

schörzo

REVISTA DE MÚSICA

Año XXIX - N° 301 - Noviembre 2014 - 7'50 €

REFERENCIAS DON QUIJOTE DE RICHARD STRAUSS
DOSIER JEAN-PHILIPPE RAMEAU
ACTUALIDAD BERNARD HAITINK
ENCUENTROS ANDREAS STAIER

Yaron Traub

VITAL

UNA EXPERIENCIA



9 778402 113480 7 00301



© Antoni Bofill

Ópera
Muerte en Venecia

Benjamin Britten

Alejo Pérez · Willy Decker

Del 4 al 23 de diciembre



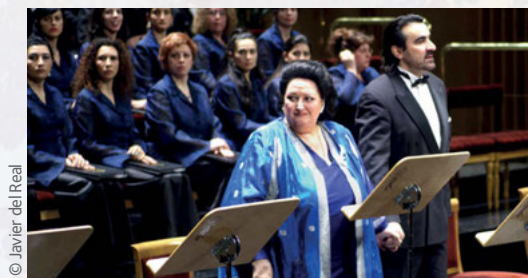
Ópera en versión de concierto

Romeo y Julieta

Charles Gounod

Roberto Alagna · Sonya Yoncheva

Del 16 al 26 de diciembre



© Javier del Real

Concierto
Homenaje a Montserrat Caballé

9 de diciembre



© Simon Fowler

Concierto
Philippe Jaroussky
Obras de Vivaldi y Scarlatti

Ensemble Artaserse

10 de diciembre



© Ben Eslovega

Concierto
Ian Bostridge
Obras de Benjamin Britten

18 de diciembre



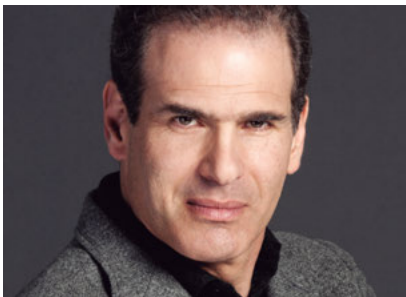
Danza
Ballet Víctor Ullate
El amor brujo · Manuel de Falla

Estrella Morente

29, 30 de diciembre, 2 y 3 de enero 2015

sch^{er}zo

AÑO XXIX - Nº 301 - Noviembre 2014 - 7,50 €

2	OPINIÓN		Notas biográficas	
	CON NOMBRE PROPIO		Manuel Martín Galán	72
6	Bernard Haitink		El talento lírico	
	Arturo Reverter		Pablo J. Vayón	76
8	AGENDA		La recuperación	
			Eduardo Torrico	81
14	ACTUALIDAD NACIONAL		Los escritos teóricos	
30	ACTUALIDAD INTERNACIONAL		Enrique Igoa	84
38	ENTREVISTA		ENCUENTROS	
	Yaron Traub		Andreas Staier	
	Luis Suñén		Eduardo Torrico	88
42	Discos del mes		EDUCACIÓN	
43	SCHERZO DISCOS		Pedro Sarmiento	92
	Sumario		JAZZ	
71	DOSIER		Pablo Sanz	93
	Jean-Philippe Rameau		LA GUÍA	94
			CONTRAPUNTO	
			Norman Lebrecht	96

Colaboran en este número:

Roberto Andrade, Julio Andrade Malde, Rafael Banús Irusta, Emili Blasco, Alfredo Brotons Muñoz, José Antonio Cantón, Patrick Dillon, David Durán Arufe, José Luis Fernández, Fernando Fraga, Germán Gan Quesada, Joaquín García, Manuel García Franco, José Antonio García y García, Antonio Gascó, Fernando Herrero, Bernd Hoppe, Enrique Igoa, Paul Korenhof, Antonio Lasiera, Norman Lebrecht, Santiago Martín Bermúdez, Manuel M. Martín Galán, Joaquín Martín de Sagarminaga, Enrique Martínez Miura, Blas Matamoro, Juan Carlos Moreno, Andrés Moreno Mengibar, Antonio Muñoz Molina, Josep Pascual, Enrique Pérez Adrián, Guillermo Pérez de Juan, Javier Pérez Senz, Paolo Petazzi, Xavier Pujol, Francisco Ramos, Elisa Rapado Jambrina, Arturo Reverter, Barbara Röder, Justo Romero, Pablo Sanz, Pedro Sarmiento, Aurelio M. Seco, Bruno Serrou, Christian Springer, Luis Suñén, José Luis Téllez, Eduardo Torrico, Asier Vallejo Ugarte, Claire Vaquero Williams, Pablo J. Vayón, Reinmar Wagner.

PRECIO SUSCRIPCIÓN:
por un año (11 números)

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



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

inaem
INSTITUTO NACIONAL
DE EVALUACIÓN DE LA MÚSICA



Con la colaboración de:
Fundación BBVA

esta revista es miembro de
arce
www.revistas culturales.es

EM
Las Sumas de todos
Comunidad de Madrid

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

Esta revista es miembro de ARCE, Asociación de Revistas Culturales de España, y de CEDRO, Centro Español de Derechos Reprográficos.

SCHERZO es una publicación de carácter plural y, desde el año 2012, cuenta con la colaboración de la Fundación BBVA, manteniendo su carácter de revista no adscrita a ningún organismo público ni privado. La dirección respeta la libertad de expresión de sus colaboradores. Los textos firmados son de exclusiva responsabilidad de los firmantes, no siendo por tanto opinión oficial de la revista.

NI DIPLOMACIA, NI VOLUNTAD, NI FISCALIDAD

Tal y como se sospechó desde el principio, cuando aparecía como esa panacea universal de cuyos efectos nos permitimos dudar en el dossier dedicado por esta revista, en febrero de este 2014, a *Mercado y políticas culturales*, parece ser que, definitivamente, no habrá Ley de Mecenazgo. Lo adelantó Miguel Ángel Recio —que ha dejado tras un buen trabajo su puesto de director general del INAEM a Montserrat Iglesias para ocupar el mismo cargo en Bellas Artes— y lo ha reconocido finalmente de manera implícita el Secretario de Estado de Cultura, José María Lassalle, al asumir que era normal que tal mecenazgo se insertara —como quería el ministro de Hacienda— en una ley de reforma fiscal que lo diluye mientras lo convierte en algo tan falto de atractivo como ineficaz. Y ello a pesar de una levemente demagógica —por poco creíble hasta para quien lo dijo— apelación a que mecenas somos todos. Una vez más, pues, la figura del secretario de estado de Cultura, en la que indudablemente había puesta una cierta esperanza, aparece como la de alguien cuya resignación invita a animarle a que abandone un trabajo tan poco gratificante en la seguridad de que para recortar y dar malas noticias cualquiera vale. A no ser que crea firmemente que la única salida es esa. Quizá fuera bueno, en ese caso, que lo dijera con la misma claridad que su superior José Ignacio Wert cuando habla de educación, de investigación o de universidades. Y no olvidemos tampoco que un sector estratégico —y mucho más poderoso que el de la música— como es el del libro, también le está viendo las orejas al lobo tras un Líber 2014 con malos resultados. Una pequeña bomba de relojería.

Todo ello es un mal síntoma cuando la cultura necesita que alguien la defienda —o le dé la oportunidad de defenderse en lugar de meterla en el lecho de Procusto— desde los poderes públicos, sean estos estatales, autonómicos o municipales. Hace unos días el diario *El País* señalaba por qué le salen las cuentas al cine francés. Las razones eran tres: diplomacia cultural, voluntad política y fiscalidad beneficiosa. En España la diplomacia cultural brilla por su ausencia y paga más de la cuenta para los réditos que consigue a través de una acción exterior de muy bajo vuelo. La voluntad política es, simplemente, nula en un momento en el que bajan las recaudaciones de los museos, los abonados a los ciclos musicales organizados por entidades privadas y por tanto sujetos a precios de mercado, disminuyen, las revistas culturales reciben ayudas mínimas en virtud de que ese mismo mercado es quien debe ocuparse directamente de esas cosas, aunque en otras se le ayude. Y la fiscalidad beneficiosa ha quedado relegada al limbo en el que habrá de languidecer la susodicha Ley de Mecenazgo de la que se irá hablando cada vez menos, táctica que empieza a adquirir caracteres de consuetudinaria en nuestro Gobierno. Así es muy difícil.



Diseño
de portada
Argonauta
Foto portada:
Jesús Ugalde

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

Presidente: Santiago Martín Bermúdez

scherzo

REVISTA DE MÚSICA

Director: Luis Suñén

Redactor Jefe: Enrique Martínez Miura

Edición: Arantza Quintanilla

Maquetación: Iván Pascual

Secciones

Discos: Luis Suñén

Educación: Pedro Sarmiento y
Joan-Albert Serra

Jazz: Pablo Sanz

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

Departamento de publicidad
Cristina García-Ramos (coordinación)
cristinaramos@scherzo.es
Magdalena Manzanares
magdalena@scherzo.es

Relaciones externas: Barbara McShane
Suscripciones y distribución: Choni Herrera
suscripciones@scherzo.es

Colaboradores: Cristina García-Ramos

Impresión
GRÁFICAS AGA
Depósito Legal: M-41822-1985
ISSN: 0213-4802

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

Cualquier acto de explotación (reproducción, distribución, comunicación pública, puesta a disposición, etc.) de la totalidad o parte de las páginas de Scherzo-Revista de música, precisará de la oportuna autorización, que será concedida por CEDRO mediante licencia dentro de los límites establecidos en ella.

© Scherzo Editorial S.L.

Reservados todos los derechos.

Se prohíbe la reproducción total o parcial por ningún medio, electrónico o mecánico, incluyendo fotocopias, grabados, o cualquier otro sistema, de los artículos aparecidos en esta publicación sin la autorización expresa por escrito del titular del Copyright.

La música extremada

BEETHOVEN CONTEMPORÁNEO



He pasado dos semanas sumergido, como nunca antes en mi vida, en Beethoven. A Beethoven, como a cualquier maestro de estatura abrumadora, uno puede darlo fácilmente por supuesto, como a la gran estatua de una gloria nacional junto a la que se pasa cada día sin reparar en ella, como se da por supuesto a Cervantes, o a Shakespeare, gigantes que por ser tan conocidos corren el peligro paradójico de que no se les haga mucho caso. La *Quinta* o la *Novena* o *Don Quijote* o *Hamlet* están ahí como está ahí el Himalaya, sagradas pero en el fondo remotas, tan excesivamente marcadas por la reverencia que ya no se examina su cualidad rompedora, su novedad incesante, lo que tienen, justamente, de irreverencia y subversión, de terremoto iconoclasta.

Me he sumergido en Beethoven porque he estado leyendo la biografía que acaba de publicar Jan Swafford, *Beethoven, Anguish and Triumph*, más de mil páginas de erudición apasionada que tienen, entre muchas otras, la virtud de presentar al compositor no como una figura indiscutible de mármol o bronce, como un clásico sacralizado y fosilizado, sino, estrictamente, como un contemporáneo, alguien que vivió con entusiasmo y angustia su propio tiempo, igual que nosotros vivimos el nuestro, y que hizo una música no congelada en esa perfección del genio que le atribuye la posteridad, sino desconcertante y hasta provocadora, regida por el tanteo y muchas veces por la improvisación, por la urgencia de responder a las incitaciones musicales y políticas de aquel momento, por el empeño de medirse con los maestros e intentar superarlos y hasta apartarlos a codazos. Casi lo que más intriga del Beethoven de Jan Swafford es lo que nunca sabremos de él: probablemente nunca se sabrá quién fue la amada desconocida de aquella carta que escribió

y nunca llegó a enviar; y desde luego, y esa es una carencia más grave, nunca sabremos cómo era la música que Beethoven improvisaba al piano y antes al pianoforte, la que no llegó a una partitura, la que existió tan fugazmente como los hallazgos torrenciales de una jam session a última hora de la noche. Swafford cita a los testigos privilegiados que asistieron a las sesiones de improvisación de Beethoven. Podían ocurrir en medio de un concierto público, en la época en la que aún no lo dañaba la sordera, en Bonn y luego en Viena, cuando disfrutaba sobre todo una fama de virtuoso. Pero hay sobre todo constancia de las sesiones privadas, cuando estaba dando una clase particular y se sentaba al teclado para mostrar algo a un alumno y se dejaba llevar, o en los conciertos de cámara en los palacios de sus protectores, o en su casa, a altas horas de la noche, para un grupo de amigos que hubieran cenado con él, o ni siquiera eso, para sí mismo. Alguien fue a visitarlo y al llegar a la puerta de su casa escuchó a Beethoven que improvisaba tumultuosamente, y se quedó con la mano en el aire, sin llamar a la puerta, para no interrumpir la música, para no dejar de escucharla, en la oscuridad, series de variaciones que no parecían agotarse nunca.

Leer vidas de músicos en la era de Spotify es una maravilla. A las dos o las tres de la mañana, en la habitación de un hotel, encuentro en el libro de Swafford la referencia a una obra que no conocía o que no recordaba, la busco de inmediato en el iPhone y unos segundos después ya estoy escuchándola. Busco las *Variaciones Diabelli*, las últimas sonatas para piano, y entonces alcanzo a intuir cómo sonaría esa música improvisada que se borró del mundo nada más existir, como un solo de Charlie Parker.

Antonio Muñoz Molina

Música reservata

LO INDECIBLE

El pasado seis de junio se cumplieron noventa años del estreno en Praga (¡a los 15 años de su composición!) de *Erwartung*, primera ópera de Arnold Schoenberg e incuestionable joya de la lírica moderna, tan infrecuente, por desdicha, en los escenarios: es obvio que su brevedad y su naturaleza singular dificultan su inclusión en una temporada convencional (aunque su emparejamiento con *El castillo de Barbazul* de Bartók es una solución no infrecuente), pero no es menos cierto que ofrecerla en concierto, como suele ser lo habitual, merma gran parte de su sentido: es una obra irreductiblemente escénica y sólo en la escena puede revelar su turbadora realidad.

Durante mucho tiempo ha sido un lugar común hablar de *Erwartung* como de una partitura inanalizable, y en cierto sentido así es. No resulta factible señalar estructuras recurrentes de ningún tipo: se diría que la forma huyese de sí misma, disuelta en su propio progreso a lo largo de un itinerario que jamás vuelve sobre sí. Es imposible aislar temas ni siquiera verdaderos motivos en el fluir de una música en perpetua transformación: pero examinando el texto más de cerca cabe atisbar ciertos elementos que articulan la lógica del discurso y apuntalan su admirable unidad. Charles Rosen señaló con pertinencia la presencia sistemática de acordes por cuartas en agregados de seis notas alternados con triadas aumentadas como base de referencia armónica, mientras Herbert Buckmann y Theodor W. Adorno han insistido en la importancia de la cita de un *Lied* del propio Schoenberg (*Am Wegrand*, op. 6, n.º 6) en los compases 411 y 412: se trata de una referencia significativa, en la medida en que las notas del bajo armónico (encomendadas al clarinete bajo, fagot y contrafagot) proceden de la escala de re menor y en el compás cinco, justamente con la primera entrada de la voz, suena fugazmente un acorde de esa misma tónica (con las dos terceras) en oboe, trompa, trombón y violas. Pero quizá sea H. H. Stuckenschmidt quien se haya acercado de una forma más productiva al germen de la obra al destacar la insistente presencia del intervalo de tercera menor en la línea vocal.

La realidad es que el canto en la médula del texto, y toda la música procede del material presentado por la voz. Las primeras palabras de la soprano ("Hier, hinein?") se emiten sobre una célula formada por un tono y un semitono, y las siguientes ("man sieht den Weg nicht") presentan un segundo núcleo que contiene una segunda mayor, una tercera menor y otra mayor, y esos intervalos impregnarán toda la declamación de la protagonista: la frase siguiente ("Wie silbern die Stämme schimmern: wie Birken!") está formada exclusivamente por segundas mayores, menores y terceras menores y la sucesiva ("Oh, unser Garten! Die Blumen für ihn sind sicher werwelkt!"), amén de esos mismos intervalos, añade un tritono que, significativamente, aparece asociado a la premonición del agostamiento floral. A partir de ahí, la voz trabajará ese material de manera obsesiva por retrogradaciones, inversiones y permutaciones: la armonía se deriva

de esos mismos núcleos que, junto con la cuarta justa de los clarinetes en el primer compás (intervalo que la voz incorporará en el compás doce con la palabra "schwere" en la frase "was für schwere Luft heraus schlägt") constituyen toda la materia de la obra: en el instante crucial del descubrimiento (¿reconocimiento?) del cadáver (cc 153-154: la obra consta de 426) se sintetiza esa misma materia: tercera y sexta menores en la voz, terceras menores paralelas en madeiras, alternancia de tercera menor y mayor (¡permitiendo a re menor!) en los bajos. La superposición de terceras menores provocaría acordes de séptima disminuida (cuidadosamente evitados) y la de terceras mayores, triadas aumentadas: el final de la obra es una sucesión de estos últimos agregados que asciende cromáticamente en movimiento paralelo en cuerdas, clarinetes y flautas, mientras otra serie de terceras mayores descendiendo en contrafagot, clarinete bajo, trompas y trombones para concluir sobre la triada si bemol, re, fa sostenido, se diría que cerrando el enigmático círculo: la unidad de la música procede de su obsesivo retorno sobre unos mismos intervalos.



tenido, se diría que cerrando el enigmático círculo: la unidad de la música procede de su obsesivo retorno sobre unos mismos intervalos.

Al llegar a este punto hay que preguntarse de qué trata *Erwartung*. El magnífico libreto de Marie Pappenheim es un largo poema en prosa que bascula entre el onirismo y la alucinación: una mujer perdida en el bosque busca a su amante, al que confundió con un tronco derribado para descubrir más tarde su cadáver, al que se dirige una y otra vez con aterrorizada elocuencia para afirmar su memoria y su deseo. La luna aparece y se oculta, de la sombra emerge un camino que conduce a una casa cerrada: en la encrucijada, la mujer suplica al hombre que despierte, evocando el lecho, el aroma de las flores del jardín, el día, el sol inalcanzable, su mirada, sus besos y sus caricias, sin comprender la mudez de ese cuerpo impasible al que reprocha su ausencia, su silencio, su indiferencia, sus mentiras, tal vez su infidelidad... "Tu beso, como un signo llameante en mi noche", añade al retornar al camino: "Un día más de espera", dice mientras apunta la mañana. Se vislumbra la posibilidad de que la mujer haya asesinado a su amante en un vértigo de celos y que su monólogo sea un delirio cíclico: la obra condensaría el instante en que ella alcanza a entrever la condición irrevocable de su acto. "Yo buscaba..." afirma la protagonista sin concluir la frase mientras cae el telón: *Erwartung* habla de aquello que, por su propia naturaleza, no puede pronunciarse.

