, el compositor diseña magistralmente una frase inusualmente larga y dramática en el primer violín, puntuada por una sucesión de acordes de toda la orquesta. Weinberg lo desarrolla con sabiduría, sin prisa, tomándose su tiempo, escanciando con cautela las emociones. A esta intensificación de la tensión le sigue otra frase muy larga, que resuena en completa calma. El violín en *pianississimo* nos conduce con una pizca de fugacidad y optimismo. Weinberg crea un fascinante espacio sonoro en el que sentimos la respiración y el uniforme latido del corazón. Y así, gradualmente, se introduce una creciente tensión que nos lleva a un clímax increíblemente dramático, casi perturbador en los registros bajos enfrentados a una rica saturación del sonido agudo del violín. Le sigue otra retirada gradual a *pianissimo*, que, sin embargo, no se

desvanece, manteniendo hasta el final la pulsación en nuestras venas. Hay pocos maestros capaces de elaborar una frase musical así. Por un lado, el compositor es capaz de construir tensiones musicales extremadamente prolongadas; por otro, se caracteriza por una cierta imprevisibilidad en absoluto exenta de una gran lógica en la conducción de temas y en las complejas interacciones entre los instrumentos y sus frases.

Otro de los rasgos más característicos de la obra de Weinberg es la significativa introducción del folclore, que en mayor o menor medida se puede encontrar en casi todas sus sinfonías. En la *Sinfonietta n.º 2 op. 74* encontramos un típico *krakowiak*¹, el denominado *mijany* (pases cruzados), en el cual la acentuación en la parte intermedia comienza a desplazarse, dando como resultado un 'cruce' entre los instrumentos, lo que produce una fantástica impresión. El tercer movimiento es un tranquilo *kujawiak* ternario, con una melodía lírica y una maravillosa intervención en *rubato* de la viola solista. En el cuarto movimiento, el compositor se inspira en la tradición de los judíos españoles que vivían en la península ibérica en la Edad Media: se escuchan con claridad hermosas melodías sefardíes con la fascinante ornamentación representativa de esta región. En la *Sinfonía de cámara n.º 3 op. 151* hallamos una polonesa solemne, elegante y sutilmente conducida por el violín. Por su parte, en la *Sinfonietta n.º 1* escuchamos un animado *krakowiak* con un ritmo sincopado y elementos de dos compases, con giros enloquecidos, típico del sur de Polonia. La fuerte inspiración folclórica también se puede escuchar en las *Melodías polacas op. 47*, de carácter más bien sentimental, enriquecidas con el variado colorido de los instrumentos de viento solistas. Por su parte, las primeras obras de Weinberg se basan en el legado musical judío. En las raíces de los temas musicales descubriremos el *shofar* —ritual fúnebre— o el *frejlach* —una danza nupcial judía—, que el propio compositor interpretaba a menudo en la Polonia anterior a la guerra en teatros y bodas.

El análisis de las partituras orquestales de Weinberg me convenció de la maestría absoluta alcanzada por el compositor en, por ejemplo, dos obras tan extremadamente diferentes desde el punto de vista estilístico y expresivo como la *Sinfonía n.º 7 op. 81* (1964) y la *Sinfonía n.º 2 op. 30* (1946). La *Séptima* supone un despliegue de las capacidades técnicas y de la precisión musical de los instrumentistas, un verdadero *tour de force* no exento de buenas dosis de humor e incluso de una cierta locura, elementos que la distinguen de otras obras del autor. La orquesta está acompañada por un clavicémbalo, que introduce al oyente en el universo sonoro del Barroco, aunque sólo ocasionalmente. De forma progresiva,

Otro de los rasgos más característicos de la obra de Weinberg es la significativa introducción del folclore, que en mayor o menor medida se puede encontrar en casi todas sus sinfonías

este instrumento va adquiriendo un carácter cada vez más virtuoso, como si en algún momento hubiera empezado a sucumbir a las demostraciones de los otros instrumentos y se dejara arrastrar a una peculiar 'competición', en un frenesí de pensamientos, locura y ansiedad constantes. Por primera vez percibí en Weinberg elementos de minimalismo y fragmentos muy jazzísticos, así como una serie de efectos sonoros que el compositor no había utilizado hasta entonces.

Muy diferente es la *Segunda sinfonía*, orquestada para conjunto de cuerdas, obra de una gran madurez pese a su temprana fecha de composición, que desde hace tiempo ha subyugado mi alma y mi mente. A diferencia de todas las sinfonías de cámara que he dirigido, las cuales presentan una armonía extremadamente compleja, en esta el compositor nos regala una excepcional simplicidad encarnada en la relajante quinta pura en el violonchelo que abre la sinfonía, introduciendo al oyente en una atmósfera de completa calma (muy rara en el autor). Después de tan sólo cuatro compases, el primer violín asume inesperadamente el tema, al tiempo que conduce un diálogo que gradualmente desarrolla la sutil armonía. Tras cuarenta compases,

las violas se unen al diálogo añadiendo color, aunque sin perturbar la idílica atmósfera. Por primera vez, Weinberg accede en su música a un espacio puramente mahleriano. Se trata de un momento de amplia respiración, de paz e incluso de optimismo. Al cabo de noventa compases, la melancolía asoma de nuevo en la lírica melodía de un *kujawiak* tocado por el violín solista. Es entonces cuando se produce un súbito retorno a los colores oscuros y a los sombríos estados de ánimo típicos de Weinberg, con un empleo consciente de las posibilidades del uso frenético del violín, los colores densos y oscuros del violonchelo y el contrabajo, y el chirrido de la viola en su registro más agudo. Y así estos dos mundos se entrelazan continuamente hasta regresar por fin a la armonía purificadora después de una gran tormenta.

Por su parte, el segundo movimiento presenta un rasgo muy característico del compositor en la larga introducción de las violas y los violonchelos, que desemboca en un clímax en los registros superiores produciendo un efecto de lacerante intensidad. Se produce entonces un súbito y absoluto silencio, logrado no mediante una pausa (porque en tal caso la tensión se disolvería), sino a través de un largo fragmento de sonidos sostenidos en los violines en *pppp* tocados *sul tasto, con sordino, non vibrato*. Lo que queda es tan solo un ligero susurro, una especie de oquedad sonora donde, en algún lugar a lo lejos, centellea la vida. Por fin, el tercer movimiento despliega una absoluta locura armónica. Para que esta armonía funcione correctamente, para que los componentes sean audibles en sus justas proporciones, el material musical necesita ser literalmente desensamblado antes de interpretarse. Cada uno de los músicos debe tener tiempo para escuchar estos sonidos inusuales y las dependencias entre los sonidos de los instrumentos individuales. Sólo si se logran

sincronizar a la perfección puede sonar la música de modo impecable.

A través de la avalancha de pasajes de virtuosismo —y del arduo trabajo del intérprete para sacarlos adelante—, llegamos a la culminación de la sinfonía, una obra maestra absoluta de la polirritmia. También en esta sinfonía da rienda suelta Weinberg a su refinado sentido del humor, introduciendo un alegre 'vals borracho' en *pizzicato* de una métrica en constante cambio. Y cuando el vaivén de las emociones alcanza su apogeo, el compositor se despide de los oyentes con un doloroso tema en el violín solista acompañado por síncopas en descenso de la orquesta. Se trata, como él mismo explicó, de una imagen de su familia alejándose, cuando la vio por última vez antes de ser llevados a los campos de exterminio.

La trágica historia de su vida ha dejado una gran huella en la obra de Weinberg. El sufrimiento resuena constantemente en ella; pero al mismo tiempo está repleta de riqueza y diversidad, de genuino impulso narrativo, de multiplicidad de estados de ánimo, de tensión musical, de armonía y de personalidad. Por todo ello, merece la pena que nos acerquemos a ella y nos dejemos llevar por su hechizo.

Anna Duczmal-Mróz es directora de orquesta
Traducción: Alina Dlugoborska

NOTA

1.- El *Krakowiak* es un baile folclórico polaco

DISCOGRAFÍA PARA CONOCER A WEINBERG



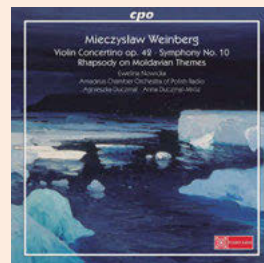
01 LA PASAJERA
Breedt. Kelessidi.
Saccà. C. F. Praga. O. S.
Viena. Currentzis
NEOS (1 DVD)



02 CUARTETOS DE CUERDA
COMPLETOS
Cuarteto Danel
CPO (6 CD)



03 SINFONÍAS N.ºS 2 Y 21 "KADDISH"
Kremer. O. S. C.
Birmingham. Gražinitė-Tyla. DEUTSCHE GRAMMOPHON (2 CD)



04 SINFONÍA N.º 10. CONCERTINO PARA VIOLÍN. E.A.
Nowicka. Amadeus C.O.
Duczmal. Duczmal-Mróz. CPO (1 CD)



05 QUINTETO PARA PIANO. CUARTETO DE CUERDA N.º 8.
Weinberg. Cuarteto Borodin. MELODIYA (1 CD)



06 SINFONÍA N.º 8 "FLORES POLACAS"
C. y O. F. Varsovia. Wit
NAXOS (1 CD)



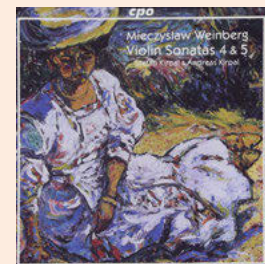
07 REQUIEM
Kelessidi. C. F.
Praga. O. S. Viena
Fedoseyev
NEOS (1 CD)



08 SINFONÍA N.º 5 SINFONIETTA N.º 1
O. S. R. N. Polaca
Katowice. Chmura
CHANDOS (1 CD)



09 CONCIERTO PARA VIOLONCHELO
Altstaedt. O. S. Alemana de Berlín. Nesterowicz.
CHANNEL (1 CD)



10 SONATAS PARA VIOLÍN N.ºS 4 Y 5. TRES PIEZAS PARA VIOLÍN Y PIANO. S. y A. Kirpal
CPO (1 CD)

Siete operas entre 1968 y 1986

SANTIAGO MARTÍN BERMÚDEZ

LA abrumadora aportación sinfónica y camerística de Weinberg, con sus veintidós sinfonías y sus diecisiete cuartetos de cuerda, más algunas obras pianísticas y de cámara, todo ello en soporte audio, han supuesto el rescate de un compositor que permanecía oculto pese a sus enormes méritos. Lo hemos tratado a menudo en estas páginas, y sus detalles se desarrollan en este dossier. Curiosamente, su obra vocal no ha merecido la misma atención, pese a la importancia de sus cantos, que son base no solo de su tardía producción operística, sino que también se introducen, no siempre con disimulo, en sus obras sinfónicas y en sus cuartetos. Pueden encontrarse en YouTube varias lecturas, en audiovisual o solo en audio, de sus tempranas *Canciones judías op. 17*, sobre poemas de Shmuil Galkin (1944).

Weinberg, como ahora veremos, compuso siete óperas y alguna que otra opereta, además de tres ballets. No siempre consiguió que se estrenaran esas obras, especialmente las mejores. Pese a la admiración que sintió Shostakóvich por este músico de características extemporáneas para la URSS: polaco y judío. Con el antisemitismo popular ruso, tolerado cuando no fomentado desde el trono de los Romanov y desde el Kremlin soviético; hasta el odio a la Polonia que en 1918 consiguió librarse de Rusia (de Alemania y de Austria también). Weinberg nunca fue discípulo de Shostakovich, pero sí su amigo y colaborador. Y el amenazado Shostakovich tuvo la generosidad y el atrevimiento de defender al amenazado Weinberg, en tiempos en que todo era amenaza. Weinberg no vivió el caso vergonzoso de *El Don apacible*, ópera de Ivan Dzerzhinski (apellido polaco que compartía el compositor con el fundador de la *Cheká*), favorita del aparato, que al mismo tiempo condenaba a *Lady Macbeth de Mtsensk* (1936). Pero sí vivió la condena de *La gran amistad*, de Vano Muradeli, en 1948, ópera menor que sirvió para poner a los compositores en su sitio. Weinberg lo tuvo entonces especialmente difícil, como se ve en otro escrito de este dossier. Las óperas tardarían en llegar; la ópera es un género demasiado llamativo, era mejor atenerse a lo sinfónico, a los cuartetos de cuerda y otras piezas de cámara, y a tocar el piano, que se le daba muy bien.



La pasajera, en la producción de David Poutney estrenada en el Festival de Bregenz, representada en la ENO.

Catherine Ashmore / ENO

LA PASAJERA

Puede sorprender que Weinberg no compusiera su primera ópera hasta casi los cincuenta años, y que esa ópera, *La pasajera*, su ópera preferida, no se estrenara nunca en vida (estuvo a punto). Como Janáček, dirán ustedes. No es así, porque Janáček había compuesto poca obra en comparación, mientras que a esa edad Weinberg ya era un prolífico compositor de obras vocales, sinfónicas y de cámara, un músico que procuraba no llamar la atención, un pianista que tocó con Shostakovich

Puede sorprender que Weinberg no compusiera su primera ópera hasta casi los cincuenta años

o con Miaskovski sinfonías en reducción a cuatro manos para pruebas, ensayos e incluso grabaciones. Discreto, temeroso de Dios o del partido, escarmentado, insobornable en cuanto a su obra, dúctil en lo que era obligatorio o necesario para no morir de hambre (la música para el cine, como Shostakovich). No, a sus 49 años Janáček era compositor de una obra escasa y esclavo de la Escuela de Órgano de Brno; Weinberg tenía

otras esclavitudes, y supo y quiso guardar silencios, dedicarse a componer. Sin tregua. Hasta que, por fin, consideró que podía componer una ópera. La ópera, como la novela, tal vez sea un género de madurez. Aunque... de Pergolesi y Mozart a Bellini, de Francesca Caccini a Thomas Adès, ¡qué desmentido! Pero Weinberg, por las razones que sean, tuvo que rozar los cincuenta para componer *La pasajera*. Esta ópera y otras tres de las siete, como vamos a ver, tuvieron la fortuna de basarse en libretos de su buen amigo el musicólogo Alexander Medvedev (1927-2010). Empezó la primera en 1968 y concluyó la última en 1986.

No es preciso detenerse en *La pasajera*, ópera que ya hemos tratado en dos ocasiones (nº 263, págs. 56-57, primero con motivo de la pionera puesta en escena de Bregenz, 2010, que pueden consultar la hemeroteca de SCHERZO; y el año pasado por la puesta de Ekaterimburgo de 2016, nº 344, pág. 75). También hemos podido ver la puesta de Novaia Opera, Moscú, 2017; al final de la filmación de esta última, la polaca Zofia Posmysz, superviviente de Auschwitz y autora de la narración original

contrapunto, porque el horror del Lager es excesivo y necesita de ese contraste, no para que descansemos del espanto, sino por la impotencia misma de la música y el texto, pese a ser espléndidos, para retratar aquello. En parte se consigue en la película de Munk”.

Hasta 2006 no se vio en Rusia una versión de concierto. Y no se estrenó hasta Bregenz. “Aunque se programaron ensayos en el Bolshoi de Moscú y se programó para producirla junto con otros teatros de óperas soviéticos, *La pasajera* se enfrentó a obstáculos insuperables para su representación en vida del compositor. La historia completa de las mismas tal vez no se conozca nunca, pero es notorio que las autoridades soviéticas tuvieron siempre problemas con las conmemoraciones del Holocausto, que tendían a considerar como una visión parcial en comparación con lo colosal de las pérdidas rusas durante la guerra” (David Fanning: *Mieczyslaw Weinberg, in search of freedom*. Wolke Verlag, Hofheim, 2010, pág. 120). El Teatro Real de Madrid ha programado *La pasajera* para el próximo año.



El retrato, estreno en el Festival de Bregenz, 2010.

que ha dado lugar a tantas adaptaciones (entre ellas el film magistral de Andrzej Munk, que tras su accidente mortal quedó inconcluso), dirige unas emotivas palabras al público moscovita, recibidas con grandes aplausos. Zofia, nacida en 1923, felizmente vive todavía. Hay que recordar algo que se pasa por alto: Weinberg y Posmysz son compatriotas, son polacos. Y si la URSS padeció una mortandad insólita (la crueldad pavorosa del III Reich, la incapacidad manifiesta de Stalin, un enfermo), Polonia perdió alrededor del veinte por ciento de su población.