En *Style and Idea*, Schoenberg describió *Erwartung* como "el intento de representar en media hora lo que sucede durante un segundo de máxima tensión emotiva": la sustancia poética de la obra reside en su intento de expresar la inexpressable naturaleza del Tiempo desde su interior. Propósito inaccesible que, pese a todo, materializa la que quizá sea la más inquietante metáfora de la propia música: porque jamás se habrá enunciado de forma tan radical su verdad absoluta en tanto que presente irreductible.

José Luis Téllez

CICLO DE GRANDES 19 INTERPRETES

MADRID 2014

A
Auditorio
Nacional
de Música

SALA SINFÓNICA

PRÓXIMOS CONCIERTOS:

Martes, 11 de noviembre de 2014. 19:30

8 Mitsuko piano Uchida



SCHUBERT
4 Impromptus, D. 935

BEETHOVEN
Variaciones para piano en
do mayor sobre un vals de
Diabelli, op. 120

Martes, 9 de diciembre de 2014. 19:30

9 Javier piano Perianes

MENDELSSOHN
Canciones sin palabras (selección)

BEETHOVEN
Sonata nº 12 en la bemol mayor, op. 26

MENDELSSOHN
Variations Sérieuses en re menor, op. 54

BEETHOVEN
Sonata nº 27 en mi menor, op. 90

MENDELSSOHN
Preludio y fuga en mi menor, op. 35 nº 1

BEETHOVEN
Sonata nº 31 en la bemol mayor, op. 110

PRECIO DE LAS LOCALIDADES:

Zona A - 56€ Zona B - 47€ Zona C - 38€ Zona D - 31€

Las localidades se podrán adquirir en las taquillas del **Auditorio Nacional de Música**, en la red de teatros del INAEM (dentro de los horarios habituales de despacho de cada sala) y mediante el sistema de venta telefónica del INAEM en el número 902 22 49 49, de 10 a 22 horas, o en Internet en www.entredasinaem.es. Teléfono de información en el Auditorio: 91 337 01 40.

ENTRADAS DE ÚLTIMA HORA PARA JÓVENES: Los menores de 26 años podrán adquirirlas en las taquillas del Auditorio Nacional de Música, al precio de 10€, media hora antes del concierto.

Para más información visite la web www.fundacionscherzo.es o llame a los teléfonos 91 725 20 98 / 91 356 76 22.

COLABORA

ORGANIZA

PATROCINA



scherzo
FUNDACIÓN

EL PAÍS

CON NOMBRE PROPIO

CON NOMBRE PROPIO

Seriedad y gobierno

BERNARD HAITINK



Priska Ketterer/Lucerne Festival

Hace nueve años ya escribimos en estas páginas un Nombre Propio referido a Bernard Haitink con motivo de su presencia en el Festival de Canarias. Y en otras ocasiones hemos tenido la oportunidad de disertar aquí acerca de alguna de sus numerosas actuaciones en nuestro país. Es por tanto una figura cuyas características musicales y personalidad artística nos son bien conocidas. Y no está de más que volvámos sobre ellas ahora que se anuncia su nueva visita a Madrid para dirigir en esta ocasión a la Sinfónica de Londres dos conciertos en la temporada de Ibermúsica, donde podrá dar otra vez cumplida muestra de sus aptitudes como maestro bruckneriano, ya que en el primero de sus dos programas sitúa en atriles nada menos que la monumental *Sinfonía n.º 8* del organista de San Florián. En el segundo, muy bello, se encarga de el *Preludio a la siesta de un fauno* de Debussy, la *Sinfonía n.º 5* de Schubert y la *Sinfonía n.º 4* de Brahms.

Será momento de comprobar otra vez sus características directoriales, envueltas ahora en la pátina que dan los años. 85 tiene ya el maestro holandés, a quien recordábamos no ha mucho con motivo de la muerte de Maazel. Sin duda estamos ante una gloria venerable, un director que ha ido a más hasta asentarse en una posición de magisterio que resume en cierto modo las tendencias y corrientes estéticas, los vientos que han venido soplando en el campo profesional en el que trabaja. En sus primeros años, tras el contacto con profesores como Felix Hupke y Ferdinand Leitner, en un momento en el que las más grandes batutas del siglo estaban aún en activo, no parecía despegar claramente por encima de una corrección musical, de una solidez constructiva y de una solvencia narrativa heredada del maestro nombrado en segundo lugar, con evidentes anclajes en la propia tradición de su país, tan conectada a la Orquesta

del Concertgebouw, la maravillosa agrupación de su ciudad natal, que gobernaría de 1956 a 1988 y de la que es hoy director honorario.

En efecto, Haitink, que siempre puso de manifiesto una aplicación y una profesionalidad extraordinarias, se fue forjando, ampliando sus registros expresivos, penetrando en los secretos del repertorio, perfeccionando su gesto, en todo momento contenido, parco, austero, económico, como lo era el de su antecesor en el podio de la orquesta holandesa, Eduard van Beinum, o el de Eugen Jochum, con quien compartió en un principio el puesto de director permanente. Hoy Haitink se nos sigue revelando, en los compases finales de su gran evolución, como un maestro maduro, serio, sesudo, dominador y, a diferencia de otros tiempos, con una actitud muy sugerente ante la orquesta, con una amplitud de miras y de criterio que a día de hoy y con el panorama que tenemos es casi insólita. La cortedad de inspiración,

de vuelo según para que músicas, la escasez de fantasía, de imaginación, las suple sobradamente con un oído muy fino y un temple sabio, que preside todas sus interpretaciones, adornadas siempre por el buen sentido, el equilibrio y el conocimiento.

Haitink ha grabado mucho, muchísimo, la mayoría de las veces, durante los años sesenta-ochenta, con sus Concertgebouw. Aquí abajo recogemos una selección de algo de lo más importante. Una relación que en buena parte acompañábamos en nuestro artículo del n.º 193 de esta revista.

Arturo Reverter

Madrid. Auditorio Nacional. 3, 4-XI-2014. Sinfónica de Londres. Director: Bernard Haitink. Obras de Bruckner, Debussy, Schubert y Brahms.

DISCOGRAFÍA SUCINTA

- BEETHOVEN:** *Sinfonías n.ºs 1-9*. CONCERTGEBOUW (1980-1987) Philips 442073-2. 5 CD.
— *Conciertos n.ºs 1-5*. BRENDL, CONCERTGEBOUW (1975-1977). Philips. Discos sueltos.
- BRAHMS:** *Sinfonías n.ºs 1-4* (+ *Variaciones Haydn, Oberturas, Danzas húngaras*, extractos, *Serenatas n.ºs 1 y 2*). CONCERTGEBOUW (1972-1973). Philips 442068-2. 4 CD.
— *Sinfonías n.ºs 1-4* (+ *Doble Concierto y Serenata n.º 2*). SINFÓNICA DE LONDRES (2005). LSO 0070. 4 CD.
- BRITTEN:** *Peter Grimes*. ROLFE JONHSON, LOTT, ALLEN. COVENT GARDEN (1992). EMI 754832-2. 2 CD.
- BRUCKNER:** *Sinfonías n.ºs 0-9*. CONCERTGEBOUW (1963-1978). 442040-2. 9 CD.
— *Sinfonía n.º 9*. SINFÓNICA DE LONDRES (2014). LSO Live.
- LISZT:** *Poemas sinfónicos n.ºs 1-12*. LONDON PHILHARMONIC (1968-1971). Philips 438751-2, 2CD y 432754-2. 2 CD.
- MAHLER:** *Sinfonías n.ºs 1-9* (+ *Adagio de la n.º 10*) (1966-1972). Philips 442050-2. 10 CD.
- VAUGHAN WILLIAMS:** *Sinfonías n.ºs 1-9*. LONDON PHILHARMONIC. EMI 7 CD.
- STRAUSS:** *Daphne*. POPP, GOLDBERG, MOLL, SCHREIER. RADIO BAVARA. EMI 749309-2. 2 CD.
— *Der Rosenkavalier*. TE KANAWA, VON OTTER, RYDL, HENDRICKS. RADIO BAVARA. EMI 754259-2. 3 CD.
- VERDI:** *Falstaff*. TERFEL, FRITTOLE, RANCATORE, FRONTALI. COVENT GARDEN. BBC. DVD OA 812 D.
- WAGNER:** *El anillo del nibelungo*. MORRIS, SCHMIDT, SEIFFERT, LIPOVSEK, MEIER, JOHANNSON, ADAM, SALMINEN, MARTON, JERUSALEM. RADIO BAVARA (1988-1991). EMI. Las cuatro óperas por separado: 7 49853-2, 2 CD. 7 49534-2, 4 CD. 7 54290-2, 4 CD. 7 54485-2, 4 CD.



scherzo
tienda

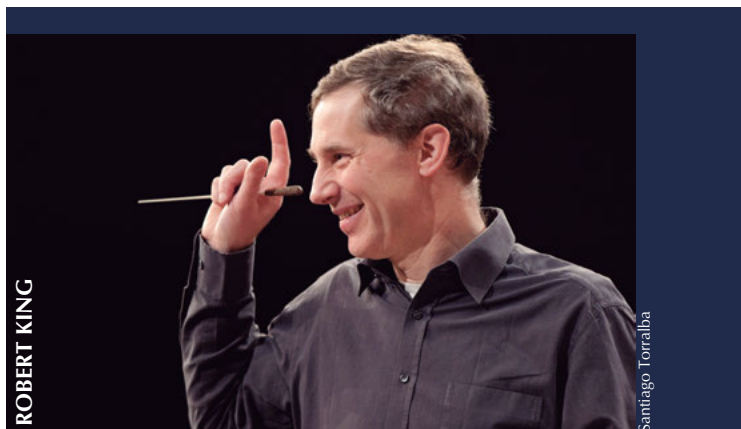
Ya puede suscribirse a
la edición Digital de Scherzo

www.scherzo.es

Universo Barroco en el CNDM

DE LONDRES A VENECIA

En Londres nació Henry Purcell y en Venecia moriría Antonio Cesti después de una vida que le llevó a Innsbruck y a Viena. Del primero conocemos bien su obra. Del segundo sólo nos llega de cuando en cuando a pesar de sus bellezas indudables. El CNDM los presenta en su programación del ciclo Universo Barroco en dos conciertos apasionantes. El primero en el tiempo será, el día 6, con la semiópera de Dryden y Purcell *King Arthur* en manos de un experto como Robert King, estudioso conspicuo del compositor inglés. Llegará con las voces y los instrumentos de su King's Consort y un grupo de no menos experimentadas voces del barroco como Julia Doyle, Julie Cooper, Charles Daniels o Matthew Brook.



Madrid. Auditorio Nacional. 6-XI-2014. Purcell, *King Arthur*. King's Consort. Director: **Robert King**. 11-XI-2014. Obras de Cesti. La Galanía. **Raquel Andueza**.

Cinco días después, el 11, será la gran Raquel Andueza quien, con su grupo La Galanía, nos revele las hermosu-

ras que atesora la música de Cesti con fragmentos de sus óperas *L'Argia*, *Oronteia*, *Il Tito* y *La Dori*.

Jordi Casas

VIVALDI
EN LA PIETÀ

A principios del siglo XVIII, cuando Vivaldi empezaba su carrera musical, Venecia había perdido su gran potencial económico pero todavía era un centro de atracción para los visitantes que hacían el *Grand tour* de Europa, gracias a su especial ubicación, a su arquitectura y a su cultura, y en especial, dentro de ella, la pintura y la música. En el ámbito musical, uno de los atractivos más especiales que se podían encontrar en Venecia en este tiempo era la música que se ofrecía en los *ospedali*. Uno de los cuatro venecianos, quizás el más famoso, era el llamado Della Pietà, al que entre los años 1703 y 1740 estuvo vinculado Antonio Vivaldi como profesor de



violín y como maestro del coro. "Con este propósito de reencontrar ese espectro luminoso y especial que proporcionaba la polifonía a voces femeninas", Jordi Casas, al frente del Coro de Cámara Femenino Scherzo y la Orquesta Barroca Catalana, de instrumentos históricos, presentará el día 4 en el Palau de la Música de Valencia su proyecto *Vivaldi en la Pietà* con un programa inte-

grado por tres salmos —*In exitu Israel*, RV 604, *Laudate Dominum*, RV 606 y *Laetatus sum*, RV 607— la *Sonata al Santo Sepolcro*, RV130, el *Kyrie en sol menor*, RV587, el *Credo en mi menor*, RV591 y el *Gloria en re mayor*, RV589. Las siguientes entregas del proyecto serán el día 7 en el Auditori Josep Carreras de Vilaseca y el 3 de abril en el Auditorio de El Escorial.

Mitsuko Uchida en el Ciclo de Grandes Intérpretes EL ARREBATO INTELIGENTE

Vuelve Mitsuko Uchida al Ciclo de Grandes Intérpretes de la Fundación Scherzo. La gran pianista anglojaponesa —*Dame* por nombramiento de la reina Isabel II— llega a Madrid en un extraordinario momento de su carrera, tras un año que la ha llevado en gira con la Orquesta de la Radio de Baviera y Mariss Jansons y a continuar sus grabaciones mozartianas dirigiendo desde el piano a la Orquesta de Cleveland. Uchida, como saben todos los aficionados, conjuga a la perfección la técnica y el conocimiento del estilo y es, al mismo tiempo, una pianista a la que vale la pena seguir en concierto por lo irreplicable de ese instante, tan suyo, en el que surge el arrebató, el centelleo de la frase, la interiorización muy especial de este o aquel momento de la partitura. En su recital del día 11, Uchida plantea un programa inmejorable: las *Variaciones Diabelli* de Ludwig van Beethoven y los *Cuatro impromptus D. 935* de Franz Schubert.

Madrid. Auditorio Nacional. 11-XI-2014. Mitsuko Uchida, piano. Obras de Beethoven y Schubert.



Justin Pumfrey

MITSUKO UCHIDA

Estrategias ante la crisis

LA MÚSICA ANTIGUA BUSCA SOLUCIONES

La Fédération des Ensembles Vaux et Instrumentaux Spécialisés (FEVIS), asociación francesa que reúne a más de cien formaciones musicales independientes, celebró en Berlín su conferencia anual, a la cual asistieron como invitados representantes de dieciséis países europeos. España lo hizo por medio la Asociación de Grupos Españoles de Música Antigua (GEMA). Durante los dos días de intensas reuniones, se abordaron los problemas que, derivados de la actual crisis económica, están asolando a los músicos de toda Europa, en mayor o menor medida en función del país de que se trate. La falta de subvenciones y los recortes presupuestarios han llevado a la desaparición de agrupaciones, a la reducción de plantillas y, sobre todo, a una notable merma en los cachés de los músicos, lo cual hace difícil la subsistencia de muchos de ellos. El próximo objetivo de FEVIS, asociación fundada en 1999, es consolidar una red europea de grupos independientes que defiendan globalmente los intereses del colectivo y que ofrezca soluciones a los problemas cotidianos que se les presentan.

Por otro lado, la GEMA organizó su V curso anual en la localidad madrileña de Guadarrama, para analizar las conclusiones a las que se llegaron durante la asamblea de FEVIS y, por supuesto, para intentar encontrar soluciones a los problemas que padece la música en España, en no pocos casos más graves incluso que los de sus colegas europeos. En concreto, la falta de oportunidades para actuar fuera de nuestro país, derivados del erróneo convencimiento de la mayor parte de los programadores extranjeros de que los intérpretes españoles sólo están capacitados para hacer música de autores españoles. Una de las ponencias del curso corrió a cargo



Catherine von Mutius (Music Concept), agente de las mejores formaciones europeas de música antigua, entre ellas, las de Jordi Savall y Eduardo López Banzo. Von Mutius describió con crudeza el actual panorama y ofreció varios consejos para que los intérpretes españoles derriben la barrera que por ahora les separa de Europa.

Eduardo Torrico

scherzo 9

Volumen IV de la *Historia de la Música en España e Hispanoamérica* EL SIGLO XVIII Y SUS LOGROS

Aparece estos días el volumen IV de la *Historia de la Música en España e Hispanoamérica* que, dirigida por Juan Ángel Vela del Campo, publica Fondo de Cultura Económica. Y prosigue con el rigor a que nos han acostumbrado los primeros tomos ya salidos al mercado. En esta ocasión se trata de *La música en el siglo XVIII* y su editor es José Máximo Leza. Junto a él aparecen como autores Álvaro Torrente, Miguel Ángel Marín, Juan José Carreras y Leonardo Waisman, y los temas a tratar van de las nuevas músicas para un siglo nuevo a los ecos hispanos del clasicismo, pasando por la asimilación del escenario europeo y la renovación ilustrada, todo ello enmarcado por una visión general del siglo y cerrado por la música en la América Española. Aparato crítico e ilustraciones redondean un libro tan imprescindible como sus compañeros de serie.

José Máximo Leza (ed.): Historia de la Música en España e Hispanoamérica. Vol. IV. La música en el siglo XVIII. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014. 685 páginas. 48 euros.



Del Liceu al Palau

AMICS DEL LICEU: TODO POR LA ÓPERA

Los premios que anualmente convoca la asociación Amics del Liceu son un fiel termómetro de la calidad de los espectáculos líricos que los melómanos han podido disfrutar a lo largo de la temporada en los principales escenarios catalanes. Naturalmente, el Liceo acapara el mayor número de galardones; pero los éxitos del Festival Castell de Peralada o de la Schubertiada de Vilabertran certifican que hay vida lírica de altura más allá del Liceo. El espectacular montaje de *La ciudad invisible de Kitej*, de Rimski-Korsakov, dirigido musicalmente por Josep Pons y escénicamente por Dimitri Cherniakov, ha sido considerado la mejor representación de la pasada temporada por los críticos. Por su labor en esta superproducción, Cherniakov se ha llevado el premio al mejor director teatral, ex aequo con Laurent Pelly, galardo-

nado por su encantador montaje de *Cendrillon*, de Massenet. Precisamente el responsable musical de esta deliciosa ópera, Andrew Davis, ha sido distinguido como mejor director musical, premio que ya ganó en la pasada edición por *Rusalka*.

Joyce DiDonato, elegida el año pasado mejor cantante en concierto, ha ganado en esta edición el premio a la mejor cantante femenina por su fabulosa interpretación de *Cendrillon*; el felizmente recuperado Carlos Álvarez ha obtenido el galardón como mejor cantante masculino por su impresionante Carlo Gérard en el montaje de *Andrea Chénier* en Peralada. El divo del momento, Jonas Kaufmann, se ha llevado el premio al mejor cantante en concierto de la temporada pasada por una doble actuación, como liederista en el Liceo y en concierto de arias en Peralada. Por su

parte, Svetlana Ignatovich se ha llevado el premio a la cantante revelación por su actuación como protagonista femenina de *Kitej*.

El jurado, integrado por los críticos de ópera de los principales diarios, emisoras y revistas musicales, entre ellas SCHERZO, ha otorgado un premio especial al nuevo festival de lied LIFE Victoria de Barcelona por su acción en la difusión del género liederístico. En el otro lado de la balanza, los críticos dan un tirón de orejas al Liceo por “no haber programado ninguna ópera de Verdi en conmemoración del bicentenario de su nacimiento”, celebración que sólo tuvo reflejo al comienzo de la temporada con cuatro conciertos que pasaron sin pena ni gloria.

Además de los premios, Amics del Liceu publica desde 1991 el libro de la temporada de ópera que, a partir de este año, cuenta con la colaboración del Gran Teatro

del Liceo para llegar a más público como publicación especializada sobre los espectáculos de la temporada. La periodista Maria Gorgues asume desde este año la dirección de la publicación, dirigida desde su primera edición por Rosa Samaranch. Carmen Posadas, Lidia Falcón, Juan-José López Buriol, Colm Tóibín, Mauricio Wiesenthal, Enric Calpena y Pasqual Iranzo son algunos de los personajes del mundo de la cultura, la política y la sociedad invitados a escribir sobre ópera en el libro, que incluye ensayos y análisis encargados a expertos en el arte lírico, brindando en su conjunto un útil instrumento para preparar y profundizar en los títulos programados. El libro se completa con un conjunto de ilustraciones del pintor figurativo Marcos Palazzi que ofrecen una original visión de las óperas de la temporada.

Javier Pérez Senz

LOS OFICIOS DE LA ZARZUELA



Cumplido un año, ha sido posible, gracias a la dedicación y constancia de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, la celebración de unas segundas Jornadas en el mismo hermoso entorno que acogiera la anterior, es decir, la ciudad de Cuenca, en su Teatro Auditorio entre el 26 y el 28 de septiembre. Estas Jornadas nacen, en palabras de su director, Alberto González Lapuente, “como un proyecto de cohesión, un encuentro para el intercambio de ideas y experiencias entre todos los agentes implicados en nuestro género, ya sean musicólogos, intérpretes teatrales y musicales, gerentes de teatros, productores o los propios espectadores”. Antecedentes de estas Jornadas fueron las promovidas en 1984 por el Instituto Internacional del Teatro bajo el título *Primer seminario internacional de zarzuela*, y en 1991, coordinado por Ramón Barce, las *Jornadas sobre actualidad y futuro de la zarzuela* promovidas por la Fundación Caja de Madrid. La esperanza de continuidad está en la recuperación de estas nuevas Jornadas con las que la Fundación Guerrero ha tenido la voluntad de recoger el testigo.

Tras el éxito de su primera edición bajo el epígrafe *Horizontes de la zarzuela*, que tuvo como base analizar tanto el presente como el futuro inmediato de la misma y de cuyas actividades se ha presentado una publicación, han vuelto este año dichas Jornadas bajo el lema *Los oficios de la zarzuela*, homenaje que ha querido hacerse a quienes han contribuido a convertir el género en una realidad escénica. La estructura de las mismas se dividen en cuatro apartados que se desarrollan paralela o simultáneamente: *Encuentros, Festival, Feria y Exposición*. En el primer apartado se desarrollan las sesiones académicas, conferencias, cursos y mesas de debate; se trataron temas tan interesantes como *La internacionalización de la zarzuela* en la que debatieron Paolo Pinamonti (director del Teatro de la Zarzuela), María Luz González Peña (Centro de Documentación y Archivo de la SGAE (CEDOA), Tobías Bradenberger (Georg-August-Universität Göttingen) y Miquel Ortega (director de orquesta), *El lento declinar de la industria auxiliar* en el que se expuso la cada vez mayor dificultad en encontrar talleres que trabajen para el teatro y la falta y deficiencia de material, entre otras cosas; en torno a ello se reunieron Artur Arranz (Institut del Teatre), Andrés Peláez (Museo del Teatro de Almagro), Margarita Jiménez (Teatro de la Zarzuela) y Pedro Moreno (figurinista). Conferencias sobre *La gestión de la propiedad intelectual de las obras dramático musicales* a cargo de Sydney Borjas (SGAE), *Suripantás, coristas, vicetiples y vedettes* de Javier Suárez-Pajares y otras tres que precedieron a los espectáculos que se desarrollaron en la sala de conciertos del Teatro Auditorio conquense: *Los ingenieros en la zarzuela barroca* por Juan Sanz (escenógrafo), quiso ilustrar el concierto dedicado a recorrer los inicios de la zarzuela en España desde las primeras décadas del siglo XVIII, a través de algunos de los más relevantes autores literarios y musicales. Partiendo de las primeras zarzuelas de Sebastián Durón (1660-1716), como *El imposible mayor en amor, le vence amor* (1710) o *Coronis* (hacia 1706), se llega hasta el estilo ya prácticamente clásico de *Viento es la dicha de amor* (1743) de José de Nebra (1702-1768). Por medio el lenguaje plenamente barroco de Antonio Literes presente en el concierto a través del mayor éxito en la época, *Acis y Galatea* (1708). Además se interpretaron arias y dúos de *Apolo y Dafne* (hacia 1696), de Sebastián Durón y *La colonia de Diana* (1745), de José de Nebra, estrenada en el Corral del Príncipe

de Madrid. Concierto en coproducción con el CNDM y que fue interpretado por Ruth Rosique, soprano y Marta Infanta, mezzo-soprano, acompañadas por Harmonia del Parnàs bajo la dirección de Marian Rosa Montagut.

Otro de los espectáculos programados fue la zarzuela en un acto *La salsa de Aniceta*, un juguete cómico en nueve números, con libreto de Rafael María Liern al que puso música Ángel Rubio. Es una recuperación de la primera obra de auténtico género chico que se estrenaría en el Teatro Apolo de Madrid en abril de 1879 y que en diciembre del pasado año se representó en la Fundación Juan March. En estas jornadas precedería a su exhibición la conferencia dada por Ignacio Jassa Haro, del CEDOA, *Comentarios impertinentes para una zarzuela pertinente*. La representación corrió a cargo de Paula Iwasaki, Ruth Iniesta, Raúl Novillo y Enrique R. del Portal, acompañados al piano por Aurelio Viribay, dirigidos por Claudia Tobo y escenografía de Marcos Carazo Acero. Siguió *Jacinto Guerrero, vida de zarzuela*, espectáculo teatral estrenado en el Teatro Fernán Gómez de Madrid, en marzo de 2013 y que ya tuvo proyecto escénico en las pasadas Jornadas, en esta ocasión más desarrollado y que está basado en la experiencia vital de Jacinto Guerrero y el difícil contexto que rodeo al compositor; acompañó la escena fragmentos de *Doña Mariquita*, *La alsaciana*, *La montería*, *El buésped del sevillano*, *El tejedor de Cantarranas*, *El sobre verde*, *Los gavilanes*, *La rosa del azafrán* y *Tiene razón Don Sebastián*.

Se contó en estas segundas Jornadas con la presencia del director Antoni Ros Marbà que habló, en una muy interesante exposición, del maestro Amadeo Vives y Doña Francisquita, partitura de la que hizo un preciso análisis. Una de las expectativas de estas Jornadas estaba en la recuperación de la Humorada trágico-cómico lírica en un acto, *El terrible Pérez*, con saladísimo libreto de Carlos Arniches y Enrique García Álvarez con música de Tomás López Torregrosa y Quinto Valverde. La producción de la Fundación Guerrero, la colaboración del Centro de Documentación y Archivo de la SGAE y el Teatro de la Zarzuela, ha hecho el logro del estreno para el público de hoy, en el seno de estas Jornadas, después de haberlo hecho en el Teatro Apolo de Madrid, el 1 de mayo de 1903. La versión musical de Nacho de Paz al frente de la Oviedo Filarmonía con la dirección escénica de Paco Mir y la vis cómica de cantantes y actores participantes conformaron una divertida representación, promoviendo con frecuencia la hilaridad del público. Ello ha sido posible gracias a un improbable trabajo a partir de un proyecto diseñado por el director de orquesta Nacho de Paz y la colaboración como copistas musicales de Enrique Mejías y Juan Antonio Rodríguez con Andrei Mijlin como asesor instrumental. Todo el proceso del descubrimiento y los pasos de restauración de esta pieza fueron explicados en la conferencia que precedió a su escenificación, *Los papeles de Pérez: el terrible oficio del copista*, que impartió Enrique Mejías junto a Nacho de Paz.

Paralelamente, se ofrecía zarzuela para niños, la instalación de la exposición, *Las entrañas de Pérez* y una feria que reunía diversos expositores vinculados a la zarzuela y tienda.

La esperanza de continuidad por parte de todos los promotores y asistentes es enorme y se espera se haga realidad. Recurriendo al dicho: no hay dos sin tres, deja abierto el horizonte.

Calendario de conciertos 2014-2015

VI Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea Fundación BBVA 2014-2015 PluralEnsemble



8 | 10 | 2014

Retrato I
La voz noh en los siglos xx y xxi: Oriente y Occidente

Director: Fabián Panisello
Solista: Ryoko Aoki (voz noh). Músico invitado: Horacio Curti (shakuhachi)
Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Música
Príncipe de Vergara, 146. Madrid. 19:30 horas



7 | 2 | 2015

Retrato IV
Olivier Messiaen / Gérard Grisey:
la mirada espectral I

Director: Fabián Panisello
Fundación BBVA. Palacio del Marqués de Salamanca
Paseo de Recoletos, 10. Madrid. 19:30 horas



15 | 11 | 2014

Retrato II
Dmitri Shostakóvich / Alfred Schnittke:
la música en Rusia en los siglos xx y xxi

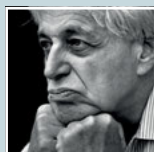
Director: Fabián Panisello
Fundación BBVA. Palacio del Marqués de Salamanca
Paseo de Recoletos, 10. Madrid. 19:30 horas



25 | 3 | 2015

Retrato V
Anton Webern, Alexander von Zemlinsky y el siglo xxi

Director invitado: Peter Rundel
Músico invitado: Johannes Schwarz (contrabajo)
Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Música
Príncipe de Vergara, 146. Madrid. 19:30 horas



9 | 12 | 2014

Retrato III
Igor Stravinsky / György Ligeti:
música para instrumentos de viento xx-xxi

Director invitado: Felix Renggli
Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Música
Príncipe de Vergara, 146. Madrid. 19:30 horas



22 | 4 | 2015

Retrato VI
Pierre Boulez / Gérard Grisey: la mirada espectral II

Director invitado: Jean Deroyer
Solista: Ema Alexeeva (violin)
Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Música
Príncipe de Vergara, 146. Madrid. 19:30 horas

VI Ciclo de Conciertos de Solistas Fundación BBVA 2014-2015



4 | 10 | 2014

Concierto I
Ryoko Aoki (voz noh)
Rui Borges (flauta)



21 | 3 | 2015

Concierto IV
Johannes Schwarz
(fagot y contrabajo)



13 | 12 | 2014

Concierto II
Felix Renggli (flauta)



25 | 4 | 2015

Concierto V
Alberto Rosado (piano)



24 | 1 | 2015

Concierto III
Ema Alexeeva (violin)
Vadim Gladkov (piano)



9 | 5 | 2015

Concierto VI
Juanjo Guillem (percusión)

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

HORA:
19:30 horas

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

V Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea Fundación BBVA Bilbao 2014-2015



7 | 10 | 2014

PluralEnsemble
Ryoko Aoki (voz noh)
Horacio Curti (shakuhachi)

Obras de Federico Gardella, Peter Eötvös, Ichiro Nodaira, José Manuel López López y Ramon Humet



13 | 1 | 2015

Ensemble Sinkro

Obras de Elliott Carter, Jonathan Harvey, Carmelo Bernaola y Guillermo Lauzurika



5 | 5 | 2015

Proxima Centauri

Obras de John Cage, Christophe Havel, Thierry Alla y Xabier Otaola



28 | 10 | 2014

Trío Arbós
José Luis Estellés (clarinete)

Obras de Mauricio Kagel, Jesús Torres, José Zárate y Paul Hindemith



17 | 2 | 2015

Ensemble Kuraia

Retrato de Toshio Hosokawa



26 | 5 | 2015

Christophe Desjardins (viola)

Obras de Ivan Fedele, Gabriel Erkoreka y Alberto Posadas (encargo de la Fundación BBVA)



11 | 11 | 2014

Pedro Carneiro (percusión)

Obras de Iannis Xenakis, Edison Denisov, João Pedro Oliveira e Isabel Urrutia



10 | 3 | 2015

London Sinfonietta

Obras de Wolfgang Rihm, Michael Finnissy, Julian Anderson, Francisco Guerrero y Félix Ibarondo



9 | 6 | 2015

Grupo vocal KEA

Rami Alqhai (viola da gamba)

Obras de Pascal Dusapin, Joseba Torre, Zuriñe F. Gerenabarrena y David Azurza



2 | 12 | 2014

Ensemble Alternance
Magid El-Bushra (contratenor)

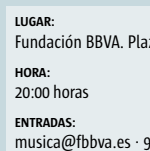
90º aniversario de Klaus Huber



24 | 3 | 2015

Smash Ensemble
Carola Schlüter (voz)

Obras de Rebecca Saunders, Ramon Lazkano y Mikel Urquiza (encargo de la Fundación BBVA)



14 | 4 | 2015

Miguel Ituarte (piano)

Obras de Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen y Jesús Rueda



16 | 12 | 2014

Cuarteto Bretón

Obras de Steve Reich, George Crumb, Kaija Saariaho y Javier Quisilant

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

HORA:
20:00 horas

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

Conciertos fuera de ciclo



16 | 9 | 2014

Concierto de cámara de la Joven Orquesta Nacional de España

Fundación BBVA
Palacio del Marqués de Salamanca
Paseo de Recoletos, 10. Madrid
19:30 horas



15 | 10 | 2014

Concierto de inauguración del Curso Académico de la Escuela Superior de Música Reina Sofía

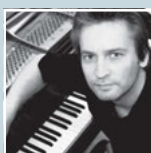
Ofrecido por la Cátedra de Viola Fundación BBVA de la Escuela Superior de Música Reina Sofía
Sala Sinfónica del Auditorio Nacional de Música
Príncipe de Vergara, 146. Madrid. 19:30 horas



5 | 11 | 2014

Concierto Fundación BBVA - ORCAM

Sala Sinfónica del Auditorio Nacional de Música
Príncipe de Vergara, 146. Madrid
19:30 horas



30 | 9 | 2014

Andrey Ponochevny (piano)

Fundación BBVA
Plaza de San Nicolás, 4 Bilbao
20:00 horas



21 | 10 | 2014

Concierto-Presentación del CD Aura

Judith Jáuregui (piano)
Fundación BBVA
Palacio del Marqués de Salamanca
Paseo de Recoletos, 10. Madrid. 19:30 horas

2 | 6 | 2015

Concierto Fundación BBVA - ORCAM

Sala Sinfónica del Auditorio Nacional de Música
Príncipe de Vergara, 146. Madrid
19:30 horas

2 | 10 | 2014

Andrey Ponochevny (piano)

Fundación BBVA
Palacio del Marqués de Salamanca
Paseo de Recoletos, 10. Madrid
19:30 horas

4 | 11 | 2014

Concierto-Presentación del CD Aura

Judith Jáuregui (piano)
Fundación BBVA
Plaza de San Nicolás, 4. Bilbao
20:00 horas

McVicar indaga en la sordidez del drama de la ópera verdiana

UNA *TRAVIATA* QUE ACABA BIEN

Gran Teatro del Liceo. 14-X-2014. Verdi, **La traviata**. Patrizia Ciofi, Charles Castronovo, Vladimir Stoyanov. Director musical: **Evelino Pidò**. Director escénico: **David McVicar**.



A. Bofill

Patrizia Ciofi, Charles Castronovo y Vladimir Stoyanov en *La traviata* de Verdi en el Liceo

BARCELONA Suele darse, casi es tradición, que las *Traviatas* que empiezan flojitas acaban bien y las que empiezan bien, acaban como pueden. Aunque la obra es de dimensiones sólo regulares, el papel de Violetta, casi siempre en escena, casi siempre en primer plano, es agotador. Además, la ligereza vocal necesaria para dar vuelo y brillo al *Sempre libera* del primer acto es casi opuesta a la densidad y peso vocal necesarios para darle al *Addio del passato* final la subyugante fuerza que requiere.

Patrizia Ciofi, de voz bella pero no muy poderosa, pasó justa de medios por el primer acto, conocedora en profundidad del personaje y del canto verdiano y con un fraseo y una musicalidad exquisitas, dominó el dúo con Germont padre del segundo acto y nos hizo llegar con intensidad el dolor de la cortesana públicamente

humillada en el tercero. En el cuarto, sin apabullar vocalmente, consiguió dar fuerza interior a la desdichada tísica y la hizo morir con intensidad y verdad dramáticas.

Ayudó, y no poco, la buena producción firmada por David McVicar, un montaje coproducido entre los teatros de Barcelona, Cardiff, Glasgow y Madrid, muy cuidado dramáticamente y en el análisis de los personajes y situaciones, que abandona el fastuoso mundo aristocrático de tantos montajes que presentan, o presentaban, antaño, a Violetta como una especie de Sisí emperatriz para abundar en el mundo de las *demi-mondaines* mucho más sórdido, veraz y cercano a los personajes originales creados por Dumas.