Me permito tan solo una cita del primero de aquellos escritos, 2011:

“Aunque se programaron ensayos en el Bolshoi de Moscú, La pasajera se enfrentó a obstáculos insuperables para su representación en vida del compositor”

“La temática y la secuencia de la ópera *La pasajera* son insólitas en un escenario lírico. Quien más se acercó al retrato de un campo de concentración en ópera fue Janáček, con *De la casa de los muertos*. Pero Auschwitz es otra cosa, es el horror llevado a tal punto que apenas podemos imaginarlo. La propia ópera lo apunta, y usa del contraste con un ambiente festivo o al menos relajado, el trasatlántico, como

EL RETRATO

El retrato es uno de los cuentos petersburgueses de Nikolai Gogol. Tiene dos partes: la dedicada al pintor Charkov desde su juventud en la pobreza y el ideal artístico hasta su completa ruina moral y mental. Mensaje sencillo: el artista de talento se ha vendido al dinero. Todo proviene, según parece, de un retrato en el que un personaje de ojos diabólicos parece que te mira de manera penetrante e irresistible. Al mismo tiempo, favorece a Charkov: el marco del cuadro contiene un dineral. Así sale Charkov de penas, se hace propaganda y se convierte en retratista de moda. Con lo que defrauda a sus mentores. Y a su musa, ese cuadro de Psyqué que nunca terminó. Pero el relato tiene una segunda parte, que no explica el enigma, el misterio, la fantasía, sino que los plantea a posteriori:

no el misterio de Charkov, pobre artista que vendió su talento (muchos lo hacen y no sufren por ello: lean a Tom Wolfe, a Vidal-Folch, a Carlos Granés; si bien es cierto que éstos a veces se refieren a falsos artistas tomados por auténticos), sino el misterio del cuadro, su origen y su trayectoria (o leyenda). Medvedev y Weinberg se limitan a la primera parte, al mensaje. Apenas tocan algún aspecto del segundo. Y personifican a Psyqué, que en la puesta en escena de Pountney es una bella joven con camisa masculina que le queda grande, un esbozo de lo que pudo ser belleza y se queda en sugerencia defraudada.

El libreto sigue los grandes trazos del relato, pero es muy distinto. El relato es narración pura, con escasos diálogos. La ópera es en buena medida una secuencia de soliloquios, monólogos o ariosos, como queramos verlos-oírlos, más algunos conjuntos, con personajes que no aparecen en la narración, pero que son necesarios para cumplir una función. Se acentúa el

carácter grotesco desde la sátira de Gogol (el Gogol de *La nariz*, que dio lugar a la magnífica ópera juvenil de Shostakovich), como se acentúa lo fantástico a través de personajes episódicos que son las obsesiones que aplastan al protagonista, desde los acosadores vecinos hasta la musa Psyqué, el músico ciego (flauta solo) o el Hombre del farol. Además, se potencia el papel de Nikita, el criado, que es insignificante en el cuento.

Pero en dramática se imponen los interlocutores y el conflicto, mientras que en narrativa reina la ambigüedad y el relato puede disimular lo que el teatro, lírico o dramático, no tiene más remedio que mostrar. Por ejemplo, el propio retrato. Cómo trasladar sin menoscabo ese retrato. Pountney lo convierte de manera sugerente en un espejo roto.

El protagonista es un tenor que siempre está presente en escena, con un papel abrumador, pero rodeado de un plantel amplio de monigotes, de personajes de farsa, de muñecos más que de esperpento (el esperpento está en los relatos de Gogol). Quien conozca *La pasajera* quedará sorprendido por el muy distinto planteamiento musical. Aparte del puramente teatral que acabamos de exponer a vuela pluma. Aquí, el tono es distinto, es bufo, a veces hasta el extremo, pero los amplios solos de cada personaje, en especial de Charkov, están subrayados por sugerentes o incluso burlonas intervenciones de maderas (ese fagot tan 'a lo Shostakovich'), metales y percusión.

El *tutti* (orquestación limitada, atención) parece reservarse para momentos muy concretos, porque son las familias y los solistas del foso los que se oponen al personaje, lo comentan y hasta ridiculizan, pero no solo al personaje, también a las situaciones, y de manera muy convincente a las transiciones dramáticas, de escena a escena.

Claro está, esta obra atrevida, vanguardista, realmente transgresora (perdonen este calificativo, del que tanto se ha abusado para obritas inanes de todos los géneros) no se estrenó en la URSS de aquellos tiempos de Brezhnev, sino en Brno, capital morava de constante inquietud cultural, la ciudad de Janáček, claro está. Fue en 1983. Pero ahora que en occidente se ponen en escena óperas de Weinberg parece que en Rusia han entrado las prisas.

EL IDIOTA

Adaptar un cuento como *El retrato* tiene su dificultad por el cambio de códigos, así que no nos extrañará que cambie todo para que el todo narrado permanezca. Pero... ¿qué hacer con una novela de tan amplias dimensiones como *El idiota*, de Dostoievski? ¿Qué hacer con una de esas novelas amplias de este escritor, qué hacer con *Crimen y castigo*, con *Demonios*, con *Los hermanos Karamazov*? *Demonios* es un esperpento, quién sabe lo que puede salir de ahí si lo llevamos a la ópera (al teatro se ha llevado a menudo, pensemos en *Les possédés*, de Camus, autor a su vez de una pieza cercana, *Les justes*), ya que contiene un humor que es compatible con el horror, que es escalofriante sin dejar de ser deformación grotesca. *El idiota* despliega una sociedad que tiene bastante de esperpento, pero sobre todo cuenta la historia de este príncipe enfermo de epilepsia, inocente y en exceso bondadoso, tanto que por su excentricidad magnánima muchos le consideran un idiota. Un *yurodivy*, se dice en la novela y se mantiene en la ópera. El *yurodivy* es el tonto en Dios, el inocente de *Boris Godunov*, el drama de Pushkin y la ópera de Mussorgski. El *yurodivy* era un loco pacífico, un pobre tonto al que se le permitía proclamar lo que en otro hubiera supuesto cárcel y ejecución. Siempre se dijo que Dmitri Shostakovich se fingió o se hizo pasar por un *yurodivy* porque le tocó vivir uno de los periodos más represivos de la historia de la humanidad, el estalinismo. Pero si a Shostakovich se le pasó alguna vez por la cabeza adaptar *El retrato*, nunca pensó en *El idiota*. Eso sí, se le identificó alguna vez con Aliosha Fiodorovich, el hijo pequeño de los Karamazov. No ha de sorprender que *El idiota*, ópera de Weinberg y de Medvedev, la última, la dedicara el músico a la memoria de Shostakovich.



El idiota, en la producción del Teatro de Manheim.

Hans Jörg Michel

El idiota de Dostoievski ha inspirado cine y series de televisión en numerosas ocasiones. Recordemos, en especial, la adaptación de Kurosawa (*Hakuchi*, 1951). Dostoievski no fue el favorito de los operistas, ni mucho menos; no se fijaron en su obra hasta muy tarde: *El jugador* de Prokofiev; *Verlobung im Traum* de Krása; *Noches blancas* de Butsko... Adviértase que se trata de novelas breves, en especial *El sueño de mi tío* para Krása, relato que el sevillano Cansinos Assens tradujo aquí como *El sueño del tito*. Y que no son precisamente obras de general conocimiento: la de Prokofiev, juvenil y ya magistral, es de conocimiento tardío; la de Krása es víctima del asesinato de su compositor; la de Kutsko es víctima del aislamiento creativo de la URSS y de la ausencia de continuidad y de garantías estéticas de aquel país (esta falta de garantías de continuidad se da en culturas y países no necesariamente totalitarios,

No ha de sorprender que El idiota, ópera de Weinberg y de Medvedev, la última, la dedicara el músico a la memoria de Shostakovich

lo sabemos bien). Enfrentar las grandes novelas del siglo XIX ruso se ve que era cosa del XX: *Guerra y paz*, de Prokofiev; *Almas muertas*, de Shchedrin (obra de toda una década, de 1966 a 1976) y *El idiota* de Weinberg, la última ópera de este enorme compositor.

Después de *El retrato*, *El idiota* ofrece un contraste inesperado, es lo contrario en todos los sentidos: en línea vocal, en acompañamiento del foso, en estructura lírico-dramática, en secuencia narrativa, en tipología de personajes, en uso de los motivos (*leitmotivs*, en rigor, si no lo tomamos en el sentido wagneriano) y, de manera evidente en lo inmediato, de encendida tensión a lo largo de toda la obra. Son cuatro actos, tres horas y media. Diez grandes cuadros que a menudo tienen lugar con escenas paralelas internas. Así, el cuadro de apertura, tras minuto y medio de dramático y hasta ominoso prelude, presenta un vagón de tren en el que se conocen los dos personajes que formarán el trío esencial de este anti-vodevil, el príncipe Mischkin y Porfion Ragoschin. Rápida y efectiva definición de los dos personajes (tenor y barítono a menudo muy oscuro), tan opuestos en carácter, en visión del mundo, lo que Weinberg define con trazo maestro en lo vocal y tramas densas en el acompañamiento, que ahora (al contrario que en *El retrato*) solo en ocasiones se deja en manos de solistas del foso. Un tercer personaje, Lebediev, algo ridículo, un pretendiente de cargos, completa el

Thomas Dashuber



Lady Magnesia, en el Festival Weinberg de Múnich.

trío, que se refiere al personaje femenino a cuyo alrededor gira la trama y se desenvuelve el problema de conciencia de Mishkin. Pues bien, en ese cuadro ya hay una escena paralela que sirve para presentarnos al personaje femenino, Nastasia Filipovna (soprano lírica que precisará de tensiones dramáticas), bella joven de mala reputación, junto con otro de uno de sus admiradores y también ridículo personaje, Gania. A lo largo de diez cuadros se despliega una auténtica obra maestra, tal vez lo más importante en ópera compuesto por Weinberg, junto con *La pasajera*, y una de las mayores obras maestras operísticas de un siglo, el pasado, que ha dado espléndidas óperas desde Debussy hasta Reimann. El retrato del enfermo y tonto es la antítesis y el icono (más que el símbolo) de la masa social que solo en parte aparece en la ópera, y cuyos ecos proceden de la novela. Mishkin se debate entre su amor por Nastasia y su inclinación por Aglaia Ivanovna, la hija menor del general Lepasin. Ante la pasión

En 1991 Weinberg tuvo la satisfacción de que se pusiera en escena, en Moscú, una versión reducida de El idiota

brutal, sin freno de Ragoschin, Mishkin desea redimir a Nastasia Filipovna. El fracaso es conocido de los lectores; la joven muere a manos del Ragoschin, pero en la ópera la comprensión y bondad de Mishkin hacia los seres humanos lleva a éste a abrazar, en una reconciliación final, a quien acaba de apuñalar a aquel ser exquisito y desdichado.

En 1991 Weinberg tuvo la satisfacción (no consta que fue una gran satisfacción, pero el caso es que vio su obra en pie) de que se pusiera en escena, en Moscú, una versión reducida de *El idiota*. No sé cuán reducida ni hasta qué punto era realmente una proyecto profesional.

Dentro del despertar de las óperas de Weinberg, después de años de despertar sinfónico y camerístico, *El idiota* ha sido objeto de una puesta en escena (parece que excelente) en Mannheim, en 2013 y 2014. La autora fue Regula Gerber, con dirección musical de Thomas Sanderling, que se ha tomado muy en serio las obras de Weinberg. Un registro de estas

funciones de 2014 ha dado lugar a una espléndida grabación de Pan Classics. Es del todo recomendable, pero solo está en soporte audio. La función de Gerber con escenografía de Stefan Mayer y figurines de Falk Bauer tal vez esté esperando su turno. Juhan Tralla, Liudmila Slepnieva y Steven Scheschareg encabezan un reparto casi amplio, cuya limitación no impide una de las demandas de la propia ópera de Weinberg: un grupo reducido funciona como todo un espectro social, la clase alta de San Petersburgo en 'aquellos tiempos'. No hay coro, pero sí espléndidos conjuntos. La dimensión polifónica de una ópera que no precisa de coro la traduce en sonidos densos, ricos, nerviosos el maestro Sanderling, con una fidelidad a la causa que pone de relieve el valor de esta ópera. Weinberg, el malquerido de la URSS, el que recobró algo de libertad cuando ya venía pegando fuerte una generación encabezada por su más tarde amigo Schchedrin, empieza a ser conocido y reconocido. Obras como estas tres óperas, y las que ahora mismo enumeramos para completar el recorrido, serán una excelente manera de aceptarlo como lo que fue, uno de los grandes del siglo XX, abundante en grandes. Renunciamos, eso sí, a detectar influencias, porque Weinberg se zambulle en la creación operística de su siglo, hasta el final, y no es extraño que le influyan Shostakovich, Prokofiev, Britten, B.A. Zimmermann, y desde luego Berg y hasta el Strauss de *Salomé* y *Elektra*. Se puede detectar aquí y allá una influencia, pero la solución lírico-dramática es, cada vez, propia de Weinberg y distinta en cada ocasión: una ópera nueva, un nuevo código.

OTRAS CUATRO

Entre *La pasajera* y estas dos últimas óperas, hay cuatro títulos cuyo interés no conozco todavía por completo. Pero les dejo ahí información y referencia porque, sin duda, estas obras se harán presentes más bien pronto en escenarios y audiovisuales.

La madonna y el soldado, ópera de 1971, se basa en un relato polaco, *Zosya*; esta muchacha es la virgencita que los soldados miran con cariño en plena guerra. Medvedev y Weinberg modificaron lo necesario para que la autoridad soviética no se considerase ofendida por ningún rasgo favorable a Polonia, y cambiaron nombre y origen de la muchacha. Es, al parecer (nunca la vi ni oí), una ópera que combina la celebración de la gran guerra patriótica (aquí, los coros son imprescindibles, incluso enfáticos, por qué no) con una historia de amor y una música lo más decente posible. Trucos de artista superviviente. Se estrenó en Leningrado en 1975, a los treinta años del fin de la guerra y de la aplastante Victoria.

D'Artagnan enamorado, inmediatamente posterior, ya no cuenta con libreto de Medvedev, sino de Fileonora Galperina. El título ya indica por dónde van los tiros. Se estrenó en 1974, en Moscú.

Mazl tovi, con libreto del propio Weinberg a partir de un texto de Sholom-Aleichem, el autor original de *El violinista en el tejado*, se estrenó en Moscú en 1982. Estamos ya avanzados los ochenta, el antisemitismo no ha tenido más remedio que remitir aunque sea a regañadientes y esta comedia es judía de verdad, no se anda con disimulos. Esta ópera es breve, y parece que Weinberg la planeó como primera parte de un espectáculo que se completaría con *Lady Magnesia*, dada la duración limitada de ambas, pero no fue así. Lástima, se trata de obras de carácter cómico y hasta bufo, como si el músico se estuviera preparando para el gran esperanto de *El retrato*.

Lady Magnesia es una de esas óperas que ha tenido que esperar a este nuevo siglo para ser estrenada. Weinberg pergeñó el libreto a partir de una de las piezas menos conocidas y menos relevantes de George Bernard Shaw, *Passion, Poison and Petrification* (obra breve). Me consta una producción en Liverpool, en 2009, otra del Theater Erfurt de 2012 y otra en el Festival Weinberg de Múnich del pasado mes de mayo. Debe de ser una de las óperas más importantes de Weinberg, a juzgar por lo poquito que de ella hemos visto. ¶

Paavo Järvi



“SIN UN DIRECTOR TITULAR,
CUALQUIER ORQUESTA
PUEDE ARRUINARSE”

Hay directores de una orquesta, otros son capaces de compaginar dos, pero muy pocos mantienen hasta tres relaciones sinfónicas estables a la vez. El director estonio-norteamericano Paavo Järvi (Tallin, 1962) lleva desde los años 90 enlazando titularidades con éxito. Empezó en Suecia con la Sinfónica de Malmö y acaba de asumir la titularidad de la Tonhalle de Zúrich. Entre medias ha pasado por la Sinfónica de Cincinnati, la Radio de Fráncfort y la Orquesta de París. Y en la actualidad compagina la Tonhalle con la dirección artística de la Deutsche Kammerphilharmonie de Bremen y la titularidad de la NHK de Tokio. Pero Järvi también forma parte de una estirpe de directores que encabeza su padre, Neeme Järvi, y mantiene viva su hermano menor Krystian Järvi. De su progenitor también ha heredado una fascinación por hacer y coleccionar grabaciones. SCHERZO conversó con Paavo Järvi durante el pasado Festival de Pärnu (Estonia) acerca de sus experiencias y pasiones orquestales y fonográficas.