Esta misma producción, estrenada en 2009 en Cardiff, visitará en abril y mayo el Teatro Real de Madrid y regresará al Liceo en julio para una nueva tanda de

representaciones veraniegas.

Evelino Pidò, debutante en la plaza, se acreditó como un importante director verdiano, estuvo atento a una concertación muy cuidada en la dinámica, casi camerística, con las voces y obtuvo un correcto resultado de la orquesta.

El tenor norteamericano Charles Castronovo, debutante asimismo en el teatro, fue de menos a más en el papel de Alfredo y acabó firmando una actuación muy considerable en su conjunto. El búlgaro Vladimir Stoyanov, veterano, experto, sabía que haciendo de Germont padre no cabían reservas y que tenía que jugar todas sus cartas en el dúo y el aria del segundo acto. Su *Di Provenza il mar il suol*, redondo, muy bien resuelto de estilo y de medios, fue la intervención en solitario más aplaudida de la noche.

Xavier Pujol

Temporada de la OBC

INAUGURACIÓN DISCRETAMENTE FESTIVA

Barcelona. Auditori. 4-X-2014. **Benjamin Schmid**, violín. Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Director: **Pablo González**. Obras de Scriabin, Chaikovski y Strauss. 10-X-2014. **Simon Trpceski**, piano. OBC. Director: **Michael Nesterowicz**. Obras de Casablancas, Prokofiev y Dvorák.

Aires de comienzo de curso en el primer concierto de la temporada de la OBC y, en la práctica, de la temporada de L'Auditori en sus series de conciertos propios, especialmente las de Música antigua y Música de cámara. Un parlamento breve y bueno, un vídeo que ilustraba este parlamento y, al final del concierto, una copa ofrecida al aire libre, subrayaron con un punto festivo el concierto inaugural. Y, *last, but not least*, la primera de una serie de *performances* que, bajo el título general de *Afters* e inspiradas en la programación de la OBC, vertidas en forma de jazz, pop o soul, continuarán de forma informal y lúdica la música después del concierto. En este

caso el sexteto de jazz Joan Vidal ofreció un *Revisiting Zarathustra*, a propósito, claro está, de la obra que cerró programa, el poema sinfónico *Así hablaba Zarathustra*, de Richard Strauss. Fue esta obra lo mejor del concierto. González ofreció una versión convincente, tanto en la expresión de la monumentalidad sonora (estupendos los metales) como en el tratamiento de los pasajes intimistas, a veces camerísticos, con intervenciones solistas destacadas (flauta, violín concertino) cuyo cromatismo puso acertadamente de relieve. Fue una versión enérgica, que contrastaba con una primera parte que se había mantenido más bien en los límites de la

corrección. En el segundo concierto de la temporada se daba en primera audición, la obra *Darkness Visible*, de Benet Casablancas, una obra, como es de rigor en el compositor, bien construida, de gran claridad, efectiva y en algún momento efectista; y una ocasión de que la orquesta demostrara que está en forma, tanto solistas como grupos instrumentales. En el *Tercer Concierto para piano y orquesta* de Prokofiev el solista Trpceski consiguió, eficazmente concertado por Nesterowicz, una versión importante, por su capacidad técnica —la escritura de Prokofiev la requiere en alto grado—, y por su flexibilidad interpretativa, que solventó con igual propiedad

los tremendos pasajes de fuerza —recordándonos que el piano es un instrumento de percusión— hasta la serenidad de las variaciones del segundo movimiento o el intimismo lúdico del comienzo del tercero. Nesterowicz tiende al volumen sonoro, lo que algunas veces pudo perjudicar al solista, y lo exhibió luego en su versión de la *Sinfonía "del Nuevo Mundo"* de Dvorák. Pero no hubo desmesura, los metales resonaron, pero no restallaron, al contrario, empastaban y, en general, en la versión escuchamos cosas, si no nuevas, que fueron muy acertadamente resaltadas por el director.

José Luis Vidal

Entorno y contenido

LIED CON ENCANTO MODERNISTA

Barcelona. Sant Pau Recinto Modernista. 3/11-X-2014. LIFE Victoria 2014.

Nuevo éxito de LIFE Victoria en Barcelona. La segunda edición del festival de lied impulsado por la Fundación Victoria de los Ángeles para mantener viva la huella de la legendaria soprano, dirigido artísticamente por el barítono Enric Martínez Castignani, ha convertido el impresionante recinto modernista de Sant Pau, obra del genial arquitecto Lluís Domènech i Montaner, en su nuevo escenario. Un entorno arquitectónico de extraordinaria belleza, buenos cantantes y pianistas y un exquisito repertorio de lieder se dan la mano en una innovadora propuesta que combina belleza musical y encanto turístico: la entrada permite realizar una visita turística una hora antes del concierto y respirar la magia

del entorno sin agobios. Una sala de singular belleza, el Pabellón de San Rafael, acogió la velada inaugural protagonizada por el barítono Roman Trekel y el pianista Ulrich Eisenlohr. Artísticamente, la velada fue un éxito y del programa, dedicado a Schubert y Schumann, cautivó la sabia y ricamente matizada versión del romántico ciclo *Dichterliebe* (*Amor de poeta*), op. 48.

La iluminación, diseñada para facilitar la intimidad con los artistas, proporcionó calidez a un espacio de acústica no óptima, pero mejor para este repertorio que el escenario histórico de la pasada edición, la Capella de Santa Àgata (Museo de Historia). Uno de los atractivos de LIFE Victoria es la posibilidad que

brindan a los jóvenes intérpretes de actuar como *teloneros* durante 20 minutos al inicio de cada recital y en la velada inaugural, los encargados de estrenar la acústica del recinto fueron la mezzosoprano Cristina Segura y el pianista Nejc Lavrencic: cautivó el hermoso color, el aplomo y la musicalidad de esta joven cantante, que contó con un cuidadoso e inspirado acompañamiento. Éxito, pues de una propuesta que nace con la complicidad de la Fundació Privada Hospital de la Santa Creu i Sant Pau y que abre una nueva etapa.

El público respondió de forma entusiasta y las entradas se agotaron en algunos recitales, como el concierto-aperitivo celebrado en la suntuosa sala Domènech i Montaner en

el que la soprano Marta Almajano y Dani Espasa al clave demostraron que hay vida cultural más allá del 1714: su exquisito programa, bajo el título *1614: Viaje del Greco a Juan Hidalgo*, glosó con sentido poético y musical irreprochable una doble conmemoración que en Cataluña apenas ha tenido eco: los cuatrocientos años de la muerte del Greco y del nacimiento de Juan Hidalgo. Un homenaje a Antón García Abril, protagonizado por Nancy Fabiola Herrera y Rubén Fernández Aguirre, y un programa Britten, centrado en los *Canticos*, a cargo del tenor Adrian Thompson y el pianista Iain Burnside completaron la segunda edición del festival.

Javier Pérez Senz

Fundación BBVA

ECOS DE ORIENTE

Edificio San Nicolás del BBVA. 7-X-2014. **Ryoko Aoki**, voz noh; **Horacio Curti**, shakuhachi. PluralEnsemble. Director: **Fabián Panisello**. Obras de Gardella, Nodaira, Humet, Eötvös y López López.

BILBAO El concierto inaugural del quinto Ciclo de Música Contemporánea de la Fundación BBVA se articuló en base a tres líneas de fuerza paralelas, las tres relacionadas con determinados vínculos entre las músicas de Oriente y Occidente. *Voice of wind* (2012) es una obra de Federico Gardella que absorbe el espíritu del teatro noh, el arte escénico tradicional japonés por excelencia, con extremada sensibilidad. En *Harakiri* (1973), Peter Eötvös había

ido aún más lejos al dotar a la escena de cualidades rituales y de una mayor energía emocional, que fue perfectamente proyectada por Ryoko Aoki. La segunda línea de fuerza tuvo como protagonista al japonés Ichiro Nodaira, uno de esos compositores que han tratado de integrar en las formas y las técnicas de vanguardia occidentales elementos de sus culturas de origen. En *Quatuor en hiver* (2004) y en *Une autre... lune* (1999) esa fusión se da de forma muy suave y ecléctica,

sin una sola concesión a exotismos de trazo convencional.

La tercera línea estaba en manos de dos compositores españoles, Ramon Humet y José Manuel López López, éste presente en la sala. Del catalán se estrenó *En el bosc profund*, obra de tono sereno y contemplativo estructurada en varios movimientos. El uso que hace del shakuhachi (una flauta japonesa relacionada con ciertas corrientes Zen) confiere a la música un especial matiz de espiritualidad. *La pluma de Hu* (2000),

del madrileño, se desarrolla sobre la tensión que se crea entre un dramatismo que necesita su tiempo para liberarse y un lirismo que continuamente aspira a ir a más. No era un concierto fácil en absoluto, pero es ante retos como éste donde se demuestra el conocimiento, el virtuosismo y la versatilidad de musicazos como Fabián Panisello y de conjuntos como su sensacional (cada día más) PluralEnsemble.

Asier Vallejo Ugarte

Temporada de la OCG

TRES DIRECTORES

Auditorio Manuel de Falla. 27-IX-2014. **Maximilian Hornung**, violonchelo. Orquesta Ciudad de Granada. Director: **Sebastian Tewinkel**. Obras de Beethoven, Schubert y Chaikovsky. 3-X-2014. **Peter Biely**, violín. OCG. Director: **Mario Kosik**. Obras de Chaikovsky, Dvorák y Zeljenka. 10-X-2014. **Yasuyo Yano**, piano. OCG. Director: **Andrea Marcon**. Obras de Mozart.

GRANADA El primero de los conciertos reseñados se inició con la obertura *Coriolano* de Beethoven, curiosamente algo falta de ritmo, a la que siguieron las *Variaciones sobre un tema rococó* de Chaikovsky, con Maximilian Hornung como sobresaliente solista al violonchelo. Como propina, cerrando la primera parte del concierto, interpretó *Punchinello* del poco conocido Victor Herbert. En la segunda parte, la *Obertura en el estilo italiano D. 590* de Schubert precedió a su *Sinfonía n° 6*, obras en las que tanto Tewinkel como la orquesta se mostraron mucho más cómodos y efectivos.

El 3 de octubre, la *Serenata para cuerdas* de Chaikovsky inició un coherente programa eslavo, dirigido solventemente por el eslovaco Mario Kosik, del que las obras de Dvorák constituyeron la parte más importante. El ayuda de concertino de la



OCG, Peter Biely, actuó como inspirado solista en dos de las obras de Dvorák, la *Romanza para violín y orquesta* y la virtuosista, encargada por Sarasate y nunca interpretada por éste, *Mazurca* para los mismos efectivos, así como en la menor *Música eslovaca para violín y cuerdas* de Ilja Zel-

jenka, agradable obra de inspiración popular. El concierto lo cerró una excelente *Suite checa para cuerdas* de Dvorák.

El director artístico de la Orquesta Ciudad de Granada, Andrea Marcon, dirigió el 10 de octubre un monográfico Mozart con las dos últimas sinfonías y el *Concierto*

para piano n° 20, con la pianista Yasuyo Yano como solista, que efectuaba su debut en España. Marcon, músico prudente, no abusó de los contrastes dinámicos que han solido ser piedra de toque del movimiento historicista, del que él es un ilustre exponente. Se aprecia que la relación con su orquesta es muy buena, a pesar del número escaso de los conciertos que protagoniza a lo largo de la temporada. Estupendas interpretaciones de las *Sinfonías n° 40 y n° 41* del compositor salzburgués, obras muy adecuadas al tamaño y a las características de la formación granadina. En cuanto al *Concierto para piano n° 20*, la solista demostró su frecuentación de las obras de Mozart y su acercamiento a la partitura desde instrumentos históricos, con una interpretación delicada y alejada de efectismos.

Joaquín García

Temporada de la OSE

ESENCIA EN FRASCO PEQUEÑO

Bilbao. Palacio Euskalduna. 26-IX-2014. **María Bayo**, soprano. Kantika Korala. Sinfónica de Euskadi. Director: **Rumon Gamba**. Obras de Ibáñez, Guridi-Freitag y Chaikovsky.

La Sinfónica de Euskadi dio inicio a su temporada de abono (la primera con Oriol Roch como director general) en Bilbao con un programa de perfil medio que tenía su punto de mayor interés en las *Seis canciones castellanas* de Guridi, que vieron la luz después de que la Guerra Civil arruinase el proyecto de poner música a una película (*La malquerida*) de Saturnino Ulargui. Es un ciclo que se escucha muy poco en nuestros auditorios, y seguramente con razón, pues ni siquiera los arreglos orquestales de Edward Freitag pueden ocultar que su espacio natural es la sala de cámara. María Bayo, veterana y con clase, como una de las reinas que es de la canción española, dio con su tono

popular y supo mostrar que en la sencillez de estas seis miniaturas está su verdadera belleza.

Los *Juegos de Otoño* (1992) del alavés Francisco Ibáñez, estupendamente cantados por las voces de Kantika Korala, preludieron el concierto entre ecos infantiles y arrostos de nostalgia. Para el final quedó la *Tercera Sinfonía* de Chaikovsky, también extraña en nuestros auditorios, aunque por razones bien distintas a las canciones de Guridi. Puede ser su pequeñez frente a las tres que vienen después, pero también



David Ruano

cala bien entre las audiencias por su movimiento final, que es de lejos el más ruidoso y populista de los cinco. Decidido a entrar a fondo al juego del compositor, Rumon Gamba sacó toda la artillería de la orquesta y se fue creciendo en contundencia y vitalidad rítmica, aunque para ello tuviese que pasar de puntillas por el halo poético del Andante elegíaco y por los innumerables detalles que enriquecen la fabulosa orquestación del Scherzo.

Asier Vallejo Ugarte

ExpoClásica

Encuentro profesional de música clásica

II edición: retos y nuevas perspectivas en la programación musical

I Foro nacional de programadores de música clásica

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

11-14 | diciembre | 2014

Conde Duque | Madrid

Información e inscripciones en: www.expoclasica.com



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

inaem

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA



AC/E

ACCIÓN CULTURAL
ESPAÑOLA

Ciclo de la OSG

MAN, EN EL RECUERDO

Palacio de la Ópera. 26-IX-2014. **Simon Trpceski**, piano. Sinfónica de Galicia. Director: **Dima Slobodeniouk**. Obras de Buide, Prokofiev y Rachmaninov. 3-X-2014. **Alexei Ogintchouk**, oboe. OSG. Director: **Dima Slobodeniouk**. Obras de Haydn, Strauss, Milhaud y Stravinski. 17-X-2014. OSG. Director: **Víctor Pablo Pérez**. Obras de Sibelius y Montsalvatge.

LA CORUÑA Dio comienzo la nueva temporada de la Sinfónica de Galicia que se ha ido alternando con las actividades de la I Temporada Lírica. El concierto inaugural, que solía ser extraordinario, tuvo el interés de un estreno absoluto: *Fragmentos del Satiricón* (premio AEOS 2013), de Fernando Buide. La OSG pareció padecer el síndrome "vuelta de vacaciones"; lo mejor, el precioso *Concierto para piano n.º 3*, de Prokofiev, con un pianista excelente; lo menos bueno, la *Tercera Sinfonía*, de Rachmaninov. El segundo programa era poco manido y muy variado; además, el solista del *Concierto de oboe*, de R.

Strauss se anunciaba como el mejor del mundo, lo cual tal vez sea exagerado, pero en verdad es un formidable intérprete; el precioso segundo tiempo fue bisado; la OSG estuvo durante todo el acto musical mucho mejor que en el anterior. La *Suite Pulcinella*, de Stravinski y la *Sinfonía n.º 22*, "El filósofo", de Haydn alcanzaron notables versiones; lo mejor, sin duda, la singular *Sinfonía de cámara n.º 5*, de Milhaud, escrita para doble quinteto de viento e interpretada por primeros afiles de la Sinfónica. En el tercer concierto, estuvo Víctor Pablo Pérez al frente de la que fue su orquesta durante veinte años. Excelentes versiones



Simon Fowler

SIMON TRPCESKI

de *Finlandia* y *Primera Sinfonía*, ambas de Sibelius. En ésta, el público dedicó a orquesta y director grandes

ovaciones; fue destacado el clarinetista Ferrer que tuvo una espléndida actuación. Una más que notable versión del precioso ballet *Manfred*, de Montsalvatge, completó el programa. La obra nos trajo el recuerdo de aquel otro Manfred, *Man*, que vivió como un rodríguez en Camelle, en la *Costa da Morte* coruñesa, falleció anonadado por la catástrofe del *Prestige* y dejó un singularísimo legado artístico que lleva camino de la más absoluta ruina, debido a la incuria de unos y de otros.

Julio Andrade Malde

Albiach dirige un programa Mozart-Mendelssohn

IMAGINACIÓN

Auditorio. 17-X-2014. Orquesta de la Comunidad Valenciana. Director: **Álvaro Albiach**. Obras de Mozart y Mendelssohn.

CASTELLÓN El director Álvaro Albiach debutó con la Orquesta de la Comunidad Valenciana en el Auditorio de Castellón, con un programa bien elegido en el que, fundamentalmente primaba la dicción esmerada, el fraseo y los contrastes con un postulado de elegancia. A las tres cuestiones atendió con precisión el joven director valenciano, hoy titular de la Orquesta de Extremadura. Albiach es preciso en el gesto, de pulcra claridad, imaginativo y capaz de hacer entender muy bien su sugestión a los componentes del excelente colectivo que dirigió. Gusta de los contrastes en un justo equilibrio (algo que era muy oportuno en el programa) sin caer nunca en la vehemencia desaforada. En la primera parte, tras una obertura de *Don Giovanni* intensa de

dramatismo en el inicio y con una soltura ágil e intensa en el Moderato, definiendo muy bien los cuatrillos de corcheas, ofreció una *Sinfonía n.º 39*, asimismo de Mozart, con un primer tiempo de contrastado estilo galante frente al majestuoso inicio, un enérgico Minueto con un elogiado solo de clarinete y un dramático postrer movimiento frente a las escalas que lo caracterizan en mayor medida. Su *Sinfonía "Escocesa"* fue descriptivista pero no paisajística. A destacar el criterio del Allegro vivacissimo del postrer tiempo, en el que en una resolución nada habitual, fue ganándole tiempo al tiempo y, sobre todo la solemnidad refinada del Maestoso conclusivo que arrancó justos aplausos de la audiencia.