PABLO L. RODRÍGUEZ

Usted suele compatibilizar hasta tres titularidades de orquestas diferentes a la vez. ¿Cómo lo hace?

Quizá sea demasiado. Pero la verdadera motivación para mí no es mantener tres orquestas, sino obtener de cada una de ellas el mejor resultado. Como director invitado a veces no es posible. Y como titular puedes ser más exigente con los músicos. También te permite tener objetivos más a largo plazo y

proyectos. Es una relación completamente diferente. De todas formas, le diré que llevo más de veinte años dirigiendo la Kammerphilharmonie, en los cuales hemos crecido juntos y hemos tenido nuestra propia forma de hacer música. Pero nuestro repertorio está limitado al Clasicismo y al primer Romanticismo. Por tanto, necesito otra orquesta para poder hacer Bruckner o Mahler. Cada orquesta te aporta un perfil y un repertorio diferente.

Por ejemplo, ¿qué le ha aportado la Orquesta de París, la cual dirigió como titular hasta 2016?

Para mí, hay orquestas alemanas que tocan bien, pero adolecen de falta de personalidad. En cambio, las orquestas francesas, como la de París, tocan con mucha personalidad, aunque no siempre lo hagan bien. Necesitan cierta

Los Berliner tienen también una personalidad muy fuerte y distintiva con músicos de varios países; por ejemplo, dos de sus contrabajos principales son finlandeses. Pero creo que el sonido está claramente relacionado con el repertorio. El sonido alemán se hizo famoso por el repertorio alemán y está claro si usted toca con ellos Schumann, Brahms o Bruckner. El problema es que una orquesta hoy debe tocarlo prácticamente todo y tiene que desarrollar una capacidad camaleónica, pues no se puede tocar la música rusa con el mismo sonido que la alemana. Por eso uno de los proyectos orquestales más fascinantes para mí es la Estonian Festival Orchestra, que he creado a partir del Festival de Pärnu. Aquí discutimos cómo abordar el sonido del repertorio que vamos a tocar, ya sea Chaikovski, Dvorák o Nielsen.

correcto debes elegir lo mejor de cada opción y conseguir que encajen. Y yo lo tuve más fácil que otros colegas gracias a mi padre. Cuando le preguntaba algo, me ponía la grabación que necesitaba escuchar, ya fuera de Wilhelm Furtwängler o de George Szell. Estos viejos maestros tenían una sabiduría musical que no podemos obviar hoy. De hecho, una de las interpretaciones más memorables que he escuchado en toda mi vida fue una *Novena* de Bruckner con Günter Wand al frente de la NDR Sinfonieorchester en Tokio.

En 2018 dirigió el ciclo sinfónico de Schubert en Tokio con la NHK y en Viena con la Kammerphilharmonie. ¿Planea grabarlo?

El próximo ciclo que voy a grabar con la Kammerphilharmonie son las *Sinfonías de Londres*, de Haydn. Creo que para grabar las de Schubert necesitamos tocarlas todavía algunos años más.

Acaba de iniciar su titularidad al frente de la Tonhalle de Zúrich. Y también acaba de publicar un excelente disco en Alpha dedicado a obras infrecuentes de Messiaen.

Efectivamente, son cuatro piezas orquestales que rara vez se han grabado.

Tres son tempranas, de los años 30 (*Les offrandes oubliées*, *Le tombeau resplendissant* y *L'ascension*), y una tardía, *Un sourire*, que fue un homenaje a Mozart. Mi fascinación por Messiaen proviene de mis años de formación en el Instituto Curtis de Filadelfia, donde estudié precisamente *L'ascension* y se convirtió en una de mis piezas favoritas. Pero hice estas cuatro obras durante mi etapa con la Orquesta de París. Y pensé que sería el proyecto ideal para empezar con la Tonhalle. Podía haber elegido un Bruckner o algo así, pero al hacer la primera gira con esta orquesta, con la *Quinta* de Mahler, descubrí que tenían la sección de viento metal ideal para este proyecto de Messiaen. Me apetecía mucho empezar con algo que nadie esperase de la Tonhalle.

Está claro que la Tonhalle tiene una visión moderna del repertorio fundamental. Y no hay más que escuchar sus grabaciones con David Zinman. ¿Cómo ve la orquesta hoy?

He hecho con ellos varias sinfonías de Beethoven, Schumann, Brahms y Mahler, aparte de este Messiaen y las obras de Pärt y Sibelius de mi concierto inaugural, y le puedo decir que esta orquesta es excepcional. Excepcional también desde el punto de vista de la cultura interior. No sólo son conscientes de cómo deben sonar, sino que además saben muy bien cómo hacerlo. Y eso es porque han tenido buenos directores titulares desde hace mucho tiempo. Cualquier orquesta necesita un entrenamiento constante, alguien que trabaje con ella y sepa guiarla. Aquí no hay milagros posibles y sin un director titular una orquesta puede arruinarse. La decisión de quien trabaja con ella nunca debe ser algo casual. ¶

“Soy un gran admirador de los gurús historicistas que nos han llevado donde estamos hoy. Pero también de los directores de finales del siglo XIX y principios del XX”

exigencia. Eso sí, cuando responden pueden surgir conciertos mágicos. Pero ciertamente sin esta orquesta yo no habría aprendido tanto acerca de la música francesa. Y no sólo acerca de la música francesa, sino incluso también del repertorio romántico.

¿Y de Sibelius? Usted ha grabado con ellos en RCA/Sony Classical el primer ciclo sinfónico del compositor finlandés de una orquesta francesa.

Efectivamente. Ellos lo aceptaron por primera vez en Francia donde, como sabe, Sibelius es un compositor que nunca ha tenido muy buena prensa. Recuerdo que después de mi concierto de despedida como titular, en junio de 2016 con la *Tercera* de Mahler, tuvimos una fiesta con toda la orquesta y ellos me dieron las gracias por todo, pero especialmente por aportarles las sinfonías de Sibelius. Creo que soy una persona más rica cultural y musicalmente tras mi experiencia al frente de la Orquesta de París. Y lo mismo puedo decir ahora en Tokio con la NHK.

¿Cree que existe el sonido orquestal francés?

Pienso que la Orquesta de París tiene su propio sonido y es algo que he aprendido con ellos. Es un sonido muy transparente, que practican tanto con Debussy o Ravel como con Brahms. Por un lado, es ligero y suave, pero también elástico y deslizante. Un sonido incorpóreo. Por ejemplo, la cuerda utiliza muy poca presión con el arco, aunque emplean mucho arco, y consiguen ese color mágico, pero también muy intenso. Por contra, el sonido norteamericano es muy diferente. Es un sonido más genérico, fuerte y corpóreo, pero menos específico.

¿Y una orquesta tan internacional como la Filarmónica de Berlín con la que colabora a menudo?

Hablando de repertorio... Usted tiene un repertorio inmenso y una pasión por grabar discos, seguramente por influencia de su padre. Pero creo que también un interés enciclopédico hacia los ciclos de sinfonías. Su discografía incluye los de Beethoven, Schumann, Brahms, Mahler, Bruckner, Nielsen o Sibelius

Hay muchos compositores de los que no me interesa hacer su ciclo sinfónico, aunque admire alguna de sus sinfonías. Por ejemplo, no conecto con las primeras sinfonías de Dvorák. Y, aunque quizá cambie de idea con el tiempo, tampoco pienso que pueda hacer un ciclo completo de las sinfonías de Shostakovich. En cambio, los ciclos de Sibelius y Nielsen me parecen obligatorios para todo director nórdico. Son para mí algo así como una misión, pues muchos de los grandes directores actuales no dirigen esta música (Muti, Mehta, Eschenbach...). Quizá la excepción aquí sean Bernstein y Karajan. Con el primero estudié en Los Ángeles y el segundo dirigía un magnífico Sibelius; para mí hizo la mejor grabación de *Tapiola*.

Uno de sus ciclos sinfónicos más interesantes quizá sea el de Beethoven en RCA/Sony, que curiosamente nunca ha abordado su padre. De hecho, recuerdo que me sorprendió escucharle decir que Furtwängler había sido su principal influencia. ¿Trató de encontrar aquí una especie de equilibrio entre la tradición del pasado y el historicismo presente?

Esa fue exactamente la clave. Soy un gran admirador de los gurús historicistas que nos han llevado donde estamos hoy. Pero también de los directores de finales del siglo XIX y principios del XX, pues ellos estaban más cerca que nosotros de esa música y no podemos descartarlos. Para encontrar el matrimonio



Ton Koopman

“TENGO ASUMIDO QUE, ANTES O DESPUÉS,
APARECERÁ ALGUNA OBRA PERDIDA DE BACH”

Esta entrevista con el director de orquesta, organista y clavecinista holandés Ton Koopman tuvo lugar el pasado 26 de julio, un día después del fallecimiento del violonchelista Anner Bylsma, compatriota y amigo suyo, y uno de los pioneros del movimiento historicista. La charla transcurrió en un pequeño café de Verteillac, pintoresca localidad del Perigord Verde francés, cercana a donde Koopman tiene su residencia estival. Tras varios días en los que se habían batido todos los récords de altas temperaturas en esa zona en

los últimos cien años (hasta 44 grados centígrados), una incesante lluvia acompañó la celebración del Festival Itinéraire Baroque, del que Koopman es director artístico. Sin quitarse la gabardina y después de haber pedido un café con leche, empezamos la conversación refiriéndonos a Bylsma y, también, a su reciente nombramiento como presidente de la Fundación Bach-Archiv de Leipzig.

EDUARDO TORRICO

¿Era usted amigo cercano de Anner Bylsma?

No, no puede decirse que fuéramos amigos íntimos, pero teníamos relación. Me telefoneó anoche Lucy van Dael, que estuvo casada con él, para comunicarme que Anner acababa de fallecer. Era una figura musical muy importante en Holanda y un violonchelista de gran talento. Y en el aspecto personal, era muy afectuoso. Le gustaban los juegos infantiles de mesa; como a mí también me gustaban, nos reuníamos de vez en cuando para jugar al Monopoly. No éramos amigos íntimos, pero nos caíamos bien el uno al otro.

Tocó con él, aunque no llegaron a hacer ninguna grabación juntos.

Sí, tocamos algunas veces en conciertos para Radio France, pero no llegamos a grabar juntos, no. Como en cualquier otro país tratándose de la música, siempre se forman grupos entre personas que se compenetran. En Holanda, Anner solía tocar con Gustav Leonhardt y con gente de su círculo, como Jaap Schröder. Yo no pertenecía a ese círculo, así que tuve que crear mi propio círculo. Había estudiado con Leonhardt, pero no era precisamente su alumno predilecto, debido a que tocaba de una manera muy diferente a

por el que usted y yo estamos hablando aquí: el pasado mes de mayo, fue nombrado nuevo presidente del Barch-Archiv de Leipzig. Para un bachiano de pro, imagino que no cabe mayor honor.

Es un honor inmenso. Sabía desde hacía año y medio que sonaba como candidato al cargo, pero oficialmente el burgomaestre de Leipzig, Burkhard Jung, no me consultó hasta octubre de 2018. Bach es, para mí, el compositor más grande que ha existido. He venido colaborando para el Bach-Archiv desde hace mucho tiempo y personas que trabajan allí incluso antes que yo, como Peter Wolny, son grandes amigos míos. Espero estar en este puesto hasta que me jubile.

El archivo pertenece a la fundación del mismo nombre, pero, ¿cuál es su objetivo? Porque la música de Bach es tan universalmente conocida que no necesita de ningún tipo de difusión.

El Bach-Archiv forma parte de un conglomerado en el que también están el Museo Bach y un instituto para la investigación de todo lo relativo a Bach y a sus hijos. Posee una biblioteca muy importante y organiza numerosas exposiciones anualmente. Una de mis funciones como presidente es ayudar en

Ya que menciona la biblioteca de la fundación, usted posee una de las bibliotecas musicales privadas más importantes del mundo. Recuerdo que en cierta ocasión me comentó que posee el libreto original de la Pasión según San Mateo.

Así es. Y también poseo una tablatura original de música para laúd que Bach arregló para clave, aunque no es un manuscrito autógrafa, sino que está copiado por algún alumno de los que Bach tuvo en los últimos años de su vida. Sí, es cierto que poseo cosas muy interesantes en mi biblioteca, las cuales he ido atesorando a lo largo de cuarenta y cinco años. Entre ellas, una cantata desconocida de Haendel, *Tu fidel? tu costante? HWV171a*, que grabamos hace tres años. Existía ya una versión de *Tu fidel? tu costante?*, pero esta segunda fuente varía de manera sustancial. Haendel la compuso cuando se encontraba en Italia y el manuscrito es obra de un copista de aquel país. Lo increíble es que, a estas alturas, todavía pueda aparecer una obra desconocida de Haendel, porque él era muy cuidadoso y guardaba todo lo componía.

¿Cree que todavía podría aparecer, como ha sucedido con esa cantata de Haendel, alguna obra desconocida de Bach?

¿Por qué no? Hacía ochenta años que no se descubría nada de Bach, pero en 2005 apareció en Weimar el aria estrófica *Alles mit Gott und nichts ohn' ihn*. También se descubrió una tablatura copiada por Bach de una pieza de Buxtehude. Tengo asumido que, antes o después, aparecerá alguna obra perdida de Bach.

¿Quizá alguna cantata? Hay quien sostiene que Bach compuso algunas más de las aproximadamente doscientas que se conservan.

No creo. Es posible que todavía queden algunas cantatas seculares cuyas pérdidas, aunque no creo que sean muchas. Tenga en cuenta que, para estas cantatas, Bach reutilizaba su propia música, por lo que no es descartable que aparezca algo. Sin embargo, tratándose de las cantatas sacras, Bach elaboró tres ciclos para el año litúrgico y con eso tuvo suficiente. Su misión era ir componiendo cantata a cantata en función de la festividad de

“En el festival Itinéraire Baroque de Dordoña lo que hemos conseguido crear es una gran familia que disfruta tocando música y tomando una copa de vino juntos”

como lo hacía él. Nunca entré en su círculo y eso impidió que tocara más veces con Bylsma. Pero, que conste, más tarde Leonhardt y yo nos hicimos amigos.

Dicen que Leonhardt tenía muchas manías... Incluso, en lo que a sus preferencias musicales respecta: por ejemplo, se jactaba de no tocar nunca Haendel, al que consideraba un compositor de escasa categoría.

Sí, decía que la música de Haendel era simple. Bueno, cada persona tiene sus preferencias.

Cosa que, evidentemente, no sucedía con Bach. Y ahora hemos llegado al motivo

todo lo que pueda a la fundación. Por ejemplo, la fundación quería comprar hace un par años un manuscrito de Bach, pero el precio era muy alto, y se topó con muchas dificultades para conseguirlo. Encontrar dinero nunca es fácil y, entre otras cosas, el presidente de la fundación puede ponerse en contacto con gente que esté dispuesta a hacer donaciones que se destinen a este tipo de adquisiciones. Para una institución como esta, los patrocinadores son fundamentales. Por mi profesión, viajo por todo el mundo, así que sí, por caso, un día estoy en Los Ángeles, puedo mantener un encuentro con gente que esté interesada y dispuesta a contribuir con dinero a la fundación.

que se tratase. Todo esto está bastante bien documentado.

Entonces, ¿qué hay de cierto en la historia de que su primogénito, Wilhelm Friedemann, era un prodigo y vendió la mayor parte de las partituras de su padre que había heredado?

Es más una leyenda. La mayor parte de las partituras de Bach pasaron a Carl Philipp Emanuel, quien también se quedó con los manuscritos de su hermano heredados por Johann Christian cuando este dejó Berlín para establecerse en Italia. Es probable que haya alguna obra de Bach extraviada, como ya le he dicho, pero, fíjese... a lo largo de todo el siglo XX, solo apareció una cantata de Bach, *Mein Herze schwimmt im Blut* BWV 199, y en lo que llevamos de siglo XXI solo ha aparecido el aria estrófica, así que es improbable que nos llevemos alguna sorpresa. Como en el caso de Haendel, Bach también guardaba con celo sus obras.

Dirige a su orquesta —la Amsterdam Baroque Orchestra—, además de otras formaciones; sigue dando recitales de clave y de órgano y aún tiene tiempo para organizar cada verano un festival en la región francesa de Dordoña, el Itinéraire Baroque, que lleva ya dieciocho ediciones. ¿Me puede explicar de dónde saca tiempo para todo esto?

Es cuestión de saberse organizar, créame.

Explíqueme cómo surgió este festival, que no tiene parangón en todo el mundo: a lo largo de un fin de semana, se celebran más de treinta conciertos, y el penúltimo día los músicos tocan su concierto cinco veces en el mismo escenario ante un público que va girando de una sede a otra en automóvil.

La idea fue mía, tengo que reconocerlo. Todo surgió porque compré una casa en esta región, en el Perigord Verde, y la restauré. Eso fue hace veintidós años; desde entonces, paso aquí mis vacaciones. Desplazándome por la zona, quedé impresionado con la gran cantidad de iglesias románicas y de palacios barrocos



Foppe Schut

importante. Robert y yo somos los únicos de la organización que no cobramos por nuestra labor, y estamos encantados de que sea así.

¿Le lleva mucho tiempo organizar el festival?

Si le soy sincero, la semana del festival es el periodo del año en el que estoy más atareado.

Acaba de cumplir 75 años, pero tiene la energía y la vitalidad de un joven de 20.

¿Cuál es su secreto?

Buena salud y el entusiasmo de poder vivir en un sitio como este, rodeado de gente encantadora y de buenos amigos. Y ver que todo ha salido bien desde el principio. Por ejemplo, muchas de las iglesias que sirven para acoger los conciertos han sido restauradas gracias al festival. En Francia, la Iglesia no es propietaria de estos edificios, así que cualquier inversión para acondicionarlos tiene que hacerla el Estado o la iniciativa privada. Este año ha comenzado la restauración de la iglesia de la localidad en la que vivo, Cherval.

En efecto, aunque también es una fórmula para conseguir que vengan músicos a un buen precio. Solo si tienes una relación estrecha con ellos les puedes pedir el favor de que vengan a tu festival cobrando unos cachés bastante inferiores a lo que se estila. Pero la gente viene encantada, porque el paisaje, como le comentaba, es maravilloso, el tiempo suele ser razonablemente bueno y el trato con la gente de aquí es muy familiar, hasta tal punto de que muchas casas particulares ceden habitaciones para que se alojen los músicos. En mi casa, por ejemplo, lo habitual es que en la semana del festival acojamos a seis, siete u ocho músicos. Quien viene una vez, siempre tiene ganas de repetir. Al final lo que hemos conseguido crear es una gran familia que disfruta tocando música y tomando una copa de vino juntos.

Acabo con esto... Usted ha acometido dos de los más importantes proyectos discográficos de los últimos años: grabar toda la música sacra de Bach y grabar la integral de Buxtehude. ¿La ronda en la cabeza algún otro proyecto similar?

Me rondan muchos proyectos en la cabeza. Uno similar al de Buxtehude sería grabar toda la música de Nicolaus Bruhns, que es casi coetáneo suyo. Otro proyecto en el que estoy inmerso, aunque en este caso no sea discográfico, es la integral de las sinfonías de Haydn. Ya hemos hecho casi la mitad y espero que antes de morirme pueda haber dirigido la otra mitad. No son buenos tiempos para los grandes proyectos discográficos, porque el mercado del disco está casi muerto. No sé si habrá tiempos mejores para el formato físico, pero lo que sí observo es que en Internet cada vez hay más sellos y cada vez se hacen más grabaciones, lo cual me hace ser optimista respecto al futuro de la música clásica. ¶

“No sé si habrá tiempos mejores para el formato físico, pero lo que sí observo es que en Internet cada vez hay más sellos y cada vez se hacen más grabaciones, lo cual me hace ser optimista respecto al futuro de la música clásica”

que hay. Muchos de esos edificios estaban clausurados debido a su mal estado de conservación. Me empecé a plantear si podía hacer algo en favor de esta zona, que es maravillosa en cuanto a paisaje y que tiene una gente realmente encantadora. Así empezó el festival. Al principio era una cosa muy pequeña, pero desde la segunda edición, cuando empezó a colaborar codo a codo conmigo Robert Huet, el festival se fue profesionalizando y creo que al final hemos conseguido hacer un evento realmente

Volvemos a lo de antes: encontrar dinero es siempre terriblemente complicado. Lo es para que funcione una institución tan importante como el Bach-Archiv de Leipzig, así que imagínese lo difícil que resulta que aparezca el dinero necesario para arreglar la iglesia de un pueblo pequeño francés.

A este festival de Dordoña vienen, casi con carácter exclusivo, músicos que llevan muchos años colaborando con usted o que han sido alumnos suyos. Es una forma de mantenerse unido a su propio pasado.

El patriota a su pesar

LA vida le había sido esquiva en todos los aspectos. Su segunda ópera, *Un giorno di regno*, había sido ostentosamente repudiada por el público y su esposa y sus dos hijos murieron con muy poco tiempo de diferencia, coincidiendo con su descalabro artístico. Acarició varias opciones, entre ellas el suicidio, pero antes juró vengarse de aquel público criminal que, de alguna manera, había conjurado la desgracia sobre su existencia. Y en esto entró en juego el empresario Merelli, quien le citó en su despacho del Teatro alla Scala una tarde en que no había nadie en el interior del coliseo.

- Creo que podemos llegar a un acuerdo por el que tú puedas obtener tu desquite de esa pandilla de salvajes y, de paso, servir a un fin colectivo superior.

Y le reveló que él mismo estaba al servicio de los austriacos, quienes creían que la ópera era una herramienta fundamental para aplacar esas ansias de revuelta que recorrían la bota itálica.

- Lo que debes hacer es escribir una ópera que exalte el orgullo de pertenencia a un gran imperio, como es el austriaco. Pues, ¿te imaginas algo más desastroso que una nación

plazo ridículo para completarla. Cuando el empresario la examinó le dio una palmada en la espalda.

- ¡Bien! ¡En Viena van a estar muy satisfechos con esto! Nabucodonosor es, sin duda alguna, una inconfundible alegoría del emperador Fernando.

La ópera se estrenó el 9 de marzo de 1842 y fue, en efecto, todo un éxito. Incluso aún mayor que el esperado por Merelli, pero no por los motivos que él imaginaba. El público, en lugar de aspirar a ser como los babilonios, se identificó con los esclavos hebreos, a los que se había caracterizado de la forma más andrajosa posible. Y, lo que era peor, corrió muy pronto el falso rumor de que el coro *Va pensiero* no era sino una llamada a la unificación del pueblo italiano bajo una misma bandera.

No tardaron en llegar informes furibundos de Viena, que exigían una



tomó el rábano por las hojas y no quiso ver la exaltación de Carlos V. En su lugar, advirtieron que la bravura de la página dedicada a los leones de Castilla no podía ser sino una alegoría del León de San Marcos... y de la libertad de Venecia, en aquellos momentos también sujeta a jurisdicción austriaca, pese a la aparente independencia del reino lombardo-veneto.

Por supuesto que Merelli, al enterarse de esto, rehusó que *Ernani* viera la luz en la Scala y que el compositor estrenase un solo título más allí.

- ¿Es que no te das cuenta? ¡Eres un maldito subversivo! ¡Un incendiario! Y pensar que te di cobijo cuando estabas con el agua al cuello... Lárgate de aquí y que no volvamos a cruzarnos jamás.

Esta breve conversación, monólogo más bien, concluyó con un portazo y el compositor vagando por las calles de Milán, sin rumbo fijo. Qué extraña criatura era el público, se dijo, voluble como una pluma al viento, presto a cambiar de sentimientos y de forma de pensar al más mínimo soplo. Y por un azar del destino, al haber escuchado en sus obras lo que querían escuchar, en lugar de lo que realmente estaba escrito, acababan de convertirle inconscientemente en su nuevo héroe. De hecho, hasta daban vivas a su nombre por las calles y lo escribían en las paredes, como si el insustancial apellido "Verdi" fuese algo prohibido. Y fantaseó con que alguien, quién sabe si los italianos o los austriacos, acabaría arrojándole a la hoguera sin que se supiera exactamente por qué. Y en esto, se le ocurrió la brillante idea de adaptar una nueva ópera sobre Juana de Arco. ¶

Qué extraña criatura era el público, se dijo, voluble como una pluma al viento, presto a cambiar de sentimientos y de forma de pensar al más mínimo soplo

formada exclusivamente por italianos, en connivencia con los enemigos de la Santa Fe católica? Nos convertiríamos, sin duda alguna, en unas marionetas de los franceses.

Merelli había encargado un libreto a ese respecto a Temistocle Solera, cuyas numerosas deudas de juego le habían acabado de convencer para embarcarse en la empresa. Naturalmente, lo idóneo hubiera sido que un compositor germano proporcionara la música, y con ese fin se había contactado con Otto Nicolai, quien acabó desdeñando el libreto por absurdo.

- No te niego que el contexto sea un tanto atípico. Pero está tomado de las sagradas escrituras y es la palabra de Dios. Por eso te lo ofrezco a ti.

El roncolano aceptó, perversamente encantado por la propuesta. Y trabajó sin descanso en la obra, pues se le había dado un

explicación al respecto.

Merelli temblaba ante la perspectiva de que le cerraran la Scala e ideó pronto otro título que persuadiera a los milaneses de la necesidad de estar bajo la férula imperial austriaca. Acababa de leer *Ernani* de Víctor Hugo y creyó que ahí podía estar la clave.

- En esa obra se describe la majestad con la que Carlos V asume su papel de emperador del Sacro Imperio Romano Germánico... Explota todo lo que puedas su figura.

El libreto se encomendó en esta ocasión a Piave, que estaba a punto de ser desahuciado por su casero y se prestó a la labor. Por si acaso, Merelli decidió ceder la primicia del estreno al teatro de La Fenice, en Venecia, a modo de laboratorio de pruebas.

Nuevamente, la ópera fue un enorme éxito... Pero también en esta ocasión el pueblo



Guillermo McGill batería junto al contrabajista El negron.

Olé, McGill

Es uno de los pilares rítmicos de ese sentimiento musical tan híbrido y cercano como es el jazz-flamenco, o flamenco-jazz, que lo mismo da. Se dio a conocer en el trío de Chano Domínguez, allá mediada la década de los 90, cuando el pianista gaditano se reivindicaba como uno de los máximos exponentes de este sentimiento musical. Y desde entonces ha venido asistiendo, tanto desde la batería como de la percusión, a todos aquellos creadores que han ayudado a madurar el jazz-flamenco, a todos aquellos músicos que han llevado esta expresión a su máxima y mejor definición. Se llama Guillermo McGill, un uruguayo que se ha hecho madrileño de tanto abrazar los escenarios españoles, a los que ha enriquecido no sólo con su perfil instrumentista, sino por su condición de compositor sublime; bueno, digámoslo sin tapujos, McGill sobresale más como autor que como intérprete.

Ahí están para dar buen testimonio de esta consideración sus premios en certámenes de composición jazzística, además de la obra registrada en sus discos, todos ellos producto de primera necesidad para los amantes de la buena música, desde su más reciente *Es hora de caminar* a ese increíble homenaje a la poesía de María Zambrano que supuso su primer registro como líder, *Los sueños y el tiempo*; en el medio otros monumentos musicales, veteados siempre con modos y conceptos decididamente jazzísticos, como *Cielo, Oración, Tan cerca* o *The art os respect*, donde cuenta con colaboradores de muchos quilates instrumentales, como los saxofonistas Julián Argüelles, Perico Sambeat o su buen amigo, el gran Dave Liebman.

En el ánimo de McGill de convertir el jazz-flamenco en lenguaje propio y universal, presenta estos días su último proyecto, *Flamenco Trane*, inspirado en el universo musical y espiritual de ese coloso colosal que fue John Coltrane, que ya mostrara su fascinación

flamenca en su registro *Olé, Coltrane* (Atlantic, 1961). La aventura le rondaba hace tiempo en la cabeza al baterista, pero no fue hasta el año pasado cuando fijó los compañeros de viaje con los que habría de enfrentarse a este nuevo hito del jazz y el flamenco. Fue hace justo ahora un año cuando esta obra cumbre y encumbrada se estrenó en el Teatro Central de Sevilla, y ahora acaba de presentarse en el Festival Internacional de Jazz de Madrid, Jazzmadrid, en el Teatro Fernán Gómez.

Guillermo McGill ha compartido este sueño con algunos de sus músicos más

belleza de su música. Nunca es tarde para rendir homenaje a un ángel, y Coltrane lo fue, como bien dijo también Elvin Jones. Y hoy más que nunca hay una verdadera necesidad de volver a la esencia de lo espiritual y lo orgánico, música con amor, que te lleve a viajar con tu corazón, y no simplemente mirar o admirar”, dice.

Llegado a este punto, conviene significar que la presencia de Perico Sambeat se hace, más que imprescindible, insustituible, pues hay en el soplo del valenciano un eco único y profundo del habitual lirismo espiritual de Coltrane, desde siempre y tanto cuando echa mano del

En el ánimo de Guillermo McGill de convertir el jazz-flamenco en lenguaje propio y universal, presenta estos días su último proyecto, Flamenco Trane

admirados, caso del pianista Marco Mezquida y el saxofonista Perico Sambeat, este último, magnífico salvaguarda de la huella coltraniana por la poesía y la espiritualidad que evoca su soplo, ya sea tocando repertorio jazzístico por derecho como interpretando cancioneros *gnauas* o flamencos. Se suman a la fiesta la cantaora Inma “La Carbonera”, el bailarín Dani Navarro y, de manera muy especial, el contrabajista Pablo Martín Caminero, otro maestro del sentimiento jazzístico-flamenco que está convirtiéndose en genio.

Como no podía ser de otra forma, entre los temas del universo coltraniano figura ese *Olé* veteadado con la melodía de *El Vito*, mientras en el aire se lanzan audios con la voz del legendario saxofonista, que ayudan a contextualizar el sortilegio interpretativo siempre encaminado hacia una emoción en trance. Y tampoco *A Love Supreme* o *After the rain*, a los que se suman poemas de Jon Andión. “Mis obras nunca tienen un cuándo, pues son resultado de muchos años. La voz de Coltrane por ejemplo siempre estuvo ahí, por su energía interior, la

alto como del soprano. Igualmente, la excelencia musical de la propuesta adquiere alta temperatura emocional gracias al concurso de Marco Mezquida, un músico con todos los pianos en la cabeza, y cuya singularidad expresiva realza el valor del proyecto; luego la complicidad rítmica con Martín Caminero y el patrón, McGill, convierte este triángulo en un espacio creativo donde la bulería se abona con justas dosis de bebop, todo deconstruido y con sonoridades distintas e imprevisibles.

Tiene Guillermo McGill una manera distinta de entender la vida, que se refleja en su música. Haciéndonos eco de su homenaje a María Zambrano, decía la poeta que una vez publicada, su escritura dejaba de pertenecerle, pasaba ya a propiedad del lector. Lo mismo pasa con la música de McGill, que se piensa y se crea muy en su interior, pero cuando la libera en un escenario ya es nuestra; otro músico enorme al que, como otros tantos, uno considera que siempre estamos en deuda con él. ¶



CHICK COREA:
Trilogy 2. CONCORD (2 CD)

Un hombre a un piano pegado. Ese es Chick Corea, volviendo a mostrarse a nuestros oídos como una enciclopedia viva de la música de jazz. El 8 de marzo próximo, el pianista, que pronto cumple seis décadas de trabajo, comparecerá en el Auditorio Nacional de Música con el sonido y la potencia equivalentes a la entrega que se disfruta en este doble disco grabado en directo. Un temario en el que vuelve a hacerse diáfano que una presentación de Chick Corea no es un acontecimiento episódico.

Los títulos, que llegan a la docena, nos muestran cómo suenan con su trío piezas de la memoria como *But beautiful*, *All blues*, *Lotus Blossom* o *Serenity*, aunque también hay guiños al propio catálogo del artista, a través de composiciones como *La fiesta*, *500 miles high* o *Now he sings, Now he sobs*. Chick Corea es un pianista de ejecución segura y competente, y responsabilidad en la hazaña la tienen también sus socios en la sección de ritmo.

El baterista Brian Blade es un aliado en toda regla, un percusionista garboso cuyo fraseo está concebido en una forja cuyos materiales primeros son la imaginación y la aventura. Y el contrabajista Christian McBride, una suerte de hermano mayor en la rítmica. Este hombre dibuja frases incesantes, llenas de contenido. Él es el encargado de suministrar la mejor horma al epílogo de *How deep is the ocean* o a la premeditadamente desbocada *Work* de Monk. Sin embargo, por mucha que sea la valía de ambos músicos, la identidad del trío es, inequívocamente, la de Chick Corea.