Antonio Gascó

THE ROYAL OPERA

ROYAL OPERA HOUSE

BRYN TERFEL EN EL PAPEL DEL PÍCARO DOCTOR
POR PRIMERA VEZ EN LA ROYAL OPERA HOUSE

L'ELISIR D'AMORE

PROTAGONIZADA POR VITTORIO GRIGOLO, BRYN TERFEL, LUCY CROWE Y LEVENTE MOLNAR.

MÚSICA GAETANO DONIZETTI | DIRECTOR DE ORQUESTA DANIELE RUSTIONI
DIRECTOR DE ESCENA LAURENT PÉLÉ

EN DIRECTO EN CINES EL 26 DE NOVIEMBRE DE 2014

Arts Alliance

ENTRADAS YA A LA VENTA EN
www.rohcine.es

VERSION DIGITAL

Imagen por MAX ERÖH (2014)

Un gran reparto para el bel canto donizettiano

VIVANDERAS ENCANTADORAS

Teatro Real. 21, 23-X-2014. Donizetti, *La fille du régiment*. Desirée Rancatore/Aleksandra Kurzak, Antonino Siragusa/Javier Camarena, Luis Cansino/Pietro Spagnoli, Rebecca de Pont Davies/Ewa Podles Directores musicales: **Jean-Luc Tingaud/Bruno Campanella.** Director de escena: **Laurent Pelly.**

MADRID Espectáculo estrenado en 2007 en el Covent Garden, luego paseado por varios escenarios más, dado su ingenioso planteo y su impecable desarrollo, su pericia para captar la esencia de la obra a la que aporta cierto y nada chocante contenido surrealista (escenografía de Chantal Thomas), sin que el cambio militar de época (de Napoleón a la Gran Guerra) afecte para nada a su significado. Pelly, a quien se debe también el vestuario, realiza un trabajo excelente tanto en las partes cómicas como en las sentimentales, sin que se le vaya de la mano ningún elemento a su cargo, en especial coro y solistas. Cantantes que han de ser buenos comediantes, no sólo por la cantidad de diálogo a su cargo (una adaptación de Agathe Mélinard), sino para que funcionaran las minuciosas indicaciones del regista. Dos repartos de similar nivel, complicados hoy día de superar, han puesto en pie tan encantadora obra. Rancatore ha ganado centro y colorido con el paso de los años, manteniendo los agudos (y algún sobreagudo por más que atacado desde debajo de la nota o aspirado); si bien sacó adelante con la necesaria pericia los momentos de brillo, convenció mejor en sus dos arias digamos serias. Igual que ella, Kurzak actuó muy compenetrada con la Marie ideada por Pelly. Con una voz que puede resultar poco atractiva por algún que otro sonido desigual o áspero, lo que no ocurre en la generosidad de los agudos ni en la acariciante media voz, cantó admirablemente bien toda su parte. Siragusa se valió de alguna que otra *acciaccatura* para sus primeros agudos (no así para los famosos nuedo) y dejó bien claro que



Javier del Real

Javier Camarena y Aleksandra Kurzak en *La fille du régiment* de Donizetti en el Teatro Real

en línea de canto y en las necesarias regulaciones sabe sacar adelante *Pour me rapprocher de Marie*, un ejemplo de canto donizettiano. Claro que su voz, extensa, potente y colorida, carece del encanto de la de Camarena, tenor que no puede ser considerado una sorpresa ya que le han precedido espléndidas interpretaciones rossinianas desde su centro principal de actividad, la Opernhaus Zurich donde paso a paso ha alcanzado el merecido estrellato. Con su esplendor vocal y entrega ejecutiva, incluida su simpática presencia física, con agudos fulminantes en notas de timbradísima y luminosa proyección, un canto tan genuino como expresivo, el único posible Tonio que hoy le puede

hacer algo de sombra es el de Flórez. Pont Davies, de noble y estilizada figura, dio realce a la Berkenfield, pero tuvo que competir con esa especie de fenómeno que es Podles. Inmensa, como siempre, su presencia dominó el escenario, pese a la insignificancia musical del papel. Buen Sulpice el de Cansino sin problemas de voz ni de caracterización, algo más eficaz teatralmente que Spagnoli asimismo aceptable traductor de una parte sin complicaciones. Bien el resto, del Hortensius que actúa más que canta a cargo de Isaac Galán a la Crakentorp de Ángela Molina que se suma así a las viejas glorias líricas (en esta misma producción Caballé lo fue en Viena con una tirolesa cantada de pro-

pina y Te Kanawa en el Met) o famosas actrices y demás (Gilles San Juan en Niza, Ángel Pavlovsky en el Liceo) a las que se distribuyó este papel únicamente hablado. Encargo superado con holgura, aunque fue menos caricaturesca de lo habitual y de más bella figura que las frecuentes intérpretes del rol. Tingaud y Campanella (a quien se le puede considerar especialista en esta obra) mantuvieron una lectura similar en la atención constante al escenario siempre al servicio del solista, en una versión de cálida sonoridad, con ritmo vitalista y gracia refinadamente controlada. El coro se lució, incluso por la variedad de su juego escénico.

Fernando Fraga

schizzo

La ópera de Bizet en una histórica versión en español

CARMEN REIVINDICA SU LIBERTAD

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 10-X-2014. Bizet, **Carmen**. María José Montiel/Jossie Pérez, Sabina Puértolas/Rocío Ignacio, José Ferrero/Javier Palacios, Isabel Rodríguez García, Marifé Nogales, Rubén Amoretti, Javier Galán, Mikeldi Atxalandabaso, Francisco Tójar, Gerardo Bullón. Directora musical: **Yi-Chen Lin**. Directora de escena: **Ana Zamora**.

Superado ya en muchos años el centenario de su estreno, *Carmen* sigue firme en el repertorio operístico mundial como uno de los títulos no sólo más populares y apreciados, sino también más lozanos y perennes que existen. Razón principal de esta vigencia es el valor universal de sus personajes, que trascienden la mera anécdota localista y son capaces de conmover por su veracidad. En realidad Bizet, junto a sus libretistas, Halévy y Meilhac, había logrado crear una figura arquetípica comparable con su influjo a Don Juan, Hamlet o Fausto. *Carmen* obtiene una especial significación como personificación de la mujer liberada, capaz de decidir por sí misma.

Carmen se estrenó en París (1875), en la Opéra-Comique de acuerdo con lo que era norma en el teatro, es decir, con los típicos pasajes hablados intercalados entre los números musicales. Cuando se ofreció la posibilidad de representar la ópera en otros lugares, se encargó a Ernest Guiraud que compusiera los recitativos para que pudieran enlazar todos los números de la obra. En España, se representaría en Barcelona, en el Teatro Lírico en 1881, en francés; en el Liceo lo haría en 1888.

Las muchas similitudes entre la *opéra-comique* y la zarzuela, puesto que ambas comparten la alternancia de fragmentos declamados y cantados y la utilización de casi los mismos elementos vocales y cómicos, hizo que se planteara una versión zarzuelística traducida al castellano por Rafael María Liern, en la que se cambian algunos de los personajes, pero no el espíritu de la obra. Llegó a estrenarse en el Teatro de la Zarzuela en noviembre de 1887 dirigida por Gerónimo



M^a José Montiel y José Ferrero en *Carmen* en el Teatro de la Zarzuela

Giménez, estreno que el gobernador civil de la provincia trató de impedir, porque quería favorecer al empresario del Teatro Real que tenía programada la ópera para unos meses después, en 1888, en italiano. Como fracasó el intento, Madrid pudo comparar ambas versiones, aunque ninguna parece haber causado una impresión muy honda, a pesar de que la crítica apreció la elegancia musical de Bizet. Tres años más tarde, 1890, se escenificaría en Barcelona en el Teatro Circo Alegria con un texto más acertado de Patricio Eduardo de Bray, libreto que ha servido como base para esta nueva apuesta escénica. Lo que para el público de hoy es novedad, no es tal, como hemos visto, históricamente. Por ello, el Teatro de la Zarzuela, en mi opinión, acierta en su visión de recuperar su historia para ofrecer esta versión al público actual como inauguración de su temporada lírica.

Ana Zamora basa su propuesta en el drama de los hombres que no saben qué hacer ante una mujer libre.

Desarrolla cada uno de sus cuatro actos en momentos de la historia española en los que la mujer da pasos reivindicativos de su libertad. Si la idea es inteligente, hay torpeza, sin embargo, en la teatralización, poco auxiliada por el decorado inexpresivo de Richard Cernier de arcos y escalinatas que cambian de situación y un vestuario no muy lucido. Pálido el movimiento escénico y la dirección de actores que hace de esta *Carmen* un espectáculo esquemático y de poca intensidad teatral. No así ocurre en el aspecto vocal y orquestal. María José Montiel fue Carmen, protagonista en numerosas ocasiones de este difícil rol, hizo una sesión memorable ofreciéndonos su gran personalidad musical a través de sus manifestaciones vocales de línea intensa y cálido timbre. No encontró su acomodo José Ferrero como don José, tenor lírico bien timbrado en centro y graves, su voz se descoloca en su paso al agudo, tuvo necesidad en varios momentos de acudir al falsete. El papel de Escamillo, que difícilmente puede resul-

tar bien en escena, ya que las exigencias de su aria son muchas, lo asumió Rubén Amoretti, de oscura voz, no especialmente atractiva, pero según pudimos comprobar en la función del debut del segundo reparto mostró enorme seguridad. Por lo que a Micaela respecta, Sabina Puértolas tuvo un gran nivel vocal, eficiente en su emisión y maleabilidad vocal. Bien cantado el Morales de Gerardo Bullón y discreto el Zúñiga de Francisco Tójar. El espíritu de la remota comicidad que se suponía la base del género se halla en esta obra en las figuras de los contrabandistas, y especialmente en el brillante quinteto del segundo acto, en el que las cinco voces —Carmen se añade al grupo— evolucionaron con ligereza y elegancia que protagonizaron Javier Galán, Mikeldi Atxalandabaso, Isabel Rodríguez y Marifé Nogales y en el trío de las cartas. Fundamental la figura de la directora taiwanesa Yi-Chen Lin en el foso, que mantuvo a la orquesta precisa y en todo momento concertada y enérgica. El coro también supo estar a esa altura.

Encabezaban las funciones del segundo reparto la mezzosoprano puertorriqueña Jossie Pérez, goza de bonito timbre, buen centro y agudos, diseñó una Carmen algo más sensual. Rocío Ignacio (Micaela), de voz lírica, cantó su papel con la inocencia de la muchacha y lo angelical de su carácter. Javier Palacios como don José, tenor lírico, con buena línea de canto, defendió bien su rol y cantó una poética romanza de la flor. Hay que indicar que lograron un afortunado debut, dieron algo más de teatralidad a sus personajes y cuidaron más el decir del verso.

Manuel García Franco

Temporada de la OCNE

DE PARÍS AL ALBAICÍN

Madrid. Auditorio Nacional. 3 y 5-X-2014. Coro y Orquesta Nacionales. Director: **Juanjo Mena.** Obras de Beethoven y Falla. 17-X-2014. **Jorge Luis Prats,** piano. ONE. Director: **Antonio Méndez.** Obras de Llorca, Schumann y Rachmaninov.

La ONE ha acogido el estreno absoluto de *Thermidor*, encargo al compositor alicantino, residente desde hace años en Nueva York, Ricardo Llorca (1962). La partitura viene a ser una especie de declaración de principios estéticos; una suerte de arma contrarrevolucionaria contra las vanguardias radicales. Dice el autor que "Thermidor — que es el nombre dado al periodo de la Revolución francesa en el que se pone fin al llamado gobierno del terror— es el triunfo de la tolerancia y la pluralidad frente al fanatismo".

Fiel por tanto a sus ideas compositivas de siempre Llorca ha construido una composición muy simple y a la vez muy delicada, en la que cada elemento va engarzado con los demás de manera sutil en un todo finamente tejido que se desarrolla de acuerdo con refinadas técnicas repetitivas que parten, nos dice Durán-Loriga, de los cuatro acordes de la cadencia andaluza expuestos por el órgano. Hay un abundante y preciso trabajo instrumental, con intervención de distintos solistas y un tema de una segunda que se amplía y repite hasta el infinito a través de todas las familias. La obra, de unos 15-18 minutos, es alegre, por momentos sandunguera. La interpretación pareció mejorable.

Prats, pianista solvente y poderoso, ofreció una versión bien tocada, más musculada que poética, con algunos evidentes deslices, del *Concierto* de Schumann, que acompañó con diligencia el joven mallorquín de 30 años Antonio Méndez en su primera actuación ante una orquesta de la península. Tiene gesto suave y convincente, elástico y muelle, y criterio

musical. Habrá de madurar para planificar y clarificar una partitura como es la *Sinfonía n.º 2* de Rachmaninov, ofrecida en su larguísima versión original. Pero hubo detalles de muy buen gusto: vaivén rítmico del primer movimiento, pianísimos del comienzo del tercero, delicada resolución de la sección anterior a desarrollo del cuarto...

La vida breve de Falla sólo se pudo escuchar sólo el domingo por la huelga del Coro Nacional, que pide una repoblación de su plantilla, que de 130 elementos ha quedado reducida a 68. Parece ilógica la petición y se está en negociaciones. Todo depende de Hacienda. Orquesta y Coro sonaron bravíos, tensos, contundentes en la intervención posterior al dúo de Salud y Paco. La batuta jugó acertadamente con las dinámicas, aunque no consiguiera siempre el equilibrio adecuado entre los conjuntos y los solistas, donde se lució la mezzo Nancy Fabiola Herrera, una protagonista entregada e intensa, que hubo de aliviarse en la franja más aguda. Timbre oscuro y terso, muy atractivo. No lució Vicente Ombuena, un Paco descolorido en inferioridad de condiciones. Muy en su sitio los demás: Faus, García, Ramón y Callizo. En su punto la guitarra de Vicente Coves y racial y con duende la Cantora de Esperanza Fernández.

La versión de la *Sinfonía n.º 4* de Beethoven fue más poderosa y turbulenta que grácil, más romántica que clásica. Fue llevada con buena marcha y excelente concepción rítmica. Espléndido, también por parte de la orquesta, el segundo movimiento, en el que el clarinete de Pérez Piquer cantó admirablemente.

Arturo Reverter



LETICIA MORENO
SHOSTAKOVICH
YURI TEMIRKANOV
LAUMA SKRIDE
SAINT PETERSBURG
PHILHARMONIC ORCHESTRA

LETICIA MORENO

SHOSTAKOVICH

TEMIRKANOV / SKRIDE

Leticia Moreno presenta su segundo álbum con Deutsche Grammophon con una brillante grabación en vivo del *Concierto para violín n.º 1* de Shostakovich junto a la Orquesta Filarmónica de San Petersburgo y su director Yuri Temirkanov.

El álbum se completa con una amplia selección de los preludios op. 34a, en su transcripción para violín y piano, interpretados junto a la pianista Lauma Skride.

SHOSTAKOVICH: conc. para violín n.º 1 en La menor, op. 77; preludios, op. 34a [selección, transcripción para violín y piano]

LETICIA MORENO, VIOLÍN
ORQUESTA FILARMÓNICA DE SAN PETERSBURGO
YURI TEMIRKANOV, DIRECCIÓN MUSICAL
LAUMA SKRIDE, PIANO (PRELUDIOS)

Deutsche Grammophon UNIVERSAL UNIVERSAL MUSIC GROUP Telefonía El Corte Inglés

www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Música de cámara en Ibermúsica

PURO BRAHMS

Madrid. Auditorio Nacional. 19-X-2014. **Leonidas Kavakos**, violín; **Yuja Wang**, piano. Brahms, *Las tres Sonatas para violín y piano*.

Leonidas Kavakos (1967) es habitual visitante de nuestras salas de concierto. Conocemos ya por tanto su arco bien medido, su igualdad tímbrica, su transparente y cristalino sonido, que nace del magnífico Stradivarius Abergavenny de 1724 —con unos bajos increíbles— y de su mecanismo de primer orden. En esta ocasión ha venido no con Enrico Pace, sino con la rutilante Yuja Wang, que ha sabido acoplarse modélicamente al violinista, dejando a un lado sus habituales rasgos de divismo.

El artista griego es serio, circunspecto, cetrino, reconcentrado, ascético, adornado de larga y negra melena, barba cerrada y gafitas. Una de las virtudes que más lo enaltecen es la afinación, algo siempre problemático. Es de

una seguridad férrea, lo que no está reñido con la expresión, en todo momento severa, de una sorprendente calidez de fondo. Es difícil que mueva una ceja mientras toca, lo que no priva de poesía, a veces oculta, a sus versiones. La que tuvieron sin duda las tres *Sonatas* de Brahms, envueltas, particularmente las dos primeras, en un halo de la serenidad que emana de los lieder del propio compositor empleados como delicada argamasa estructural.

Un lirismo de altos vuelos empaña estos pentagramas, que tuvieron una magnífica recreación. El dúo supo establecer con claridad las diferencias entre las *Sonatas n.º 1* y *n.º 2* y la *n.º 3*. El canto a media voz de aquéllas es sustituido en ésta por el apasionamiento, la intensidad

expresiva y el calor. El Finale, Presto agitato, fue reproducido como se debe, con excitante vigor, con un exquisito control. Las imitaciones del cierre se sirvieron con energía y firmeza. Lógicos los bises: el *Scherzo* de Brahms para una obra colectiva y una pieza desconocida para el firmante. Un concierto, pues, reparador, brahmsiano a más no poder. Los distintos estilos de sus dos protagonistas herma-

naron a la perfección. Ambos han grabado ya para Decca, con el añadido del *Scherzo* mencionado, las *Sonatas*.

Arturo Reverter



Marco Borggreve

Ciclo de la ORCAM

EN BUENA COMPAÑÍA

Madrid. Auditorio Nacional. 22-IX-2014. **Ekaterina Metlova**, soprano; **Agustín Prunell-Friend**, tenor; **José Antonio López**, barítono. Pequeños Cantores de la JORCAM. Joven Orquesta de la Comunidad de Madrid. Coro de RTVE. Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. Director: **Víctor Pablo Pérez**. Obras de De la Cruz y Britten.