En *Trilogy 2* se vuelve a disfrutar —como en la primera entrega de este título, de 2012— de una sesión de la memoria. El temario entero hace recuperar la esencia del mejor jazz, asistiendo, en directo, a la lectura hecha por uno de sus principales protagonistas vivos.

LUIS MARTÍN

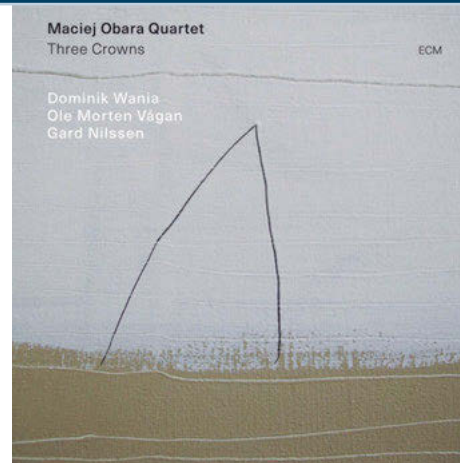


BENAVENT / DI GERALDO / PARDO:
Flamenco Leaks
 MAPA RECORDS (1 CD)

Tras más de dos décadas de silencio discográfico, Jorge Pardo, Carles Benavent y Tino di Geraldo registran nuevo material. Esta terna de artilleros del jazz-flamenco ha ido madurando su lenguaje hasta alcanzar una voz propia perfectamente reconocible, en donde las esencias de uno y otro género se diluyen. Un total de nueve temas entre los que se actualizan clásicos como *Soy Gitano* o una versión de *La leyenda del tiempo* a partir de arreglos de Paco de Lucía y Chick Corea, más nuevas composiciones realmente incisivas, pues una vez más le dan una vuelta de tuerca a su habitual sonido. Predominan melodías atmosféricas, con *tempi* medio-lentos, como buscando el silencio. La primera agradable sorpresa llega muy pronto, en el segundo corte, *Lozeporeh*, en el que Pardo se emplea con el tenor, con el que nos arrebató, no se sabe si porque lo emplea poco. Inmediatamente llega *A gatas*, uno de los mejores temas del disco, con subyugante introducción a cargo de Di Geraldo y Benavent, rematada después con la flauta del madrileño, que vuelve a sublimar su soplo en *Indie*, una composición con aromas hindúes.

La evolución musical del trío se evidencia claramente en los títulos más reconocibles, los mencionados *La leyenda* y *Soy gitano*, donde el palpito creativo se manifiesta con susurrante audacia y magnífica administración de los talentos individuales. No es fácil llegar la cumbre y casi imposible lo es mantenerse ahí, mirando todos los horizontes. Pardo, Benavent y Di Geraldo lo consiguen con pasmosa naturalidad, aunque detrás se intuya un deseo irrefrenable de remover sus convicciones, discutir sus éxitos y agitar sus sueños. Entre aquel ya lejano *Concierto de Sevilla* y estos nuevos 'papeles' flamenco-jazzísticos hay puntos de conexión, sí, pero empleados como puntos de inflexión: había que seguir avanzado, y así lo han hecho.

PABLO SANZ



MACIEJ OBARA:
Three Crowns. ECM 2662 (1 CD)

Quién iba a decir que, tantas décadas después, el legendario fundador de ECM —y casi omnipresente productor del sello— Manfred Eicher mantendría intacto su olfato para el talento. Además de tener en su catálogo a buena parte de los más importantes improvisadores norteamericanos del momento, Eicher sigue poniendo atención en lo que ocurre en la efervescente escena europea, fruto de la cual fue el fichaje en 2017 del extraordinario saxofonista polaco Maciej Obara y de su no menos extraordinario cuarteto. Porque es de un cuarteto, ante todo, de lo que hablamos aquí: tanto del liderazgo de Obara y su pluma —suyas son la mayoría de piezas, salvo un par de piezas del maestro Górecki— como de la poderosa unidad que conforma el saxofonista junto al polaco Dominik Wania, y los noruegos Ole Morten Vagan y Gard Nilssen.

No muestran la compenetración de los más grandes por casualidad: el grupo llevaba años en activo como Obara International, nombre con el que publicaron tres álbumes muy recomendables en el sello polaco For Tune. Su llegada a ECM marcó un giro en la música de un grupo cada vez más maduro, haciendo que su integración en el universo musical de Eicher fuese muy natural, y para esta nueva grabación se han puesto en manos del productor Steve Lake, otro de los ideólogos esenciales de ECM.

Estamos, por tanto, ante un álbum tremendamente sólido que muestra el momento creativo de uno de los grupos más excitantes del momento. Aparte de Obara, es necesario volver a destacar al genial Wania, que ofrece momentos espectaculares al piano, aunque resulte poco acertado decir que algo en este disco es autónomo. El sonido de cualquiera de estos músicos sería diferente si los demás no estuviesen a su lado, y esa capacidad para generar una personalidad grupal es, sin duda, uno de sus más atractivos valores.

YAHVÉ M. DE LA CAVADA

Seriefónicos: T1:E2 Black Mirror

HACEMOS PAUSA EN NETFLIX PARA PEGAR EL OÍDO A UNA DE LAS MEJORES SERIES DEL PLATAFORMEO DOMÉSTICO.



Black Mirror (Netflix)

CUANDO en 2004 el *showrunner* y guionista Charlie Brooker se cruzó con Annabel Jones por los pasillos de las oficinas londinenses de la productora Endemol, ninguno podía sospechar que juntando sus cabezas saldría una serie antológica de ciencia ficción alucinante e inquietantemente verosímil sobre el impacto de la tecnología en la era digital y nuestra relación disfuncional con ella. Fintando con mucha imaginación y más equilibrio el alarmismo del discurso apocalíptico, pero tocando el punto con la precaución de quien ve al lobo asomar las orejas, *Black Mirror* propone una reflexión muy penetrante sobre un futuro inmediato y probable que es ahora o casi ahora. La cultura patológica del *like*, la tiranía del consumismo, la pérdida de la privacidad a ritmo de *cookie*, el problema ontológico de la virtualidad inmersiva, la hipervigilancia o la mercantilización sacrificial del usuario/persona al dios del Big Data, son solo algunas de las interesantes cuestiones propuestas. En los 60 fue *La dimensión desconocida* de Rod Serling y en los 80 la roaldahliana *Relatos de lo inesperado*. Ahora toca mirarse en este *Espejo negro*. Y lo que vemos da bastante miedo.

La serie anda ya por su quinta temporada con veintidós episodios en parrilla más dos especiales tipo *portmanteau* —el navideño *Blanca Navidad* (2014) y el cierre de temporada de *Black Museum* (2016, T4:E6)— y una película interactiva —*Bandersnatch* (2019)— pensados como bisagras de la segunda y tercera temporadas, y de la cuarta y quinta, respectivamente. Channel 4 emitió las dos primeras entre 2011 y 2013 pero, tras sacar la calculadora, Netflix no dudó en cerrar un trato con Brooker y la cadena inglesa. Con la entrada del gigante californiano en 2014 cambió ligeramente el formato y todo en BM se volvió un poco más grande: de tres episodios por temporada (T1, T2) Brooker pasó a escribir seis (T3, T4) hasta que en la T5 volvió a retomar el concepto inicial de tres por una, pero manejando un presupuesto de sexteto.

Black Mirror no cuenta con el típico departamento musical que sirve para poner orden cuando se enlista a varios compositores. Los directores de los diferentes episodios tienen carta blanca para llamar al músico que les apetezca mientras los honorarios no sean disparatados y Brooker dé el visto bueno. El concepto sonoro está muy claro y por eso la serie mantiene una admirable homogeneidad estética. El mundo múltiple de *Black Mirror* es en realidad un solo universo que en cada episodio nos revela un cuadrante de su mapa y nuestro antólogo se asegura bien de que la atmósfera general no se enrarezca. *Black Mirror* futuriza un presente donde la humanidad, cortocircuitada por la tecnología, corre el riesgo de ser minimizada como una pantalla de Windows. En esa visión hay la melancolía, distancia y extrañamiento de quien contempla pudrirse algo bonito y esta es la dirección de la banda sonora.

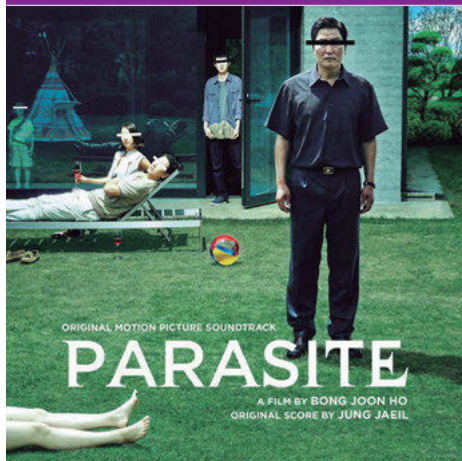
Las composiciones de BM son principalmente electrónicas, pero a diferencia de la música sintética audiovisual más común,

Pero dentro de esa estética buscadamente fría, podríamos subcategorizar los estilos atendiendo a tres niveles de aplicación: uno decorativo, donde la música construye el escenario y la ambientación del episodio —*San Junípero* de Clint Mansell, *Playtesting* de Bear McCreary, *Bandersnatch* de Brian Reitzell y *Striking Vipers* de Rival Consoles—; otro emocional, donde la música opera desde el drama para generar un efecto empático, recurriendo en ocasiones a soluciones electroacústicas y potenciando la armonía sobre texturas pedales —*15 millones de méritos* de Stephen McKeon, *Toda tu historia* de Stuart Earl, *Ahora mismo vuelvo* de Vince Pope, *Caída en picado* de Max Richter, *Arkangel* de Mark Isham, *Hang the DJ* de Alex Somers y Sigur Rós, *Odio nacional* de Martin Phipps y *Rachel, Jack y Ashley Too* de Isobel Waller-Bridge—; y, por último, un nivel intermedio o incidental donde la música determina el escenario estético-emocional. Este sería el nivel de los episodios más angustiantes o *pitch black*: *Oso Blanco* de Jon Opstad, *Cállate y baila* de Alex Heffes, *La ciencia de*

La visionaria antología distópica de Charlie Brooker es una auténtica cornucopia de música postclásica/electroacústica de tendencia. Pata negra, y negra sobre todo

las bandas sonoras de BM no inciden en la alteridad tecnológica porque esta ya no es algo exógeno, sino al contrario: la música está directamente conectada a la psicología emocional de unos personajes envueltos en unas situaciones críticas condicionadas por el *statu quo* de la tecnología. Lo hace, eso sí, desde esa cierta asepsia de la música *ambient* que un Eno, por ejemplo, texturizaba en *Music for Airports*: así queda plasmada esa humanidad en proceso de difuminarse: el Hombre de Vitruvio ya no es el centro del universo sino un *activo* del sistema enganchado al círculo y al cuadrado de la dopamina digital.

matar de Ben Salisbury y Geoff Barrow, *Cocodrilo* de Atticus & Leopold Ross y Claudia Sarne, *Black Museum* de Cristóbal Tapia de Veer, *Smithereens* de Ryuichi Sakamoto o los satíricos *El himno nacional* de Phipps y *El momento Waldo* de Antony Genn & Martin Slattery. Las salidas de tono serían *USS Callister* y *Cabeza de metal*: en el primero Daniel Pemberton hace un pastiche orquestal del *Star Trek* televisivo para musicalizar la intrahistoria del episodio y en el segundo el director utiliza a *la Kubrick* música de Penderecki para dibujarnos un mundo blanquinegro y postapocalíptico hollado por unos sangrientos canes metálicos. ¶

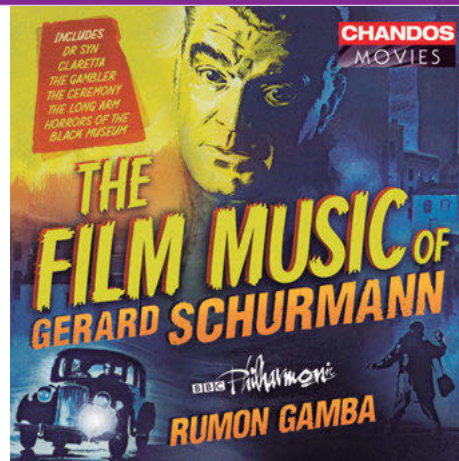

JUNG JAE-IL:

Parásitos. Jung Jaeil, piano y xilófono. Jihye Lee, voz. Budapest Scoring Orchestra. Director: Bálint Sapszon MILAN RECORDS (1 CD)

Uno de los problemas de no leer coreano es que resulta imposible saber qué dice el compositor Jung Jae-il cuando se le pregunta por su música para el cine de Joon-ho Bong. Por suerte, nuestro músico habla inglés y por ahí le descubrimos como un multimúsico que al borde de los cuarenta compagina su estimable pianismo con prácticamente todo lo demás: empezó tocando rock a los 15 y por tocar hasta toca la sierra; ha dirigido y arreglado musicales y discos, reventado las *hitlists* surcoreanas con la cantante Park Hyo Shin y recibido a Trump en la Casa Azul con un recital de p'ansori.

Jung hizo la música de *Niebla* (2014) y *Okja* (2017) y repite colaboración con Joon-ho Bong en *Parásitos*, la última Palma de Oro de Cannes que es una obra maestra sobre el capitalismo disfuncional. Al tratarse de una sátira, pero también de otras muchas cosas, Jung decide arrojarse a un barroco inventado para noquear al espectador. El contraste del refinamiento filoclásico con la siniestra espiral que van dibujando los personajes hacia el sótano final es un acierto y lo sabe. La música empieza consonante y bonita en el piano y los metalófonos —*Opening*— pero la felicidad se tuerce rápido con unos *pizzicatti* y *col legni* que no por casualidad recuerdan a Herrmann. El rondó para flauta, cuerda y continuo con adornos extemporáneos *The Belt of Faith* es una pieza de concierto que aguanta tan bien el solo de disco como el himno satírico *Camping* sobrevolado por esa soprano gorjeando ridículamente. Y así *Heartrending Story of Bubu* —algo así como coger un adagio cuartetístico de Mozart y clavarle alfileres—, la fuga *Zappaguri* o la elegía *Ghost, faux-baroque* de primera. El colofón es un violonchelo ronco sobre *glissandi* de violines *sul ponticello* —*Blood and Sword*— y luego de vuelta al piano de arriba donde empezó todo —*Ending*—. Maravillosa banda sonora.

DAVID RODRÍGUEZ CERDÁN


GERARD SCHURMANN:

The Film Music of Gerard Schurmann. BBC Philharmonic Orchestra Director: Rumon Gamba CHANDOS 10979 (1 CD)

Es una pena, pero Schurmann es de esos compositores cuyo trabajo para cine hemos podido disfrutar solo con cuentagotas. Desde hace 20 años —antes del nuevo milenio los sellos GDI y Virgin publicaban dos de sus trabajos más tardíos, *El continente perdido* (1968) y *The Gambler* (1997), sumándose a la única edición existente a la fecha, una antología de grabaciones originales a cargo del sello británico Cloud Nine en 1993— no habíamos vuelto a tener noticias de él. Rumon Gamba viene a paliar ese déficit con una nueva relectura de su obra enmarcada en esa larga lista de revisitaciones que del legado cinematográfico británico ha venido grabando para el sello Chandos. Y aunque en la música de Schurmann para el medio no se aprecian sus constantes de estilo más personales, su obra para cine tiene identidad melódica, discurso solemne y trazo maestro.

Gamba se muestra titubeante con las obras más reconocibles del autor. A *Claretta* (1984) le falta emoción sincera, a *Konga* (1961) intensidad y brío, a *Horrors of the Black Museum* (1959) sentido demoníaco, también porque todas emergen como breves apuntes de obra mayor, sin ápice de desarrollo, sin tiempo para encontrarles el tono y carácter. Precisamente, es en las suites más largas donde el director de orquesta alberga soluciones más satisfactorias y donde Schurmann da mejor muestra de su potencial. En *Encrucijada mortal* (1963), por ejemplo, la música emerge suntuosa, vibrantemente caleidoscópica en su alternancia de colores orquestales. La inédita *Dr. Syn, Alias the Scarecrow* (1963) demuestra la habilidad del músico para adentrarse en la acción, reservando un bellísimo tema romántico asociado al personaje central. Aunque se hace esperar, al fin emerge una música franca, reflexiva, de una lealtad a ultranza a sus principios fundamentales. Emerge Schurmann.

MIGUEL ÁNGEL ORDÓÑEZ


PASCAL GAIGNE:

La trinchera infinita. Budapest Art Orchestra. Orquestador: Pascal Gaigne. Director: Peter Pejtsik. Enrike Solinis, guitarra. Marianne Lecler, guitarra QUARTET RECORDS 392 (1 CD)

Cuando la música actual es cada vez más previsible y tiende a ser más homogénea, se agradecen voces que representen el triunfo de la singularidad. Voces que hagan frente a ese extendido comunismo que en arte supone la muerte del asombro y la apoteosis del espectador absoluto, aquel que ante la falta de estímulos se comporta de manera uniforme y distante. Gaigne personifica una de las pocas voces complejas de nuestro cine. *Rara avis* que despliega un léxico de naturaleza introspectiva, es capaz de irrumpir con una ráfaga de notas que te inoculan el veneno y a la vez el antídoto, con un discurso que se comporta como declaración filosófica, invitando a la reflexión, y como ritual de contemplación y belleza.

Para lo nuevo de esa 'Santísima Trinidad' vasca colectivizada alrededor de la productora Moriarti —hablamos de los Arregi, Garaño y Goenaga—, Gaigne despliega una partitura conceptual en la que plasma la representación del aislamiento, la soledad, la tensa espera y las bocanadas emocionales de un hombre enterrado en vida, un topo incomunicado y rodeado de silencios.

Tras una acumulación de la tensión en la línea de bajos y un diseño electrónico elegante y sutil —*Noche transfigurada*—, según avanza, la música intenta acomodarse en una voz más relajada y lírica —*La trinchera infinita*—, respirando gracias a solos de guitarra y arpa que juegan maravillosamente con sus armónicos, a la caza de un ambiente agónico de desesperación herida. La dureza acumulada estalla mediante fognazos —*Observando, En el punto límite*— en una obra cuya idea general aboga por sostener la tensión orgánica de una orquesta sinfónica en una sonoridad más propia de una pequeña formación de cámara y donde *Hors Champs*, el desenlace, funciona como catarsis emocional en la que sus largas frases lloran lo que tienen que decir y se cierran de golpe.

MIGUEL ÁNGEL ORDÓÑEZ



Las ferias de HiFi

ACUDIR A UNA FERIA O EXHIBICIÓN DE EQUIPOS DE SONIDO ES UNA BUENA FORMA DE ESTAR AL DÍA Y PODER DISFRUTAR DE SU MÚSICA.

¿QUÉ es una feria de alta fidelidad? Es una exposición donde las marcas muestran a los aficionados sus mejores productos. Además de poderlos ver o admirar, también se puede escuchar de qué son capaces en cuanto a reproducción musical. Algunos productos de gama alta o muy alta son difíciles de ver en directo y las ferias son una gran oportunidad para poder ver en vivo y tocar esos altavoces, amplificadores, platos, cables, etc. Como a alguien le escuchamos decir, es como poder ver una exposición de coches exclusivos, con la importante diferencia que estos 'Ferrari' no los veremos parados, sino que podremos darnos una vuelta para saber cómo van (léase 'suenan')... Incluso podremos 'conducirlos' poniendo nuestra propia música si nos hemos llevado algún disco favorito para ello.

Hemos tenido un otoño muy activo en lo que a exhibiciones de sistemas de sonido se refiere. Además de diferentes exhibiciones organizadas por tiendas o importadores concretos, digamos 'monográficas', a finales de octubre se celebró una gran feria en Valencia, algo que celebramos pues nos devuelve a un nivel de actividad que había quedado algo paralizado en los últimos años en España. Hemos estado presentes en estas ferias y exhibiciones, y pensamos que es un buen momento para reflejar los productos que allí se pudieron ver (y, sobre todo, escuchar), además de dar a conocer lo que son estas ferias en sí mismas, posiblemente algo desconocidas para el público general, incluso entre los aficionados a la música como nuestros lectores de Scherzo.

MADRID, VALENCIA Y MÁS...

Como decimos, ha sido un otoño de notable actividad, aunque de cara a la temporada navideña es habitual que así sea, al objeto de las compras. Tuvimos tras el verano una demostración del comercio bilbaíno SuperSonido en Madrid, en la que exhibieron los altavoces americanos de alto rendimiento Klipsch y los amplificadores italianos a válvulas Unison Research, algo que los aficionados de Barcelona habían ya podido disfrutar meses antes. Supersonido organiza con cierta

frecuencia 'sesiones' de este estilo, más habitualmente en sus sedes en Bilbao o Barcelona, pero con el éxito de la citada en Madrid no nos cabe duda de que repetirán en la capital. En pleno octubre, el potente importador nacional Sarte Audio exhibió en el Hotel Palace de Madrid dos sistemas basados en los altavoces de (muy) alta gama Wilson Audio (americanos), usando amplificación también de origen ultramarino de las marcas Audio Research y D'Agostino.

Muy destacable fue por último la primera edición del Hifi Live Show en Valencia el último fin de semana de octubre. Con nada menos que dieciséis salas del Hotel Gran Meliá ocupadas, los aficionados pudieron ver y escuchar equipos de las mejores marcas,

demostrar los equipos, no suele faltar algún distribuidor de discos bien provisto de vinilos y CD con obras y versiones sobresalientes.

OTRAS FERIAS INTERNACIONALES

Además de lo que se ha celebrado en nuestro país, lógicamente allende nuestras fronteras hay mucha actividad. Posiblemente 'la' feria internacional por excelencia sea la de Múnich, que se celebra durante la segunda semana de mayo de cada año: en 2019 fue del día 9 al 12; en 2020 será del 14 al 17. Allí se desplazan las principales marcas del mundo, y presentan sus novedades y productos más importantes. Ninguna marca de peso, o nueva que quiera ser conocida, deja de estar en

En las ferias tenemos la oportunidad de disfrutar libremente de equipos de gama alta o muy alta, material raramente visible

incluso con variedad de filosofías. Desde un sistema que usaba amplificadores de válvulas de menos de 10 W (y unas válvulas históricas, los triodos Western Electric 300B) con altavoces de bocina y muy alto rendimiento (115 dB por cada W). Hasta diferentes equipos con altavoces de diferentes tecnologías y amplificadores de todo tipo también (válvulas y transistores). Y como fuentes tanto lectores CD y reproductores en red como notables representaciones de tocadiscos de alta gama, otro componente que a veces puede ser esquivo y solo en una feria de este tipo se puede admirar y disfrutar. Sin olvidarnos de otra fuente analógica que poco a poco vuelve: los reproductores de cinta abierta o magnetofones.

Destacamos en nuestras páginas los sistemas que más nos impactaron y cuyo sonido nos pareció el más destacado de estas ferias, aunque verdaderamente debemos decir que el nivel siempre fue muy alto. Merece la pena acercarse a estos eventos no solo para descubrir algún componente que pueda mejorar nuestro equipo, sino también para descubrir música. Además de la que se usa para

Múnich. Otra gran feria es el Consumer Electronics Show (CES) de Las Vegas, que tiene lugar siempre en enero (en 2020, del 7 al 10). Esa es una exposición enorme de tecnología y electrónica, donde hay desde móviles a televisores, ordenadores o coches autónomos, pero tiene una parte importante de sonido y alta fidelidad en la que no sólo las marcas americanas tienen protagonismo, sino las de todo el mundo también.

A ese nivel, pero a escala europea, está también la feria IFA de Berlín (primeros de septiembre), más centrada en electrónica que en sonido, pero donde suelen mostrarse novedades de marcas menos exclusivas. Luego ya tenemos ferias dedicadas, de importancia mayor o menor según el mercado y su salud: la Hong Kong AV Show (segunda semana de agosto), las de Corea, de Reino Unido, Francia, Italia, Polonia, Rusia... y varias más en Estados Unidos. Además de, como hemos tenido en España, las exhibiciones que un importador o tienda en particular pueda organizar por su cuenta para promocionar sus productos entre los aficionados. ¶

Wilson Audio (Madrid)

El Hotel Palace de Madrid fue el escenario donde pudimos escuchar dos modelos de altavoces de Wilson Audio: las grandes Alexx y las Sasha DAW. Las primeras son cajas de gran tamaño (y precio que supera los 140.000 euros la pareja), perfectas para los cerca de 200 metros cuadrados de sala disponible. La amplificación D'Agostino (transistores) y el resto de componentes usados ponían la suma en torno a los 300.000 euros, pero el sonido era tan impactante como fino cuando la música lo pedía. Extraordinario sistema y única oportunidad de disfrutarlo. Las Sasha DAW (47.000 euros la pareja), si bien la sala les quedaba algo grande, permitieron disfrutar al público del sonido con válvulas Audio Research. ¶



Avantgarde-Shindo (Valencia)

Uno de los sistemas destacados en Valencia: altavoces de alto rendimiento, gracias al uso de bocinas para medios y agudos (los graves son activos con amplificación interna), unidos a una amplificación japonesa con cerca de un siglo de historia usando los auténticos triodos Western Electric 300B. Expuesto por el importador portugués Ultimate Audio, sorprendió por el impacto y a la vez delicadeza de su sonido. ¶



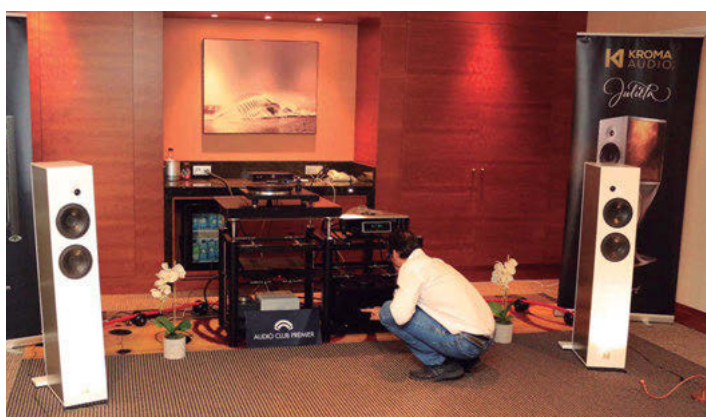
Kharmas-Air Tight

La tienda barcelonesa Werner Música (importador también de algunas marcas) tenía otra notable sala en Valencia, donde la prestigiosa electrónica japonesa Air Tight a válvulas se lucía con altavoces holandeses Kharma y británicos Graham. Como fuentes, un plato de nivel mundial con diseñador español y lo mejor en digital de los británicos de dCS. Impresionante. ¶



Kroma Audio

Este fabricante español (granadino) de altavoces sonorizaba dos salas con sus productos, y pese a lo relativamente modesto de sus montajes fueron de las favoritas entre los aficionados por su sonido musical y completo. En una, los monitores Kroma Mimi sonaban con amplificador y CD Luxman, en la otra, las columnas Kroma Stella lo hacían con componentes Gryphon. ¶



Kudos-Absolare

Hay que destacar, por último, la sala del distribuidor madrileño Audio Elite que tenía varias propuestas, pero cuyo sistema con altavoces de estantería británicos Kudos Titan y amplificador híbrido Absolare nos fascinó por su nivel de detalle y musicalidad con cualquier tipo de obras. Con las dos de Kroma, posiblemente las tres salas más visitadas del Hifi Live Show. ¶





Escuela de Música Collado Mediano

Ramas rotas

LA DELICADA SITUACIÓN DE LAS ESCUELAS MUNICIPALES DE MÚSICA

El concejal de una pequeña localidad al sur de Navacerrada, al que no se le conoce experiencia en la gestión de asuntos de cultura o educación, ha asumido hace poco la dirección de la escuela municipal de música con la idea de hacerla “más atractiva”. No está mal en una época en la que contratamos expertas hasta para casarnos. Tampoco está mal para una escuela que lleva veinticinco años funcionando de maravilla gracias a un ayuntamiento ejemplar en su apoyo a la educación musical. David Sánchez es concejal de Cultura, Sanidad, Comunicaciones y Nuevas Tecnologías en Collado Mediano, hermoso municipio de 6.700 habitantes situado en la sierra de Madrid.

Los recientes avatares de la Escuela de Música de Collado Mediano son ejemplo de los sufridos por otros espacios públicos dedicados al bienestar. Este ayuntamiento es hoy el terrario en el que observar el proceso en el que

aumento de, nada menos, el 17 por ciento de las matrículas en apenas tres meses. La nota podría recordar a esas escenas de arenas movedizas en películas como Lawrence de Arabia, Indiana Jones o muchas otras, en las que el personaje más se hunde cuanto más lucha por salir.

PRECARIEDAD

Pensadas en origen como centros con profesorado con titulación superior, muchas escuelas municipales han ido encontrando fórmulas para abaratar la partida de personal y contratar, por resumirlo en una palabra, mal. Una fórmula seguida por muchos municipios, entre ellos el Ayuntamiento de Madrid, es la subcontratación de empresas externas. Lo que se presenta como una solución para hacer viables los proyectos puede a veces convertirse

se dotó como una apuesta de la que el municipio se enorgullece. Nada menos que durante veinticinco años. Se contrató a una plantilla cualificada y se dieron los pasos habituales, comenzando por pocos instrumentos, ofreciendo clases para distintas edades, etc. Los años pasaron y, con el aumento del número de alumnos, profesores, actividades y experiencias, la escuela se ha convertido en un espacio querido y conectado con la vida del municipio y de la comarca. La cercanía entre poblaciones en la zona configura una comarca en la que no es raro ir al colegio aquí, a tenis allí y a clase de cello más allá. La escuela también prolonga su imagen en el contexto nacional, donde se ha ganado su merecido prestigio.

La Comunidad de Madrid propicia desde hace años la desaparición de todo un conjunto de medidas de apoyo a las escuelas, una de ellas vital: la financiación en forma de ayudas a los municipios. La desaparición de esta partida presupuestaria, que financiaba un tercio del presupuesto, marca el comienzo de una etapa en la que se resienten las condiciones laborales de los profesores. En ese sentido, estaría bien que las frases de reconocimiento que dedica hoy el ayuntamiento a los profesores (“debemos poner en valor, la profesionalidad artística y docente de los profesores de nuestra escuela”, dice en su nota) fueran acompañadas con unas condiciones laborales acordes.

Por último, no se entiende que un ayuntamiento que ha sido amonestado por la contratación de falsos autónomos y que tiene interpuestas demandas laborales del profesorado pendientes de resolver presente ahora los gastos derivados de estos errores de gestión como amenazas para la sostenibilidad del proyecto. ¶

Frente a otros modelos fuertemente regulados como el de los conservatorios, la categoría profesional del profesorado de escuelas municipales de música va desde la consideración de especialistas hasta la de personas que pasaban por allí

algunas administraciones se empeñan en apagar el latido de servicios públicos que miman la cultura, el aprendizaje y la convivencia.

El Ayuntamiento de Collado Mediano ha publicado una nota en la que declara su interés por defender la escuela, pero la nota sorprende al describir la escuela como un servicio deficitario —como si esta hubiera incumplido un supuesto objetivo de generar beneficios— y atribuye a la intervención del concejal un

en una sentencia de muerte encubierta. Frente a otros modelos fuertemente regulados como el de los conservatorios, la categoría profesional del profesorado de escuelas municipales de música va desde la consideración de especialistas hasta la de personas que pasaban por allí.

La Escuela de Música de Collado Mediano nació fruto del empeño de la misma corporación municipal que hoy la trata con esta distancia. Desde el Ayuntamiento se creó y

Unno Klami

(1900-1961)



EL eclecticismo y la independencia estética, trufada de influencias muy diversas a lo largo de un periplo creador que apenas se extendió poco más de tres décadas, hicieron de Unno Klami un compositor singular. Según Aho, Klami fue “uno de los fenómenos más extraordinarios de la historia de la música en Finlandia”. Para Salmenhaara, representó “uno de los capítulos más destacados de la música sinfónica finlandesa postsibeliiana”.

Klami nació en 1900 en Virolahti, pequeña localidad a orillas del golfo de Finlandia, cercana a la actual frontera rusa. Desde los 15 años estudió en Helsinki con Melartin, pero hubo de interrumpir su formación en 1918 para intervenir en la guerra de independencia de Estonia. Atraído por la música francesa, Klami viajó a París en 1924. Durante el año de residencia en la capital gala, su formación con Florent Schmitt y los encuentros informales con Roussel y Ravel —uno de sus ídolos musicales, de quien admiró siempre su “soberbia sonoridad orquestal”— comenzaron a forjar un estilo eminentemente cosmopolita, al que contribuyó la impronta rítmica de Stravinsky y algo mucho más singular: el interés por la música española acuñada en el París de los primeros años del siglo. A esto se debe que en el catálogo de Klami encontremos una inesperada *Jota* para piano (1925), orquestada en 1933 e incluida en unas *Sérénades espagnoles* para pequeña orquesta (1944) junto a *Malagueña*, *Bolero* y *Habanera*.