Hizo el maestro una corta introducción micrófono en mano para enterarnos de que a partir de ahora los conciertos de esta orquesta se precederán de un corto comentario al programa, del que se ocupó Iñaki Gabilondo en esta ocasión. A seguido, el estreno absoluto de *Canto a las víctimas inocentes*, de la compositora madrileña Zulema de la Cruz, con texto de Antonio Maura. Amplia orquesta, con percusión llamativamente aumentada, amplio coro, coro de niños y tres solistas vocales. La obra emplea abriendo y cerrándola prácticamente *Negra sombra* y *El cant dels ocells* sin tapujos, entonando la primera el che-

lo sobre pedal del timbal y a continuación las voces blancas; solistas vocales y orquesta crean un clima de angustia con clímax coral. Intervenciones de los cantantes. Una nueva crispación da paso al *Dies iræ* cortado por intervenciones de percusión a pleno y en fortísimo. Incidencia de solistas y coro en la palabra “vosotros” y final refugiado en *El cant del ocells*. Una obra bien urdida, bien trabajada, con importante texto, que requirió al final la subida de los autores al estrado entre el aplauso general.

La obra de De la Cruz se declara homenaje a Benjamin Britten, y nada podía ser mejor en el día de su estreno

que ir emparejada con el magno *War Requiem* de éste. Su sobrecogido y sobrecogedor comienzo fue plasmado en modo ejemplar con increíbles *pianissimi* del coro. Si bien el tenor Prunell había dado en la primera obra sensación de cierta pobreza en su blanca voz, hay que decir que sus medios y maneras se adecuaron muy bien a su parte, nada fácil como tampoco la de ninguno de sus compañeros vocales, en el *Requiem*, aunque sus medios no estén a la altura de los poderosos de sus colegas: exultante Metlova, con un punto de acritud en su timbre, pero inmensa, y potente o moderado si conviene López: admirable. El encanto

adecuado en el coro de niños y poder y sabiduría en los coros adultos.

Pueden destacarse en la muy bien lograda interpretación global al coro y la plenitud del metal en el distorsionado *Dies iræ*, el *Recordare* coral en su *divisi* entre los componentes femeninos y masculinos; impresionante el *Sanctus*, el *Lacrimosa* con la arrojada soprano y épico el *Libera me*. Todo ello de la mano del director burgalés, implicado al máximo, que compartió con todos los participantes bajo su batuta los copiosos aplausos del público.

José A. García y García

Universo Barroco

BÁRBARA DI DONATO

Madrid. Auditorio Nacional. 14-X-2014. Joyce DiDonato, Alice Coote, Christine Rice, Anna Christy, Anna Devin, Ben Johnson, Wojtek Gierlach. The English Concert. Director: **Harry Bicket**. Haendel, *Alcina* (versión de concierto). 17-X-2014. Cantus Cölln. Director: **Konrad Junghänel**. Obras de Schütz, Schein y Albert.



Harry Bicket, Joyce DiDonato y Christine Rice en *Alcina* de Haendel

La nueva temporada del ciclo Universo Barroco tuvo un espectacular arranque con la *Alcina* de Haendel. Se trata de uno de los grandes títulos del compositor sajón, con la cual puso punto final al que quizá fue su momento más fértil (1732-1735), pues durante él estrenó *Orlando*, *Arianna in Creta*, *Ariodante* y la mencionada *Alcina*. El libreto, de Riccardo Broschi —el hermanísimo de Farinelli—, se basa en el *Orlando furioso* de Ariosto y narra las insanas tretas de la hechicera Alcina para conquistar el corazón del caballero Rugiero. El aria final, *Barbara! Io ben lo so*, resume lo que fue la representación, si usamos las dos últimas acepciones del DRAE: “Grande, excesiva, extraordinaria, excelente, llamativa, magnífica...”. Sobre todo, por lo que a la protagonista femenina respecta, la mezzo Joyce DiDonato, cuya portentosa exhibición, bien mirada, resultó ser un inconveniente, ya que eclipsó a sus compañeros de reparto. Casi todos estuvieron a notable altura, pero ninguno lució al lado de la diva norteamericana. Alice Coote, pese algún pro-

blema inicial de desafinación, bordó su papel de Rugiero. Sobresalientes Christine Rice (Bradamante) y Anna Devin (Oberto). Relevantes Ben Johnson (Oronte) y Wojtek Gierlach (Melisso). Y sólo cumplidora Anna Christie (Morgana), por su tendencia al sobreagudo, al vibrato y, sobre todo, a la cursilería. The English Concert, bajo la batuta de Harry Bicket, sonó tal vez como nunca antes lo había hecho en sus 42 largos y deslumbrantes años de historia.

Por su parte, la apertura del Universo Barroco de la Sala de Cámara tuvo como actores a los veteranos componentes de Cantus Cölln, que ofrecieron un programa en torno a la Guerra de los Treinta años, con músicas de Heinrich Schütz y de sus discípulos Johan Hermann Schein y Heinrich Albert. Los integrantes del grupo se mostraron afinados en todo momento, aunque nada propicios a arriesgar. La labor de Konrad Junghänel como director pasó inadvertida, en tanto que su labor como acompañante laudista fue tan deslucida como innecesaria.

Eduardo Torrico

MÚSICAS MEDITERRÁNEAS

(SS. XV-XIX)

del 26 de noviembre al 8 de diciembre de 2014

información y venta de entradas:
 en el teléfono 953 10 83 10
 o a través de festivalubedaybaeza@gmail.com

en Úbeda / Artificios C/ Baja de El Salvador, 2 tel.: 953 75 81 50
 en Baeza / Pópulo Plaza de los Leones, s/n tel.: 953 74 43 70

miércoles 26 y jueves 27/11 - ZEJEL / En busca de las músicas perdidas: músicas e historias en torno a las Tres Culturas (conciertos didácticos) / BAEZA, Teatro Montemar, 11.30h / ÚBEDA, Teatro Ideal Cinema, 11.30h

sábado 29/11 - JOVEN ORQUESTA BARROCA DE ANDALUCÍA, Juan Francisco Padilla, laúd, Michael Thomas, dir. / El último barroco europeo / BAEZA, Auditorio de San Francisco, 20.30h

del martes 2 al jueves 4/12 - CONGRESO INTERNACIONAL / Nuevas perspectivas en torno al villancico y géneros afines en el mundo ibérico (ss. XV-XIX) / BAEZA, Universidad Internacional de Andalucía, 9.00h.

martes 2/12 - CAPELLA PROLATIONUM Y ENSEMBLE LA DANSERYE, Fernando Pérez, dir. / 'Peregrinos pensamientos' en metro músico: chanzonetas de G. Fernández sobre textos de A. de Bonilla / BAEZA, Iglesia de la Encarnación, 21.00h

miércoles 3/12 - ENSEMBLE KALENDA y Verónica Plata, soprano / "Favor, gracia y pureza": cantadas a lo divino en España y América / BAEZA, Capilla del Antiguo Seminario de San Felipe Neri (UNIA), 21.00h

viernes 5/12 - LA RITIRATA, Enrike Solinís, guitarra, Josebu Obregón, dir. / Italianos en la Corte (I): quintetos con guitarra / BAEZA, Patio del Antiguo Seminario de San Felipe Neri (UNIA), 21.00h

sábado 6/12 - HIRO KUROSAKI y LINA TUR BONET, violines - JOSETXU OBREGÓN, violoncello / Italianos en la Corte (II): tríos de cuerda / ÚBEDA, Hospital de Santiago, Sala Pintor Elbo, 12.30h

sábado 6/12 - JUAN DE LA RUBIA, órgano / Unidos por el Mediterráneo (I): música para órgano entre España e Italia (ss. XVII-XVIII) / BAEZA, Iglesia San Andrés, 18.00h

sábado 6/12 - ACCADEMIA DEL PIACERE, Juan Sancho, tenor, Fahmi Alqhai, dir. / Cantar de Amor: Juan Hidalgo y contemporáneos en la corte de Felipe IV / BAEZA, Auditorio de San Francisco, 20.30h

sábado 6/12 - GARGALAE VOCIS / Polifonías de Córcega / BAEZA, Capilla del Antiguo Seminario de San Felipe Neri (UNIA), 23.59h

domingo 7/12 - MOR KARBASI, voz y SALVADOR GUTIÉRREZ, guitarra / La Tsadika / ÚBEDA, Iglesia de San Lorenzo, 12.30h

domingo 7/12 - ROBERTO FRESCO, órgano / Unidos por el Mediterráneo (II): música para órgano entre Nápoles y España (ss XVI-XVII) / BAEZA, Iglesia San Andrés, 18.00h

domingo 7/12 - CHRISTIAN ZACHARIAS, piano / Virtuoso del teclado / ÚBEDA, Auditorio del Hospital de Santiago, 20.30h

domingo 7/12 - ANA ALCAIDE Y SU GRUPO / El viaje de los sefardíes por el Mediterráneo / ÚBEDA, Sinagoga del Agua, 23.59h

lunes 8/12 - AZIZ SAMSAOUI, kanún y laúd y MOUHSSINE KOURAICHI, darbouga y percusión / Al-Ándalus, entre Oriente y Occidente / ÚBEDA, Sinagoga del Agua, 19.00h

lunes 8/12 - NUMEN ENSEMBLE, Héctor Elie Márquez, dir. / San Juan de la Cruz: mística y polifonía / ÚBEDA, Oratorio de San Juan de la Cruz, 21.15h

Organizan:

Colaboran:

Festival Miembro

Este Promotor Observador del Proyecto I+D+i
 "Libros de polifonía hispánica (1450-1650)" (HAR2012-33604)

Ciclo de la ORTVE

AL BORDE DEL ABISMO

Madrid. Teatro Monumental. 10-X-2014. Raquel Lojendio, soprano; Nicholas Phan, tenor; Rodion Pogossow, barítono. Coro Nacional de España. Coro de niños de la Comunidad de Madrid. Coro y Sinfónica de RTVE. Director: **Carlos Kalmar**. Obras de Ives, Britten y Orff. 17-X-2014. ORTVE. Director: **Carlos Kalmar**. Obras de Magrané, Schubert-Berio y Brahms.

Se inicia *La pregunta sin respuesta* con unos misteriosos haces ¿de luz? Tal pregunta es ambigua, podría ser cualquiera, la que hiera más a cada uno, o incluso la eterna divagación cósmica. Carlos Kalmar captó bien su fluir hierático, la trompeta sonó donde debía y fue muy eficaz la intromisión de unas maderas vocingleras, un rasgo típico de Ives. La dramática *Sinfonía de Réquiem*, sin el alcance abrumador del *Réquiem de*

Guerra, rebosa atractivos perfiles, como son la factura magistral, su gran imbricación, los extraños *ostinati* o el frecuente espejear de valores ascendentes y descendentes. Kalmar es hombre de probada afinidad con la música britteniana.

Las tres partes fueron un arduo test para toda la plantilla, licenciada con honores, no digamos ya en la segunda, atacada por el director a un *tempo* de vértigo, pero sin perder la cua-

dratura. El final, más calmo, permitió hallar un repecho en donde orillar tantos ecos fatídicos.

Joan Magrané, pese a su nutrido dispositivo orquestal, ofreció en el estreno absoluto *...secreta desolación...* una obra minimalista, a ratos afilada y de trabazón firme, tocada con esmero, y en la que las turbaciones no siempre están tan ocultas como el título sugiere. Luciano Berio incluyó en su propia sinfonía algo de pastiche del bueno.

Sin embargo, *Rendering* supone una tentativa más bien tímida de revivir el cadáver de una presunta *Décima Sinfonía* de Schubert que, pese a la buena voluntad de todos los implicados, poco añade a la gloria de la *Novena*. Su enmendador intentó extraer limón de donde sólo hay ya pepitas, y el escaso jugo melódico que queda irrige sobre todo el tiempo inicial.

J. Martín de Sagarmínaga

Juventudes Musicales

MEDIO CONCIERTO

Madrid. Auditorio Nacional. 28-IX-2014. **Yefim Bronfman**, piano; **Tracey Redfern**, trompeta. Manchester Camerata. Director: **Gábor Takács-Nagy**. Obras de Mozart, Shostakovich, Elgar y Chaikovsky.

Para Wolfgang Hildesheimer no había obra mala de Mozart; si acaso alguna menos comprometida o de puro compromiso. Sin duda, una razón por la que este escritor alemán consideraba al músico un misterio insondable. El *Divertimento K. 138* sí es una obra menor, que fue conducida por Gábor Takács-Nagy de forma apacible y equilibrada, con las cuerdas graves algo débiles en el primer tiempo. Lo mejor, lo más *spiritoso*, fue el Presto final, con gráciles notas picadas. La *Introducción y allegro op. 47* de Elgar, obra sin pompas ni alargamientos, tuvo un arranque apasionado, con una fuerte implicación de todos los participantes. El problema es que el sonido de la Camerata de Manchester es poco aterciopelado, a ráfagas incluso algo duro, y el director, si bien no carece de musicalidad, no es muy personal.

El *Concierto para piano, trompeta y cuerda* de Shosta-

kovich es una delicia desvergonzada. Yefim Bronfman siempre tuvo hábiles dedos, diez activadores listos para encarar cualquier dificultad; pero era un poco paquidermo. Rehabilitado en buena parte, aún atiza imperiosamente al teclado, pero ya no siempre pedalea como un loco, y ha ganado en matices, como demostró en la introducción del Lento. La trompeta de Tracey Redfern, cerca de él, casi como el alga adherida a la roca, encontró momentos de melancolía perezosa y en el final hubo bellas tiradas de su instrumento. La *Serenata op. 48* de Chaikovsky, obra bella y trilladísima, tuvo en el gesto amplio de Takács-Nagy fraseos naturales y sencillos, con algún rubato imaginativo. El Larghetto elegíaco no sonó demasiado a lo segundo, lo cual es una opción válida. Pero lo que te llevas a casa es Shostakovich y el inicio de Elgar.

J. Martín de Sagarmínaga

CNDM: Liceo de Cámara XXI

ABRILEÑA

Madrid. Auditorio Nacional. 15-X-2014. **Zandra McMaster**, mezzo. **Cuarteto Vogler. Michael McHale**, piano. Obras de Barber, Ives, García Abril, Puccini, Respighi, Debussy y Chausson-García Abril.

Con el añadido de un nuevo apellido —que parece querer incidir sobre la música más reciente—, el Liceo de Cámara ha conseguido salvarse finalmente al verse englobado en la por lo demás abrumadora oferta del CNDM. Esto, en sí mismo, dados los tiempos que corren, es ya una estúpida realidad. Sin embargo, no hubo gran música de cámara en este primer concierto que se comenta. El cuarteto de cuerda —una de las maquinarias musicales más perfectas que se conocen— no soporta bien pasar a un cierto segundo plano y eso es lo que debió hacer en las partituras de este programa que contaba con la voz de McMaster. La propuesta, en todo caso, funcionaba como una especie de homenaje a García Abril, autor venturosamente en activo del que se estrenaban sus *Tres cantigas*. La mezzo evidenció una sintonía muy considerable con el lirismo

de García Abril en estas páginas y en las *Canciones del jardín secreto*, bien que la línea de la propia música casi nunca logra desprenderse de un oficio tan correcto como seco. Afloró una sincera tristeza en *Le temps des lilas*, parte final del *Poème de l'amour et de la mer* de Chausson, aunque el nuevo acompañamiento escrito por García Abril, a base de cuarteto de cuerda y piano, sea de muy dudosa pertinencia. Versiones de escaso vuelo de *Dover Beach* de Barber e *Il tramonto* de Respighi —se recuerda la lejana interpretación de Von Otter y el Brodsky en este mismo ciclo— y buenos momentos en los *Crisantemi* de Puccini y en la tan divertida como chirriante *Hallowe'en* de Ives. McHale se mostró totalmente ajeno a las sutilezas tímbricas de las dos *Estampas* debussytas que tocó en solitario.

Enrique Martínez Miura

Ibermúsica

NATURALIDAD Y BUENA LETRA

Madrid. Auditorio Nacional. 2-X-2014. Alexander Ghindin, piano. Filarmónica de Londres. Director: **Vladimir Jurowski.** Obras de Dvorák y Rachmaninov.

Contra el obstáculo de la falta de financiación, ni pública, ni privada, sigue adelante, no sabemos por cuánto tiempo, la ya ingente y acrisolada labor de Ibermúsica, que ha comenzado por ofrecernos este año dos conciertos de la Filarmónica londinense a las órdenes de su titular, formación y batuta habituales en estas series. Afortunadamente, podríamos decir, pues siempre ofrecen cosas de mucho interés musical. Hemos tenido ocasión de escuchar la segunda de sus actuaciones, que se iniciaba con una página no muy frecuente entre nosotros, el poema sinfónico *La bruja del mediodía* de Dvorák.

Ya desde el principio se apreció el fino toque atmosférico, el control de dinámicas, la transparencia de voces y el cuidado de los acentos. Una manera de introducirnos en una música paisajística y emotiva, dominada por varios temas contrastados, que pasan de lo poético al desatado frenesí y a la consumación de la tragedia; un desarrollo argumental bellamente descrito en sus notas por Ana Mateo. Jurowski mostró de nuevo su dominio del *métier*, su suave y amplia manera de marcar, su comprensión de lo escrito, su facilidad para lograr pianos de verdad y su fantasía, no reñidas con la contundencia que supo aplicar a su fogoso acompañamiento en el *Concierto para piano n.º 1* de Rachmaninov.

Fue solista de la versión original —escrita a los 17 años— el para nosotros poco conocido pianista ruso Alexander Ghindin, que se pre-



Roman Goncharov

sentaba en Ibermúsica. Un descubrimiento por su infalibilidad en la reproducción de octavas, su clara digitación y su fraseo libre y natural, amplio, de anchuroso lirismo, muy propio para una obra de este porte, juvenil y fogosa, torrencial y de un postromanticismo algo sacarinoso. Cadencia monumental. Más trabajado y sólido es el Rachmaninov de una partitura de madurez como la de las *Danzas sinfónicas*, estrenada en Filadelfia en 1941. Jurowski y la magnífica y equilibrada London Philharmonic lograron una versión amena y variada, lo que benefició a una composición que tiende a hacerse plúmbea si no hay diligencia y presteza en la clarificación de sus musculadas texturas y en la definición y desarrollo, a veces rapsódica, de sus temas. Escuchamos con meridiana claridad el afirmativo tema inicial, tan propio de Prokofiev, de la primera, seguimos las inflexiones cantabile de la segunda, con un grácil *tempo di valse*, y nos divertimos con el fugato del Allegro vivace que sirve de colofón a la tercera.