El afrancesamiento de la escritura de Klami —en su lenguaje armónico, en sus texturas tímbricas y melodías— llega hasta la nomenclatura de muchas de sus obras. Así, por ejemplo, el *Concierto para piano n.º 1 “Une Nuit à Montmartre”* (1925), cuyas inflexiones jazzísticas se adelantan unos años a las del propio Ravel en sus inmediatas partituras concertantes, o la delicada *Symphonie enfantine* (1928) que revela la atracción del compositor —compartida con el autor de *Ma mère l’Oye*— por el mundo de los niños, igualmente presente en las *Escenas de un espectáculo de marionetas* (orquestración de 1931 sobre un original pianístico de 1925).

Tampoco fue ajeno Klami a los últimos fuegos románticos; su estancia de seis meses (1928-1929) en Viena como alumno del futuro

‘degenerado’ Hans Gál incorporaría a su catálogo una pieza como *Opernredoute* (1929), tan parecida a *La Valse* como pueda serlo una gota de agua a otra. No obstante, el mimetismo raveliano del finlandés alcanzaría su límite en el sexto movimiento de la suite orquestal *Imágenes marinas* (1930-1932). Si en el segundo movimiento Klami evocaba a Falla y en el tercero al poema *Le volier abandonné* de Valéry, *3 Bf* es una especie de *Bolero* revisitado cuyo

Interesado apenas por la música vocal y coral —otra rareza más entre los músicos de su país— Klami logró en este terreno tres obras formidables: *En el vientre de Vipunen* (1938), *La canción del lago Kuujärvi* (1956) y, sobre todo, su magno oratorio en dos partes *Psalmus* (1931-1936). Además de dos sinfonías, las oberturas *Los zapateros en el páramo* y *Suomenlinna*, la *Fantasia de Cheremis* para violonchelo y orquesta, un concierto para violín y el *Concierto para piano*

Según Aho, Klami fue “uno de los fenómenos más extraordinarios de la historia de la música en Finlandia”

nombre alude a la escala de Beaufort. Como apuntó su autor, marino entusiasta que pasaba buena parte de los veranos navegando, esta música “describe la satisfacción que se siente cuando un viento de fuerza 3 hincha las velas y el sol de agosto brilla en el cenit”.

Que la curiosidad de Klami era insaciable lo muestran piezas tan diferentes y atractivas como la *Rapsodia careliana* (1927), que utiliza elementos folclóricos de manera nada convencional, el divertimento neobarroco para piano y cuerdas *Hommage à Haendel* (1931), *Rag-Time & Blues* (1931), para dos violines, clarinete, trompeta y piano, basado en su música incidental para *Deseo bajo los olmos* de O’Neill o el humorístico rondó *El ciclista* (1946), donde el músico juega con las acepciones del término pedal. La experiencia acumulada con muchas de estas partituras —asimiladas las influencias mencionadas en el seno de una voz ya personal y reconocible— culminó con la magistral *Suite Kalevala* (1929-1933; rev. 1943), “piedra angular en la música orquestal finlandesa” según Tyrväinen, cuya complicada gestación arrancó cuando Klami descubrió la epopeya nacional finesa en la biblioteca de la Sorbona, con un primer proyecto en forma de oratorio y más tarde de ballet hasta culminar en el fresco orquestal definitivo en cinco movimientos, una vez que la extensa sección central, *Aventuras de Lemminkäinen en la isla de Saari* (1934), fue desgajada y sustituida por un nuevo scherzo, el precioso *Terhenniemi*.

n.º 2, Klami pudo aún añadir a su legado otras dos espléndidas partituras orquestales: la fantasía *Aurora Borealis* (1946-1948), a la que calificó como su mejor obra, “una expresión de la infinita soledad del espíritu humano”, y el ballet *Torbellinos* (1957-1960), que dejó sin concluir. Los honores oficiales llegaron tarde para Klami: en 1959 ingresaba en la Academia Finlandesa; dos años después un infarto fulminante acababa con su vida mientras navegaba frente a las costas de su tierra natal. ¶

DISCOGRAFÍA SELECCIONADA

- Aurora Borealis. Fantasia de Cheremis. Suite Kalevala.* Orquesta Filarmónica de Helsinki. Director: John Storgards. ONDINE 1143-2 (1 CD)
- Imágenes marinas. Suite Kalevala.* O. F. Turku. Director: Jorma Panula. NAXOS 8.553757 (1 CD)
- Symphonie enfantine. Hommage à Haendel. Suite para pequeña orquesta.* Tapiola Sinfonietta. Director: Jean-Jacques Kantorow. BIS 806 (1 CD)
- Torbellinos: Suites n.º 1 y 2. Aventuras de Lemminkäinen en la isla de Saari. La canción del lago Kuujärvi.* O. S. Lahti. Director: Osmo Vänskä. BIS 656 (1 CD)
- Psalmus.* C. Savonlinna. O. F. Helsinki. Director: Ulf Söderblom. FINLANDIA 369 (1 CD)



Romeo and Juliet, (coreografía: Tudor, música: Schumann *Concerto* (coreografía: Nijinska, música: Delius) Ballet Theatre, 1953, Nueva York. *Schumann Concerto* (coreografía: Nijinska, música: Schumann), Ballet Theatre, 1957, Nueva York.

Carmen (coreografía: Alberto Alonso, música: Bizet/Schedrin), Ballet Nacional de Cuba, 1970.

Alicia Alonso y la música

Para muchos, la figura más excepcional y carismática del ballet clásico del siglo XX, la bailarina, coreógrafa y directora Alicia Alonso, deja un extenso catálogo de obras tanto en la interpretación como en la creación coreútica y en la revisión y reedición de los

clásicos del repertorio, destacando su interés por la música sinfónica de todos los tiempos y su ingente trabajo sobre compositores no habituales en la escena de danza.

El pasado 17 de octubre moría en un hospital de La Habana, a la edad de 98 años, Alicia Alonso (Alicia Ernestina de la Caridad del Cobre Martínez del Hoyo). Multitud de obituarios, artículos necrológicos, filmes documentales y registros videográficos o fílmicos de su carrera han permitido volver a centrar la atención en la belleza imperecedera y perfeccionista de su baile (tenida como una adelantada a su tiempo) y en la notable influencia que ejerció sobre sus contemporáneas y sobre las generaciones futuras de artistas del ballet, sobre todo norteamericanas, latinas y cubanas, por su manera de afrontar el virtuosismo y el llamado 'baile de bravura', una mezcla o fórmula magistral de respeto por las lecturas canónicas imprimadas de un sello personal distintivo. A la vez en estos días de recapitulación sobre esta enorme artista, si se visitan las más rigurosas enciclopedias, se comprueba su larga labor creativa y su particular relación con la música y los compositores, además de con los coreógrafos.

Crear material coreográfico se substancia sobre una ley principal (que a su vez después

admite dialécticamente multitud de variantes formales y estéticas): colocar los pasos —estructurados en las secuencias de pasos (frases)— dentro del metro sonoro acompañante, la música. Desde que el mundo es mundo y el ballet es ballet, la génesis creativa del material bailable ha funcionado así y bajo este principio. Generalmente, y hasta los fines del siglo XIX y los albores del XX, se trabajaba creativamente sobre partituras creadas, concebidas específica y especialmente para bailar, donde muchas veces el compositor asumía el papel pautado contando con un guion literario y hasta sugerencias métricas detalladas. Pero esto cambió radicalmente y de manera progresiva desde los tiempos de la segunda revolución industrial, y los coreógrafos, en un gesto heroico de ampliar sus horizontes y su espectro creativo, comenzaron a idear ballets sobre música no escritas para la danza. El caso que más se cita como ejemplo seminal es *Las sílfides* (luego llamado en la Rusia soviética, *Chopiniana*), coreografía de Mikhail Fokin sobre la orquestación de valsos, polonesas, nocturnos, mazurcas y otros aires para piano de Chopin.

La orquestación de esta obra, que vive hoy con salud en el repertorio mundial, pasó por varias manos, desde Alexander Glazunov a Maurice Keller y a un jovencísimo Igor Stravinsky. Alicia Alonso está universalmente considerada una de las importantes estilistas de esta obra, que trabajó con el propio Fokin para la temporada inicial del Ballet Theatre (Nueva York) en 1940, y téngase en cuenta que uno de los primeros maestros de Alonso en Nueva York fue Anatol Obukhov (o Anatole Nikolavich Oboukhoff), que formaba parte con Pavlova del cast original de *Les Sylphides* de 1907 en San Petersburgo. Alonso insistía siempre en el estilo particular de esta obra clave, y del factor musical sobre la ejecución coreútica. De ella se dijo siempre que no era una bailarina que destacara por su musicalidad, pero sí por exactitud métrica. Son cosas diferentes dentro del corpus interpretativo del ballet.

Poco a poco Alicia Alonso adquirió un tono prismático y sobre todo de capacidad de adaptación a estilos y músicas diversos, siempre ofreciendo su modalidad de baile virtuoso y con acusada geometría (algo que ya, desde el principio, críticos como John Martin y Walter



J. Castañar

El lago de los cisnes (coreografía: Ivanov, música: Chaikovski), La Habana, 1988.

Terry dejaron claro y escrito). *Schumann Concerto* (Bronislava Nijinska / Schumann, BT 1951); *Tema y variaciones* (Balanchine/Chaikovski, 1947); *Capricho español* (Massine/Rimski-Korsakov, 1941 para BT); *Gala performance* (Tudor/Prokofiev, 1941 para BT), entre otras obras la prepararon incluso para sus primeras coreografías: *Ensayo sinfónico* (Brahms, 1950); *El pillete*: (Sibelius, 1952) hasta llegar a una obra singular y poderosa, *Génesis* (Luigi Nono, 1978), con las esculturas penetrables de Soto como elemento escenográfico dinámico compartido con el baile.

Hoy el llamado 'virtuosismo de bravura' ha estrechado su espectro (cuando debía ser lo contrario) y se mueve en un contexto que no responde a una revivificación de la explosión física en concordancia con el *grand ballet de aparat*, que es donde surgió y se generó este tipo de heroicidad. Alonso fue quizás la bailarina que marcó el regreso a la bravura en el siglo XX, y puso un listón alto y difícil en mantener esa exhibición en los márgenes de lo muy depurado artístico. Esta es la clave estética de su baile personal y de uno de sus focos de influencia.

Para el que escribe este artículo resulta muy difícil separarse de una honesta vinculación, sentimental y cultural, a lo que se escribe y su protagonista. Es poco decir que tuve la suerte de conocer bien a Alicia Alonso y de entrevistarla para varios medios en las últimas cuatro décadas, sino que intercambié muchas conversaciones, a lo largo de los años, que siendo en principio informales, ella las convertía, casi sin quererlo, en una disertación magistral, en una clase evocativa o teórica.

Así, en 1986 estuvimos un mes en Roma dentro de los vetustos muros del Teatro Costanzi, sede de la ópera romana. Invitada por el Ente Lírico la Ópera de la capital italiana, Alonso debía montar su versión de *Grand Pas de Quatre* con las principales de la casa y además, protagonizar el estreno europeo de *Diario perdido*, coreografiado por su excuñado Alberto Alonso sobre una música de Alberto Bruni Tedeschi (1915-1996). El punto de partida musical era *Diario marino*, obra para orquesta y narrador pensada por Bruni Tedeschi para un ballet que el genio de los Alonso transformó en un poema plástico de remembranza psicológica intenso. Ver cómo desarrollaba ese trabajo, junto al compositor y el coreógrafo fue una demostración y evidencia de ese poso de asimilación de lo musical dentro de lo coreográfico, partiendo de un sonido contemporáneo distante y por momentos áspero.

En esta aplicación e interés musical, Alonso no encuentra parangón entre las bailarinas-coreógrafas de su tiempo. Tenemos que salir del ámbito del ballet clásico o académico y dirigirnos a figuras (algunas cronológicamente paralelas) capitales de la danza moderna fundacional como Martha Graham, Mary Wigman, Hanya Holm o Dore Hoyer. No sabemos demasiado de cómo fue la relación personal de Alonso con Stravinsky, Copland, Gershwin, Bernstein... A todos los conoció de cerca en el ambiente rico y efervescente del Nueva York de los años 40 y 50 (y todos estos estuvieron además en La Habana), y bailó sus músicas, lo que sí es muy evidentes que esta rica y temprana convivencia la preparó en profundidad para entender venalmente más que aceptar la urgente belleza y necesidad del sonido contemporáneo.

Esta misma actitud se hizo patente en La Habana, y de ahí su cercanía y colaboraciones con compositores como Julián Orbón, Hilario González y José Ardévol, hasta Leo Brower y Juan Blanco. En el catálogo del ballet cubano están, entre otros también, Carlos Fariñas, Alejandro García Caturra, Amadeo Roldán y especialmente Sergio Fernández Barroso con varias obras señeras, todas creadas por coreógrafos cubanos bajo la égida y comisión de Alicia Alonso, entre ellas las más destacadas: *Plásmasis* (1970) y *La casa de Bernarda Alba* (1975). Alonso volvió a la música de Orbón en 2012 para su revisión del ballet *Muerte de Narciso*, en este caso escogiendo largos fragmentos de obras como *Danzas sinfónicas* y *Tres versiones sinfónicas*, ambas grabadas en España por la Orquesta Sinfónica de Asturias (Naxos) bajo la dirección de Maximiliano Valdés. Ya completamente invidente, Alicia Alonso hizo esta obra con un sistema peculiar y propio. Se le construyó una maqueta descriptiva de la escenografía, y con dos asistentes y un pianista 'dictó' la coreografía a la vez que oía la música de Orbón.

ROGER SALAS



CHAIKOVSKI:
El cascanueces y el Rey de los ratones.

Ballet de la Opernhaus Zürich.
Coreógrafo: Christian Spuck. Director musical: Michael Beyer.
ACCENTUS 0449 (1 DVD)

Muy bien presentado en su diseño y contenidos, esta grabación hecha en la propia Ópera de Zürich y dirigida por Michael Beyer nos trae una versión nueva del clásico de Ivanov y Petipa con la partitura canónica de Chaikovski, y donde ya en el título Christian Spuck (Marburg, 1969) quiere dejar claro sus intenciones: el coreógrafo regresa al título original del cuento inspirador de E. T. A. Hoffmann: *El cascanueces y el Rey de los ratones*, esa figura ideológica realmente clásica en el ballet desde el prerromanticismo de la lucha entre el bien y el mal.

De todos los ballets del gran repertorio decimonónico es *Cascanueces* sin dudas el más trajinado y manipulado por coreógrafos y directores escénicos, y recientemente en San Petersburgo primero (una iniciativa de Gergiev) y en París después, cada uno con sus producciones propias, se ha vuelto a presentar en dúo con la ópera *Iolanta* tal como lo concibió Chaikovski en los Teatros Imperiales.

La gran producción y el esfuerzo artístico y económico es muy evidente: las compañías senior y junior, la Filarmónica de Zürich, el coro general y el coro de niños de la Ópera... con un resultado plástico integral meritorio y encantador. Una gran parte de este éxito recae en la fantasía y acierto de los diseños del vestuario encomendados a la premiada diseñadora israelí Buki Shiff (la temporada pasada vimos su trabajo en el Teatro Real con *La Calisto*). Spuck, formado en Stuttgart, sin un hombre de talento, es creativo que confía en el virtuosismo y en la técnica académica renovada, la que aplica en sus obras, y sustituyó a Heinz Spoerli en el Ballet de Zürich en 2012. Allí ha pulido su estilo en grandes producciones como este delicioso *Cascanueces*, donde hay aportaciones llenas de genio y una búsqueda auténtica de lograr una obra coréutica nueva basada en un original que también se conserva.

ROGER SALAS

La guía de Scherzo

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

XXVI CICLO DE LIED

TEATRO DE LA ZARZUELA

Lunes, 2. 20:00h

CHRISTOPH PRÉGARDIEN, tenor

JULIUS DRAKE, piano

Obras de F. Schubert y R. Schumann

CICLO UNIVERSO BARROCO

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA.

Sala Sinfónica

Domingo, 15. 19:00h

LES ARTS FLORISSANTS

WILLIAM CHRISTIE y PAUL AGNEW,

directores

Una odisea barroca. Gala 40º aniversario

Obras de G.F. Haendel, H. Purcell, M-A.