Arturo Reverter



CECILIA BARTOLI • ST PETERSBURG

I BAROCCHISTI • DIEGO FASOLIS

CECILIA BARTOLI SAN PETERSBURGO

Cecilia Bartoli nos descubre en su nuevo álbum *San Petersburgo*, algunas de las joyas musicales inéditas más importantes del barroco ruso, un fascinante periodo histórico en el que a partir de la ópera italiana se establecerán las bases de la ópera nacional rusa.

Incluye 11 primeras grabaciones mundiales.

Arias de Domenico Araia, Raupach, Dall'Oglio y Madonis, Manfredini y Cimarosa.

CECILIA BARTOLI

I BAROCCHISTI / DIEGO FASOLIS

1 CD Edición limitada en discolibro

YA DISPONIBLE



www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Ciclo de la Filarmónica de Málaga

EXCELENTE INICIO

Teatro Cervantes. 3-X-2014. **Konstantin Scherbakov**, piano. Filarmónica de Málaga. Director. **Manuel Hernández Silva**. Obras de Dvorák y Rachmaninov.

MÁLAGA Con este concierto, desde el punto de vista artístico, no ha podido empezar mejor la temporada de la Orquesta Filarmónica de Málaga, ya que se han dado elementos fundamentalmente necesarios para que surja la música en toda su plenitud. En primer lugar por la elección del programa, con dos obras de máximo reconocimiento tanto en el repertorio concertante como en el sinfónico; en segundo lugar por la calidad de los protagonistas, propiciando que la escucha, tercer elemento esencial de la fenomenología de este arte, se haya convertido en un verdadero placer para el público.

Konstantin Scherbakov, con su sobrada técnica, abor-

dó con enorme seguridad la interpretación del *Segundo Concierto para piano y orquesta*, op. 18 de ese epígono del piano romántico cual fue Sergei Rachmaninov. La adopción con el director de un *tempo* sereno, favoreció la claridad de expresión que exige el discurso de esta obra, permitiendo en todo momento que se pudieran oír las voces internas que encierra ya desde la acampada y profunda sonoridad de sus acordes iniciales. El estilo y la musicalidad que expresó Scherbakov sirvieron para realzar esta espléndida creación concertante, cuyas melodías, color y brillantez la han hecho universalmente célebre a lo largo de su más de un siglo de

existencia. Los primeros bravos de la temporada surgieron de un público entusiasta y complacido.

La velada tuvo su continuidad con una excelente interpretación de la *Séptima Sinfonía en re menor*, op. 70 de Antonín Dvorák. Considerada como una de sus más logradas, es un ejemplo del sinfonismo romántico en el que su apasionado carácter —piénsese en la *piccarda* cadencia final—, impregna todos sus compases, especialmente en el segundo movimiento, donde el maestro Hernández Silva supo sacar de su orquesta la elevada inspiración que encierra y la riqueza de sus ideas. Sin duda, su interpretación de este Poco adagio fue el más

importante momento de su actuación, propiciando toda la dinámica sonora y capacidad de articulación de la orquesta, entregada plenamente a las indicaciones de su director titular, y alcanzar así con él un todo orgánico, siempre difícil de conseguir, y que daba las pautas por las que es deseable discorra esta nueva y esperanzadora etapa de la OFM. Este concierto sirvió para recordar al recientemente desaparecido Pedro Aparicio, que fue alcalde de Málaga, mentor y fundador de la Orquesta Filarmónica malagueña a principios de la década de los noventa, sirviendo de reconocimiento y gratitud.

José Antonio Cantón

Comienzo en punta de la OSRM

MERITORIA INTERPRETACIÓN

Auditorio y Centro de Congresos Víctor Villegas. 29-IX-2014. **Isabel Monar**, soprano; **Cristina Faus**, mezzo; **Gustavo Peña**, tenor; **José Antonio López**, bajo. Coro Novena. Sinfónica de la Región de Murcia. Directora: **Virginia Martínez**. Beethoven *Novena Sinfonía*.

MURCIA Iniciar una temporada de conciertos con la *Novena Sinfonía* de Beethoven ha significado todo un reto para la

Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia y, de manera especial, para su directora titular, Virginia Martínez, una de las pocas féminas españolas dedicadas a esta complicada y apasionante profesión. Su aproximación a esta obra cumbre del sinfonismo de todos los tiempos ha dado como resultado una interpretación de gran mérito, pudiéndose apreciar una toma de conciencia clara en lo técnico, trascendente en lo expresivo y sensible en lo emotivo. A lo largo de su actuación, ha mantenido ese difícil equilibrio entre razón y sentimiento propio

del idealismo musical, que despertó ese anhelo casi infinito e incommensurable en el ser romántico. Su esfuerzo en materializar esa inquietud ha sido sin duda el logro más significativo de su dirección, toda ella sustentada en un dosificado entusiasmo que ha sabido transmitir tanto al coro como a la orquesta. Este hecho ha definido el *tempo* empleado en toda la obra, en el que la tensión heroica que ésta conlleva ha sido fundamentalmente expresada con cierta velocidad, incluso desde el inquietante y pausado inicio el primer movimiento. Conforme los timbales iban adquiriendo protagonismo, el efecto rítmico se hizo más notorio y determinante, especialmente en el segundo movimien-

to, que tuvo momentos de cierto desbordamiento y de excesiva dinámica percusiva. El Adagio fue el mejor construido por el sereno pulso empleado por Virginia Martínez, dando lugar a que apareciera el carácter poético y contemplativo de este tiempo, que suele ser trampa para muchos directores que olvidan la humanidad que encierra en sus distintas y a la vez homogéneas variaciones, siendo atrapados por cierta monotonía en su discurso. La apoteosis final de esta sinfonía obligó a una idea bien pensada en el ensamblaje de música y palabra, orquesta y coros, llegando a ese difícil punto de dar respuesta al contenido simbólico del poema desde una conducción que exige emplear todos los recur-

sos técnicos que requiere la dirección musical.

Para lograr tal propósito, Virginia Martínez ha contado con la excelente colaboración de Jorge Losana, que ha sabido elegir, preparar y dirigir los mejores componentes de algunos de los coros más activos de la región murciana, motivando en los coralistas toda la carga expresiva que encierra este momento mágico de la historia del arte. En cuanto al cuarteto solista hay que resaltar la profunda voz de José Antonio López como elemento catalizador del delirio sonoro de esta página universal en la que se materializa en música la conquista de la libertad y la superación de las pasiones.

José Antonio Cantón

Milanov acierta con el estilo de Bartók

BARBAZUL RECONFORTADO

Teatro Campoamor. 14-X-2014. Strauss, **Cuatro últimas canciones**; Bartók, **El castillo de Barbazul**. Ricarda Merbeth, Albert Dohmen, Ana Ibarra. Sinfónica del Principado de Asturias. Director musical: **Rossen Milanov**. Director de escena: **Tim Carroll**.

OVIEDO El segundo título de la Temporada de Ópera de Oviedo ofreció la inusual oportunidad de oír las *Cuatro últimas canciones* de Strauss en la misma velada que se puso en escena la ópera *El castillo de Barbazul*, de Bartók, un título cuya escasa duración animó a la entidad a servirlo conjuntamente. La relación resultó un tanto incoherente y forzada, por la música, la letra e incluso la manera de hilvanar ambas obras a través de la puesta en escena, que obligó a la soprano Ricarda Merbeth a cantar al fondo del escenario, un criterio de dirección escénica que perjudicó la percepción musical y la ejecución de la artista, demasiado esforzada en hacer llegar su voz. Durante toda la interpretación no se produjo el debido empaste entre la cantante y la orquesta, sino que ambas fuentes sonoras llegaron en dos planos diferenciados. La velada tuvo entonces dos par-

tes que dejaron dos resultados artísticos diferentes, menos estimulante en el repertorio de Strauss y más interesante sin duda en el de Bartók, por el trabajo de dirección orquestal de Rossen Milanov, la factura musical de la sinfónica asturiana, que ofreció una sonoridad bien preparada para el caso, y el reparto, una pareja de grandes intérpretes que tuvieron una notable participación. Lo peor de esta segunda parte fue la puesta en escena de Tim Carroll, descentrada respecto a la dramaturgia de la obra. Carroll convirtió a Barbazul en un artista atormentado, necesitado de la inspiración de Judith, musa inconclusa que salió de escena al final de la ópera, sana y salva, dejando atrás a un artista del siglo XX que sólo hablaba de Barbazul a través del cuento que estaba redactando. Y dio igual que el sonido de la máquina de escribir borrara los matices iniciales de la

música de Bartók. El espacio del castillo no existió más que a través de una habitación bohemia demasiado escueta. La Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias ofreció una versión atractiva de la obra. Milanov condujo a la orquesta de la que es titular dentro del estilo y las formas que se esperan de una obra de estética especial, de pinceladas de sonido homogéneas, sugerentes y enfáticas. Tras la apertura de la quinta puerta la ópera se escuchó con más interés, y aunque a Milanov no le sobra enjundia interpretativa ni amor por el riesgo, características que hubieran conseguido impactar más, la versión resultó aseada en su conjunto y estuvo bien planteada en estilo y forma. Albert Dohmen realizó un notable trabajo como Barbazul, con una preciosa voz siempre presente que moduló con una intencionalidad clara y atractiva. Buen trabajo

también el desarrollado por Ana Ibarra como Judith, quien ofreció una línea de canto dúctil y depurada, que aportó al personaje tantas dosis de sensibilidad en los momentos líricos como acusado dramatismo en las situaciones más sobrecogedoras. Ya hemos dicho que las *Cuatro últimas canciones* de Strauss no se dirigieron con el mismo acierto. Vocalmente, a Ricarda Merbeth las piezas le quedaron algo grandes, en volumen y tesitura, pero tampoco ayudó acompañando a Milanov, que podría haberse fijado mucho más en sus respiraciones y, por descontado, haber ofrecido unas lecturas más enriquecidas en dinámicas y colores. La versión resultó por ello un tanto plana en matices, como si el director hubiera contagiado al estilo de Strauss con el de Bartók, que es otra cosa muy diferente, pero igual de genial.

Aurelio M. Seco

La OSPA comienza su temporada

MEJOR CON PERIANES

Oviedo. Auditorio Príncipe Felipe. 3-X-2014. **Javier Perianes**, piano. Sinfónica del Principado de Asturias. Director: **Rossen Milanov**. Obras de Mozart, Grieg y Chaikovski.

La Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias contó con el pianista español Javier Perianes para lucir su primer concierto de abono de la presente temporada. Perianes, que siempre afronta su trabajo desde la más absoluta seriedad profesional, ofreció una notable recreación del *Concierto para piano y orquesta* de Grieg, una obra maestra que, además de amor por lo sutil, requiere cierta pasión y entrega sincera hacia una expresividad de marcado tono romántico. Qué duda cabe que el pianista andaluz se envolvió del todo en el

estilo del compositor noruego, al que interpretó de manera tan personal como técnicamente sobria. Su versión destiló inteligencia y templanza para entenderse con la OSPA, expresividad apasionada en los momentos más exigentes y sólido concepto melódico para recrear los compases más tiernos. El pianista español, muy destacado en el contexto actual por su fresca y meditada manera de hacer música, supo conjugar con naturalidad la sensibilidad con la riqueza expresiva y ofreció una sugerente paleta de matices bien ponderados. Un

gran pianista, Perianes. Como propina, una interpretación inspirada y bellamente matizada del *Nocturno en do sostenido menor, póstumo* de Chopin. El programa, de interés, se completó con la *Sinfonía n.º 2* de Chaikovski y una selección del ballet de *Idomeneo, K. 367* de Mozart, pieza que sirvió para poner de manifiesto unos contrabajos demasiado presentes, que destacaron su línea durante toda la noche —desde su llegada a Asturias, Rossen Milanov los ha situado en la parte de atrás—, a veces bien tocada, otras un tanto desatendida. El estilo de Mozart,

que no estuvo genial en esta obra, sonó rítmicamente atractivo, pero también algo pesado, engrosado y falto de musicalidad en los primeros violines, en los que se echó de menos más cuerpo sonoro. Más enfática que atractiva resultó la sinfonía de Chaikovski, una obra que dejó lo mejor de sí misma en su último movimiento, donde Rossen Milanov mostró un reconfortante nivel de exigencia rítmica que puso a prueba las condiciones de los músicos. Resultó muy interesante por ello el final de la velada.

Aurelio M. Seco

Ciclos de la RFG y de Lied

VEINTICINCO AÑOS DEL AUDITORIO DE GALICIA

Santiago de Compostela. Auditorio de Galicia. 17-X-2014. **Nicholas Angelich**, piano. Real Filharmonía de Galicia. Director: **Paul Daniel**. Obras de Lutoslawski, Chopin y Sibelius. 16/30-IX-2014. **Teatro Principal**. Ciclo de Lied.

SANTIAGO La Real Filharmonía de Galicia conmemoró el 25 aniversario del Auditorio de Galicia, edificio de Julio Cano Lasso y Diego Cano Pintos que desde octubre de 1989 se convirtió en un espacio cultural primordial para desencadenar además un nuevo panorama musical en la comunidad. Paul Daniel tomó las riendas de su orquesta por primera vez en este curso. Se dirigió al público para recordar la feliz celebración y presentar el programa con el que la orquesta gallega haría resonar una vez más los muros de piedra que le acogen como sede permanente desde 1996. Comenzaron con *Chain 1*, obra compuesta en 1983 por Witold Lutoslawski. Sus secciones solapadas, encadenadas, construyen abigarradas texturas entre catorce instrumentos hasta el clímax, bien señalado por los gongs y platos, ya cerca del

final y para comenzar entonces a ceder al silencio. Lutoslawski dio paso a otro compositor polaco, Frédéric Chopin. Su mágico *Primer Concierto para piano* junto a la solvencia de Nicholas Angelich se ganaron el favor de la sala. El americano tuvo la extraña capacidad de vencer sin convencer. En la segunda parte nos adentramos en los paisajes finlandeses de Sibelius con su *Tercera Sinfonía*, terreno musical especialidad de Paul Daniel. La temporada apenas iniciada ocupa también a la orquesta con una gira por España y los conciertos de abono re-enmarcados en las Jornadas de Música Contemporánea.

...Y quince años de lied: otro recinto compostelano, el Teatro Principal, acoge cada septiembre el Ciclo de Lied. De la mano del pianista



CHRISTOPH PRÉGARDIEN



FLORIAN BOESCH



LAURENT NAOURI

Roger Vignoles, co-director artístico del ciclo, vienen anualmente reputados cantantes del panorama internacional de la lírica. Este género sí cuenta en Santiago con especialistas de primer nivel. El tenor Christoph Prégardien abrió esta edición ofreciendo una refinadísima versión de *Die schöne Müllerin*. La indisposición de Dorothea Röschmann originó la ocasión de disfrutar *Winterreise*

con el talento de Florian Boesch, completándose inesperadamente los dos grandes ciclos de Schubert sobre poemas de Wilhelm Müller. La clausura exhibió repertorio francés en la voz del exquisito Laurent Naouri. Ciclo indispensable y un soberbio cartel para la conmemoración del aniversario. Y que cumpla muchos más.

David Durán Arufe

Voz, orquesta, barroco

LAS TRES PRIMERAS CITAS

Teatro Calderón. 25-IX-2014. **Ainhoa Arteta**, soprano; **Rubén Fernández Aguirre**, piano. Obras de Ovalle, León, Guastavino, Granados, Turina y Puccini. **Auditorio.** 26-IX-2014. **Paul Lewis**, piano. Sinfónica de Castilla y León. Director: **Jaime Martín**. Obras de Brahms y Holst. 4-X-2014. **Il Giardino Armonico. Ensemble Barroco de la OSCyL.** Obras de Corelli, Vivaldi, Haendel y Geminiani.

VALLADOLID Las tres primeras citas de la temporada. La primera, en homenaje a los 160 años de *El Norte de Castilla*, diario decano del país que, por cierto, dedica información y crítica de todos los conciertos que se celebran en la ciudad, actuó Ainhoa Arteta en un gran momento. Canciones íntimas en las que lució su voz en los pianos y en los tonos medios. Un Granados perfecto en la musicalidad y la expresión, contraste con el andalucismo abierto de los *Cantares de*

Turina y matizadísimo *O mio babbino caro*. De memoria, interpretando los textos, bien acompañada por Rubén Fernández Aguirre.

Después de un verano muy activo la orquesta comienza la temporada con un buen concierto. Versión interiorizada y musical la del *Concierto n° 1* de Brahms, esa obra tan bella y difícil, de Paul Lewis. Buena técnica, buscando la profundidad más que el lucimiento, acompañado por Martín y la orquesta en la misma línea. Después *Los planetas* de

Holst permitiendo la brillantez en los *tutti* y la delicadeza en los momentos líricos. Luciéndose todos los solistas, como el coro femenino. Jaime Martín va mejorando y su gestualidad se hace más armónica, lo que se refleja en el cuidado del sonido y la expresión última.

Il Giardino Armonico, en residencia: tres componentes del grupo, incluido el director musical Stefano Barneschi, acompañan a los quince profesores de la orquesta, con instrumentos modificados al estilo barro-

quista. Una interesante sesión que mostró las posibilidades de este Ensemble Barroco. Muy bien conjuntado, con seguridad que demuestra un serio trabajo previo y desde una variedad interpretativa: sencillez en Corelli, dinámica en Vivaldi, gravedad (esos andantes) en Haendel, virtuosismo en Geminiani. Barneschi, magnífico violín solista, dirigió al grupo que asume así, con solvencia, un nuevo y difícil repertorio.

Fernando Herrero

XX Temporada de Grandes Conciertos de Otoño

DOS RESPUESTAS A CRÍTICAS INJUSTAS

Auditorio. 20-X-2014. **Javier Perianes**, piano. Sinfónica de la BBC. Director: **Sakari Oramo**. Obras de Sibelius, Ravel y Shostakovich.