Charpentier, J-B. Lully y J-P.Rameau

Domingo, 22. 19:00h

COLLEGIUM VOCALE GENT

CHRISTOPH PRÉGARDIEN, director

J.S. Bach: *Oratorio de Navidad*

CICLO SERIES 20/21

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE

REINA SOFÍA. Auditorio 400

Lunes, 16. 19:30h. Entrada libre

CUARTETO QUIROGA

Obras de R. Halffter, M. Manchado, A. Webern

y A. Berg

CICLO BEETHOVEN ACTUAL

CÍRCULO DE BELLAS ARTES. Teatro

Fernando de Rojas

Lunes, 16. 19:30h

EDUARDO FERNÁNDEZ, piano

Obras de L.v. Beethoven, G. Ligeti y R. Paus

Teatro Real

Información y venta: Taquilla 902 24 48 48. www.teatro-real.com

ÓPERA

IL PIRATA

Melodramma en dos actos. Música de Vincenzo Bellini (1801-1835). Libreto de Felice Romani, basado en la obra *Bertram, Ou le Pirate* (1822) de Justin Séverin Taylor, traducida al francés por Charles Maturin. Estrenada en el Teatro alla Scala de Milán, el 27 de octubre de 1827. Estreno en el Teatro Real. Nueva producción del Teatro Real, en coproducción con el Teatro alla Scala de Milán.

Director musical: Maurizio Benini. Director de Escena: Emilio Sagi. Escenógrafo: Daniel Bianco. Figurinista: Pepa Ojanguren. Iluminador: Albert Faura. Director del Coro: Andrés Máspero. Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real.

Ernesto: George Petean (3, 6, 9, 12, 15 dic), Simone Piazzola (1, 4, 7, 14, 17, 20 dic), Vladimir Stoyanov (16, 18 dic). Imogene: Sonya Yoncheva (3, 6, 9, 12, 15 dic), Yolanda Auyanet (1, 4, 7, 14, 17, 20 dic), María Pia Piscitelli (16, 18 dic). Gualtiero: Javier Camarena (3, 6, 9, 12, 15 dic), Celso Albello (1, 4, 7, 17 dic), Dmitry Korchak (14, 16, 18, 20 dic). Itulbo: Marin Yonchev. Goffredo: Felipe Bou. Adele: María Miró
Diciembre: 1, 3, 4, 6, 7, 9, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 20. 20:00 h; domingos 18:00 h.
Sala Principal.

DANZA

ELECTRA – BALLET NACIONAL DE ESPAÑA
Música de Moisés P. Sánchez (1979), Pablo

Martín Caminero (1974) y Diego Losada (1962). Dirección artística: Rubén Olmo. Dirección y coreografía: Antonio Ruz. Director musical: Manuel Coves. Colaboración coreográfica: Olga Pericet. Diseño escenografía: Paco Azorín. Diseño vestuario: Rosa García Andújar. Diseño iluminación: Olga García (A.A.I.). Cantaora invitada: Sandra Carrasco.
28 y 30 de diciembre: 20:00 h. 29 de diciembre: 17:00 h y 20:30 h. Sala Principal.

REAL JUNIOR; FUNCIONES INFANTILES

LA PEQUEÑA CERILLERA

Cuento de Navidad. Producción del Teatro Real. Inspirado en el cuento homónimo (1845) de H.C. Andersen. Música de César Franck (1822-1890). Guionista y puesta en escena: Rita Cosentino. Director musical y pianista: Alexis Delgado. Violinista: Silvia Romero Ramos. Escenógrafo: Ricardo Sánchez Cuerda. Figurinista: Tiziana Magris. Iluminadora: Lía Alves. La Niña: Uxía Gonzalvo. Andersen: Joseba Pinela. Revisor: Manu Rodríguez.
23, 24, 26 y 27 de diciembre: 11:00 h y 13:00 h. 28 y 29 de diciembre: 12:00 h y 17:00 h. Sala Gayarre.

¡TODOS A LA GAYARRE! TALLERES FAMILIARES

III - AVENTURA EN UN CASTILLO

Un pirata enamorado abandona el mar para batirse en duelo. Actividad paralela a *Il Pirata*.
1 de diciembre: 12:00 h y 17:00 h. Sala Gayarre.

LOS DOMINGOS DE CÁMARA IV

Actividad paralela a *Il Pirata*. Solistas de la Orquesta Titular del Teatro Real.
1 de diciembre, 12:00 h. Sala Principal.

FLAMENCO REAL

VERSIÓN FLAMENCA: Un espectáculo en el que Ricardo Fernández del Moral y su elenco hacen un recorrido por la historia del flamenco a través de las principales disciplinas del universal arte: el cante, la guitarra y el baile. Desde el flamenco clasico y tradicional hasta versiones y adaptaciones de canciones actuales y de la musica popular.
14 de diciembre, 19:30 h. Salón de baile.

RECITAL FLAMENCO: La demostración de la madurez y el conocimiento que la gran bailaora Concha Jareño ha atesorado en todos sus años de trayectoria. Acompañada de un magnífico elenco de artistas que ponen su experiencia al servicio de un espectáculo auténtico y fiel a la tradición.
20 de diciembre, 20:30 h. Salón de baile.

ÓPERA EN CINE

DEAD MAN WALKING (2018) – JAKE HEGGIE
Dirección musical: Mark Wigglesworth.
Dirección de escena: Leonard Foglia.
15 de diciembre, 11:00 h. Sala Principal

Teatro de la Maestranza

Paseo de Cristóbal Colón, 22. 41001 Sevilla. Teléfono 954223344.
www.teatrodelaestranza.es

1 de diciembre

EDUARDO GUERRERO.
 Sombra efímera II

5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13 y 14 de diciembre
 WEST SIDE STORY de Leonard Bernstein

10 de diciembre

INNOVA ÓPERA
 9 + 1 "Un Couple = un mort" / 9 + 1 "Una pareja = un muerto" de Jean-Baptiste Marchand. Fleischverwandschaft / Lazos familiares de Hüseyin Evirgen. Zahir Ensemble
 Dirección musical, Juan García Rodríguez
 Dirección de escena, Thierry Brühl

23 de diciembre

ACRÓBATA Y ARLEQUÍN. Inspirado en el circo de Picasso
 La Maquiné

27 y 28 de diciembre

MARÍA PAGÉS COMPAÑÍA
 Una oda al tiempo

ORCAM (Orquesta de la Comunidad de Madrid)

www.orcam.org

Lunes 2 de diciembre de 2019. 19.30h

SALA SINFÓNICA. AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
 Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. Coro RTVE
 Pequeños Cantores de la Comunidad de Madrid
 Jiyeong Mun, Pianista. Pilar Vázquez, Mezzosoprano. David Rubiera,
 Barítono. Juan Echanove, Recitador
 Mireia Barrera, Maestra del Coro
 Víctor Pablo Pérez, Director
 PROGRAMA:
 S. Rachmaninov: Concierto para piano y orquesta n° 2
 S. Prokofiev: Iván El Terrible *

Lunes 16 de diciembre de 2019. 19.30h

Concierto de Navidad
 SALA SINFÓNICA. AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
 Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. Coro Abierto
 Grupo de percusión *A tu ritmo*
 Roberto Prosseda, Pianista. Sandra Cotarelo, Soprano. Isabel Egea,
 Mezzosoprano. Paz Martínez, Contralto. Karim Farhan, Tenor. Sebastián
 Peris, Barítono
 Pablo Eisele, Director Coro Abierto
 Jorge González, Director grupo de percusión
 Marco Antonio García de Paz, Maestro de Coro
 Víctor Pablo Pérez, Director
 PROGRAMA:
 C. Franck: Salmo 150 FWV 69*
 Ch. Gounod: Concierto para Piano - Pedal *
 C. Saint-Saëns: Oratorio de Navidad
 J.J. Colomer: El Tambolero. Pastores venid
 C. Puig: Vamos a escuchar al viento

*Primera vez ORCAM



THE PEACE CONCERT VERSAILLES

YUJA WANG

ELSA DREISIG · EKATERINA GUBANOVA
 DANIEL BEHLE · RYAN SPEEDO GREEN



CHEUR DE RADIO FRANCE
 WIENER PHILHARMONIKER
 FRANZ WELSER-MÖST

**YUJA WANG,
 WIENER PHILHARMONIKER,
 FRANZ WELSER-MÖST
 THE PEACE CONCERT VERSAILLES**

Un repertorio como ningún otro, una recopilación nunca escuchada antes de piezas musicales sobre la guerra y la paz. Así la Filarmonica de Viena, dirigida por Franz Welser-Möst y acompañada de grandes artistas como la pianista Yuja Wang, liderando el concierto en conmemoración del final de la primera guerra mundial. 100 años después de la primera de las grandes catástrofes humanas del siglo XX, finalizada en Versalles, un grupo de músicos se reunieron en este lugar histórico para dar un concierto que vivirá en la memoria de aquellos que asistieron o lo escucharon.



deutschegrammophon.com



UNIVERSAL MUSIC GROUP
www.universalmusic.com

Buscando a Domingo



Javier de Ibañeta / Teatro Real

UNA noche de octubre en París, el asediado cantante de ópera Plácido Domingo fue aclamado repetidamente mientras entregaba los Premios European Heritage en el escenario del Théâtre du Châtelet. Domingo había venido para la ocasión desde Viena, donde cantaba el *Macbeth* de Verdi con todas las entradas agotadas. *Macbeth* es su papel operístico número 150, y aunque los puristas frunzan el ceño ante la envoltura baritonal de una voz que ha caído desde el registro de tenor, su resistencia representa una hazaña sin precedentes de vigor y memoria. Domingo cumplirá 79 años dentro de unas semanas. Se trata, sin ninguna duda, de una de las figuras más destacadas de la historia de la ópera.

El mismo Plácido Domingo ha sido puesto recientemente de patitas en la calle en los Estados Unidos de América, obligado a dimitir como director general de la Ópera de Los Ángeles (de la que fue cofundador) y expulsado del Met, teatro donde ha cantado en 706 ocasiones. La causa de su despido ha sido un par de informaciones publicadas por Associated Press que citaban las afirmaciones de veinte mujeres de que el cantante les había pedido sexo. Todas excepto dos eran anónimas. Ninguna lo acusaba de haber utilizado amenazas o empleado la fuerza. Aquellas que rechazaron sus avances no sufrieron ningún perjuicio en sus carreras; una de ellas describió su colaboración con Domingo como un momento álgido en su trayectoria profesional. Sin embargo, tal es la fuerza de #MeToo que una simple insinuación sexual en el lugar de trabajo puede bastar para echar a un jefe de McDonald's o para condenar a un gran artista a la ignominia.

Al parecer los medios de comunicación, incapaces de tocar un pelo a los banqueros que colapsaron la economía, a las redes sociales que ponen en peligro la democracia y a un presidente que se jacta de tocar el culo a las mujeres, han apuntado a blancos más asequibles. En la primera ola de denuncias, un magnate de Hollywood fue humillado por diversas mujeres a quienes había violado y

algunos actores fueron sometidos a la exposición pública. En el ámbito de la música clásica, James Levine fue depuesto como director musical del Met, al director suizo Charles Dutoit se le incluyó en la lista negra y el concertino mejor pagado de Estados Unidos fue suspendido, entre una docena de prominentes casos de #MeToo. Actualmente, un contratenor espera juicio en una cárcel de Texas acusado de haber violado a varios hombres.

Ninguno de estos escándalos ha suscitado demasiadas sorpresas. Yo mismo había recibido personalmente el testimonio de varios jóvenes que trabajaban en el Met y que vieron arruinadas sus perspectivas profesionales por Levine, y había publicado testimonios de algunas mujeres que habían sido víctimas de abusos por parte de determinados maestros. En su momento ayudé a Associated Press a confirmar algunas de sus sospechas, con la esperanza de que al hacerlo pudiera contribuir a poner en evidencia a algunos notorios acosadores.

La música es un arte nebuloso, que depende en gran medida de la aprobación de arriba abajo. Para un o una joven cantante, la diferencia entre un papel protagonista y la vida en el coro puede ser un guiño de un director de orquesta o de escena. Cuando ese guiño se condiciona a la aquiescencia sexual, como a veces sucede, el postulante se enfrenta a una agónica elección entre la integridad personal y la ambición profesional. Ninguno de nosotros podría decir, con la mano en el corazón, cuál sería su reacción en una situación similar. La existencia de tales proposiciones —sí, las he visto— incrusta un factor de abuso de poder en el corazón del mundo de la ópera. Aquí reside, en pocas palabras, la justificación de AP para perseguir a Domingo, quien, además de cantar y dirigir en todo el mundo, tenía poderes ejecutivos como director de la Ópera de Los Angeles y de la Ópera Nacional en Washington.

El problema es que los hechos no encajan en la historia. No hay ninguna prueba de que Domingo se molestase en emitir un mal informe sobre alguna soprano que lo hubiese

rechazado. Las proposiciones de Plácido eran en todo caso una suerte de broma entre bastidores. Como muchos cantantes latinos, era un compulsivo donjuán, capaz de susurrar dulces naderías a media luz a una farola curvilínea.

Puede que las mujeres lo encontrasen un tanto molesto, pero su posesiva esposa, Marta, lo seguía a todas partes y su agenda le dejaba muy poco tiempo libre. Las oportunidades eran escasas y fugaces. Algunos chistes procaces contribuyeron a propalar los rumores.

La otra cara de Domingo, que he podido observar desde mi primer encuentro con él en 1985 durante el rodaje del filme *Otello* de Franco Zeffirelli, era su preocupación por colegas en apuros y el deseo de ayudar a impulsar las carreras de jóvenes cantantes, recientemente a través de su concurso Operalia. Es cierto que podía ser vanidoso, avaro y consumido por la envidia hacia su rival Luciano Pavarotti, pero era lo suficientemente humano como para liberar su agenda durante meses para recaudar fondos para las víctimas del terremoto mexicano, y lo suficientemente inseguro como para temer que tal ausencia arruinara su carrera. Así y todo, jamás vi en él a un abusador, ni mucho menos al monstruo que los medios estadounidenses de #MeToo han querido hacer de él.

Y antes de que me acusen de ser su perrito faldero, he de decir que nunca me he sentido demasiado atraído por Domingo como persona. Siempre me ha parecido que se esforzaba demasiado por gustar.

El próximo mes, la Scala celebrará los 50 años de su debut en el coliseo milanés con una brillante gala. Las denuncias americanas han sido ampliamente rechazadas por el resto del mundo civilizado. El lugar de Domingo en la historia está asegurado, sin duda por muy buenas razones. Las malas serán pronto olvidadas. ¶

25^{AÑOS}


CICLO GRANDES INTÉRPRETES

ENERO-NOVIEMBRE 2020
AUDITORIO NACIONAL, MADRID



9/1 JAN LISIECKI 24/2 GRIGORI SOKOLOV
19/3 YUJA WANG 28/4 ARKADI VOLODOS
6/5 CHRISTIAN ZACHARIAS 2/6 IVO POGOLERICH
16/6 ANDRAS SCHIFF 29/9 PIERRE LAURENT
AIMARD 10/11 ANGELA HEWITT

DEBUT ENTRE GRANDES

20/10 DÚO DEL VALLE

CONCIERTO EXTRAORDINARIO

7/2 JAVIER CAMARENA

ABONOS 10 CONCIERTOS DESDE 181 €
LOCALIDADES DESDE 20 € | JÓVENES 6 €
www.grandesinterpretes.com

Organiza
scherzo
FUNDACIÓN

Patrocina
EL PAÍS

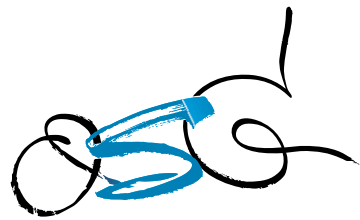


MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE

Colaboran

inaem
INSTRUMENTOS ANTONIO DE LUZURIAGA

SEIZ



SINFÓNICA
DE GALICIA

TÚ DECIDES CÓMO SEGUIRNOS

Entra en el canal más visto del sector en España y uno de los más visitados a nivel europeo con más de **cincuenta mil suscriptores** y más de cinco millones de visualizaciones desde 227 países.

Con retransmisiones en streaming HD, entrevistas y muchos más contenidos exclusivos.

 youtube.com/sinfonicadegalicia

 sinfonicadegalicia.com + sonfuturo.com

 facebook.com/sinfonicadegalicia

 twitter.com/OSGgalicia

 instagram.com/osggalicia