Auditorio de Zaragoza

Javier Perianes y Sakari Oramo en el Auditorio de Zaragoza

ZARAGOZA El vigésimo cumpleaños del Auditorio se celebró única y muy acertadamente —no está la cosa para derroches— con un gran concierto. Precedido, eso sí, por un acto breve con palabras del Alcalde y del Director de la casa. El Sr. Belloch, punzante, recordó cómo parte de la cultura zaragozana torpedeó en su día el proyecto de dotar a Zaragoza de un gran auditorio. Y cómo el tiempo, juez supremo, ha pulverizado unas críticas que se revelan injustas tras dos decenios de buena música. Que es lo que importa y a la postre importó en la fiesta de cumpleaños: un concierto excepcional con un estupendo programa de repertorio del XX a cargo de la mejor de las orquestas de la BBC británica. ¡Con decir que lo menos granado de la noche fue el excelente Ravel de Perianes —insuperable en el Adagio assai— sobre acompañamiento orquestal canónico!

La centuria se mostró superior en un Sibelius oscuro y fogoso, energético y enriquecido por un fraseo lleno de intenciones; veinte minutos de belleza plena.

Y como plato fuerte de la noche, una lectura rica e impactante de una *Quinta* en la que Oramo cuadró varios círculos conjugando arquitectura y detalles, épica y lirismo, susurro y clamor, control y potencia desatada, todo ello para poner de manifiesto la ambigua doblez de una sinfonía que Shostakovich *coló* como “respuesta de un artista soviético a una crítica justa” cuando la fingida sumisión encubría cataratas de ironía y sarcasmo; rotunda afirmación, en fin, de la independencia del creador frente a los dictados del poder y a unas críticas injustas. Ova-ción de gala y gozosa despedida con el vals de *Mascara-da* de Jachaturian.

Antonio Lasierra



MITSUKO UCHIDA
the cleveland orchestra
mOzart
Piano Concertos No. **18**, K456 & No. **19**, K459



MITSUKO UCHIDA
MOZART
ORQUESTA DE CLEVELAND

Decca publica una nueva entrega de la serie de conciertos de Mozart interpretados y dirigidos desde el teclado por Mitsuko Uchida junto a la Orquesta de Cleveland.

1 CD

MOZART: CONCIERTOS PARA PIANO EN SI BEMOL MAYOR K. 456 Y EN FA MAYOR K. 459

MITSUKO UCHIDA, PIANO Y DIRECCIÓN

ORQUESTA DE CLEVELAND

PRÓXIMOS CONCIERTOS EN ESPAÑA
DE MITSUKO UCHIDA

11 Noviembre, Madrid, Auditorio Nacional, Fundación Scherzo

13 Noviembre, Barcelona, Palau de la Música, Temporada Ibercámara



deccaclassics.com



universalmusic.es



www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

La propuesta cumple un cuarto de siglo

DESFILE ESTELAR DEL JUBILEO

Musikfest Bremen. 30-VIII/20-IX-2014.

BREMEN El prospecto del festival anunciaba “un programa de superclase”, prometiendo ser deslumbrante. Así lo consiguió Juan

Diego Flórez con un concierto en *La Campana*, titulado como su más reciente CD, *L'amour*, compuesto de arias de óperas francesas. Al comienzo de ambas partes introdujo canciones italianas, de modo que la denominación quedó desajustada. En Rossini, Flórez careció de la dulzura y delicadeza del *tenore di grazia* y sus brillantes agudos resultaron algo aislados, fuera de línea. En el cantable de Iopas *O blonde Cérés* de *Los troyanos* de Berlioz, estuvo menos aéreo y soñador de lo debido, en tanto la serenata de *La jolie fille de Perth* resultó una auténtica orgía de bello sonido. En las arias de Werther, que el tenor peruano debutará en Bolonia en 2016, mezcló melancolía y énfasis, apianados oníricos y apasionados desgarrs en el agudo. Los Tosti fueron ofrecidos con notas elegíacas y suaves, en tanto la romanza de *Lakmé* de Delibes rezumó un exótico sombreado. La noche culminó con el Romeo de Gounod, cantado con un romanticismo encantador y un esplendoroso registro alto. De propina y como contraste, el juicio de Paris en *La belle Hélène* de Offenbach. A partir de esta página, con un par de Donizetti y un Lehár, el público celebró el derroche vocal. Sensible y seguro, el pianista acompañante Vincenzo Scalera.

El festival comprende no sólo la ciudad sino sus alrededores: iglesias, museos, salas y castillos. En la iglesia de San Lorenzo de Langförden, actuó la soprano rusa Olga Peretiatko, cuya brillante carrera internacional comenzó en el festival rossiniano de Pésaro. Para el caso propuso un programa Mozart y Rossini, acompañan-



Matthias Baus

Escena de *Orfeo y Eurídice* de Gluck

da por la Accademia Bizantina, conjunto especializado en el barroco y que dirige Ottavio Dantone. La obertura de *La Betulia liberata* tuvo un dramático pulso de arrebatadora tormenta, y la siguiente obra, la juvenil *Sinfonía n.º 10* del mismo Mozart, consiguió el esperado toque despreocupado y amable que era de esperar. Dos exigentes arias de concierto asumió la soprano con bella plenitud vocal de encantador colorido. Agudos seguros y expresividad dramática hicieron el resto. Si bien sus picados no fueron del todo exactos, convenció ampliamente por el conjunto. En Rossini encaró la Amenaide de *Tancredi* con una convincente tristeza y notas a media voz. Esplendor vocal, dominio de la coloratura, íntimo lirismo y sentimiento intenso, mostró en páginas religiosas de ambos maestros.

En la catedral de Verden ante der Allen se cantó *Israel en Egipto* de Haendel. Roy Goodman condujo al Concert Lorrain y el Nederlands Kamerkoor. De los solistas vocales destacó el tenor James Gilchrist, expresivo en los recitativos y enérgico en el aria. Los bajos Roderick Williams y Peter Harvey exhibieron su autoridad y las sopranos Julia Doyle y Maria Valdmaa lo hicieron con

finura y solidez. De pequeño formato, la voz del contralto David Allsopp se desenvolvió con elocuencia y riqueza. La obra es especialmente coral y el conjunto holandés mostró una paleta sonora imponente, alternando lo pensativo, lo explosivo, lo ultraterreno, lo majestuoso, lo potente, lo festivo y lo jubiloso. Igual de rica en la variedad expresiva y sonora se desenvolvió la orquesta.

La parte operística del festival comprendió *Orfeo y Eurídice* de Gluck, *Alcina* de Haendel y *El rey Arturo* de Purcell. El renombrado especialista en barroco George Petrou actuó al frente de la Orquesta Barroca de Gante, con notable dinámica que fue desde el sonido apenas audible y de mínimo color hasta el resplandeciente y festivo metal de la trompeta, alternando el colorido vital de las danzas, con la tenuidad penumbrosa de los alegros y la galantería de los minués. El coro de la Capella Amsterdam se impuso por su esplendor, su potencia y su pompa. Entre los solistas vocales destacaron el tenor Jason Darnell, la soprano Grace Davidson y el contratenor Clint van der Linde, generosos de medios y autorizados en el canto y la expresión.

Bernd Hoppe

Barenboim dirige por primera vez una ópera de Puccini

CON DOBLE ENVOLTURA

Staatsooper im Schiller Theater. 3-X-2014. Puccini, **Tosca**. Fabio Sartori, Anja Kampe, Michael Volle. Director musical: **Daniel Barenboim**. Director de escena: **Alvis Hermanis**.

BERLÍN Es conocida la afinidad del director escénico letón Alvis Hermanis con las artes visuales, según lo probó en *Così fan tutte*, ambientada en un taller de pintura con cuadros rococós. Su *Trovador* pasa en un museo. En la actual *Tosca* de la Ópera Estatal no hay suntuosas tablas de los maestros antiguos sino unas coloridas ilustraciones de historieta que representan escenas de la obra con todo detalle.

El problema de la escenificación no es, con todo, el desplazamiento temporal,

sino la divergencia extrema entre ambas historias. Mientras vemos a Cavaradossi, un guapo romano, abrazándose y besándose con Tosca, el corpulento y macizo Fabio Sartori nada tiene de ideal belleza. Anja Kampe es una Tosca de aire vulgar. Aunque algo tirante en el agudo, Kampe cantó *Vissi d'arte* con suave y seductora vocalidad, ausente de sus restantes momentos, llenos de notas agrias y rudas. Sólo el registro medio está resuelto, pues el grave suena hueco. En el tercer acto, la voz estuvo

extenuada, forzada y al borde del peligro.

En parte, el responsable fue Barenboim al frente de la Capilla Estatal de Berlín, quien decidió hacer su primer Puccini con una sonoridad abusiva. Dañó especialmente a Michael Volle, un Scarpia de imponentes medios bajo-baritones pero que fue desbordado por la orquesta desde el principio. En cambio, en las islas de lirismo, como el preludio del tercer acto, Barenboim consiguió fascinar. Los Coros de la Ópera y de Niños de Unter

den Linden (preparados, respectivamente, por Martin Wright y Vinzenz Weissenburger) lograron crecer sobre la orquesta en el Tedeum. Excelentes, los comprimarios de la casa. En síntesis: una puesta en escena que hace recordar con nostalgia la anterior de Carl Riha, vigente durante 40 años en la sala de Bajo los Tilos. Así pareció opinar el público, que aplaudió a los intérpretes y bufó al equipo de escena.

Bernd Hoppe

Estreno de una ópera de Rolf Riehm

EL MUNDO COMO CANTO DE SIRENAS

Opern. 14-IX-2014. Riehm, **Sirenen**. Tanja Ariane Baumgartner, Lawrence Zazzo, Michael Mendl, Dominic Betz. Director musical: **Martyn Brabbins**. Director de escena: **Tobias Heyder**. Decorados: Tilo Steffens. Vestuario: Verena Polkowski. Iluminación: Joachim Klein. Vídeo: Christina Becker.

FRÁNCFORT No es fácil este menjunje de sonido, canzoneta, relato y trozos de melodías, llamado brevemente un *samples*. El encargo que la Ópera de Fráncfort hizo a Riehm es una fulminante ópera de pensamiento que se alza como un considerable monolito.

El compositor Rolf Riehm, nacido en 1937, la ha ideado junto con el director de escena Tobias Heyder. Una obra complicada y sofocante, con mucho de vanguardista, pero que deja al público operístico un tanto desnortado y reticente por su extrañeza emocional.

La tragedia de Odiseo es la fracasada búsqueda de la verdad sobre la esencia del ser. Él cree hallar dicha verdad entre las sirenas. Cuando halla de nuevo a su antigua amada Circe en el Reino de los Muertos, el encuentro carece de importancia para él. Odiseo no ha captado ni reconocido que la verdad de su propia esencia está oculta en el pro-



Lawrence Zazzo en *Sirenen* de Rolf Riehm en la Ópera de Fráncfort

pio sí mismo vagabundo.

Lo intelectualmente plausible no resulta apenas emotivamente tocante. Y ello a pesar de la imponentia y el carácter que el elevado arte de Tanja Ariane Baumgartner otorga a Circe. Riehm ha escrito para esta magistral intérprete unos cantables con fervientes y excéntricos saltos de todo el cuerpo sonoro. Algo que llega a fascinar.

El viejo y agonizante Odiseo, encarnado por el elocuente y acariciante actor Michael Mendl, es doblado por el alma de Odiseo que canta, a cargo del contratenor Lawrence Zazzo. Radiante, de color baritonal, atrapa por sus irisaciones en el brillo de sus agudos. Telégono, el parricida, es servido por la clara y punzante voz de Dominic Betz. Las sirenas

semejant unas divertidas vampiras de los años 1930 con cabellos grises y parecen suponer que la imagen de la mujer como sufridora, desgarrada y persistente enamorada es una fantasía surgida de los hombres, entre ellos Odiseo, ejemplo del errante buscador. Musicalmente, demasiados mensajes y demasiadas demandas para un público de estreno. Trozos de melodías intrincados que se deslizan unos en otros, gritos sonoros con imágenes de vídeo en el fondo, cascadas de canto emitidas por un tintineante serrucho cantor, virtuosismos de acordeonistas, actores que imitan las tablas del barco de Odiseo dando grandes voces, todo sobre un fondo de instrumentos de cuerda, pianos preparados y madera y hojalata percutidas. Martyn Brabbins condujo la orquesta con bravura, astucia y una intensa conducción, casi de timonel.

Barbara Röder

Una ópera desconocida de Chaikovski: *La hechicera*

TODOS UN DESCUBRIMIENTO

Theater an der Wien. 21-IX-2014. Chaikovski, **Charodeika**. Asmik Grigorian, Nikolai Efremov, Agnes Zwierko, Maxim Aksenov, Vladimir Ognovenko. Director musical: **Mikhail Tatarnikov**. Director de escena: **Christof Loy**.

VIENA Desde hace tiempo *Evgeni Onegin* y *La dama de picas* pertenecen al repertorio lírico y han entrado en el pequeño círculo de títulos clásicos. *Iolanta* y *Mazeppa* se representan de vez en cuando, y los aficionados conocen, al menos por grabaciones, el resto de óperas de Chaikovski. Entre ellas *Charodeika* (*La hechicera*), escrita entre 1885 y 1887.

Nastasia, a la que llaman Kuma (ama) y a la que se atribuyen poderes mágicos, regenta una posada, en la que no sólo se come, se bebe y se ama, sino también se conspira contra el orden establecido. El príncipe Nikita observa ese nido de resistencia con recelo. Sin embargo, le gusta Nastasia, aunque ella se ha enamorado de su hijo Yuri. Ambos planean huir juntos, pero la bruja es envenenada por la zarina. El príncipe acusa a su propio hijo, lo mata y se vuelve



Asmik Grigorian y Maxim Aksenov en *La hechicera* de Chaikovski

loco. Chaikovski compuso para esta escena final uno de los más aterradores tumultos orquestales de toda su producción.

En el estreno en San Petersburgo en 1887, la ópera se consideró demasiado densa. Tampoco en lo argumental —una especie de *Carmen* rusa— se correspondía con el gusto de la época. No obstante, es típi-

camente chaikovskiana, con sus personajes apasionados, sus delicadas melodías, su brillante instrumentación y sus poderosos conjuntos.

Los sutiles matices de Nastasia, que a veces es una muchacha cargada de erotismo y otras una joven indefensa, fueron mejor defendidos por la soprano Asmik Grigorian que los puramente vocales. Con un canto más

vigoroso dominó la velada el tenor Maxim Aksenov (Yuri). El barítono Nikolai Efremov otorgó al príncipe una presencia carnosa y viril, y el bajo Vladimir Ognovenko, como el escribano Mamirov, trató de imponer con contundencia su moral frente a los abusos de la hechicera. La mezzo Agnes Zwierko como zarina le prestó atención con su oscura voz, así como a los siniestros comentarios de su nodriza (Hanna Schwarz), y acudió al veneno del mago Kudma, del que Martin Winkler hizo una grotesca creación.

Excelente el resto del elenco, que el Coro Arnold Schoenberg completó con su habitual calidad. Mikhail Tatarnikov consiguió, al mando de la Orquesta Sinfónica de la Radio (ORF), la potencia dramática y profundidad emocional que requiere la obra.

Christian Springer

Christoph Eschenbach prosigue su desigual aventura mozartiana

UN RUTINARIO IDOMENEO

Viena. Staatsoper. 11-X-2014. Mozart, **Idomeneo**. Michael Schade, Margarita Gritskova, Maria Bengtsson, Chen Reiss, Pavel Kolgatin. Director musical: **Christoph Eschenbach**. Director de escena: **Kasper Holten**. Decorados: Mia Stensgaard. Vestuario: Anja Vang Kragh.

En este montaje, Idomeneo, además de tener que matar a su sucesor, sufre un grave problema psicológico. Traumatizado por la guerra, le persiguen todos los troyanos como unos seres sin rostro, vestidos con túnicas ensangrentadas. Que alguien que tenga que soportar tantos conflictos se vuelva un poco loco es algo que Michael Schade refleja como un personaje neurótico y autoritario, con una voz poco atractiva, que domina sus coloraturas —en la difícil versión del aria *Fuor del mar*— con mucho esfuerzo.

El tenor exhibió durante toda la velada tonos poco bellos que aumentaban la fragilidad del monarca, quien al final pierde su poder y es entregado a esos mismos zombis que lo habían acompañado.

Entre ellos le espera también Maria Bengtsson, una Elettra de bello sonido. Margarita Gritskova, con su poderoso timbre, fue un buen Idamante, y Chen Reiss como Ilia cantó su papel, al menos en la zona superior, con flexible lirismo. El preciso Coro de la Staatsoper es tratado como en un oratorio. No mucho más original es el

movimiento de los muertos vivientes que azuzan a Idomeneo. Y el resto del mundo de la tragedia griega se mueve asimismo dentro de la más pura convención operística, sin dejar muy claras las relaciones entre las diferentes figuras. Todas las alteraciones de arias realizadas con el fin de alcanzar una mayor credibilidad fracasaron en su efecto. El ballet con su música tan integrada en la trama fue eliminado, al igual que las arias de Arbace. Y, sin embargo, en toda la función imperó el máximo aburrimiento.

El director musical Christoph Eschenbach, que ya este verano en su *Don Giovanni* del Festival de Salzburgo no se ha destacado especialmente como director mozartiano, y la Orquesta de la Staatsoper fueron, en conjunto, unos acompañantes de escaso relieve. Un fraseo anémico y la búsqueda de una hermosa sonoridad romántica dejaron un sentimiento de biensonante rutina, que desapareció por desgracia al contemplar lo que estábamos viendo.

Christian Springer

Inauguración de temporada en el Met

ILUSTRAR, INTERPRETAR

Metropolitan Opera. 2-X-2014. Mozart, **Le nozze di Figaro.** Amanda Majeski, Marlis Petersen, Isabel Leonard, Ildar Abdrazakov, Peter Mattei. Director musical: **James Levine.** Director: **Richard Eyre.** Escenografía: **Rob Howell.**

NUEVA YORK No creo que vaya a encontrar nunca unas *Nozze de Figaro* perfectas en el Met; el teatro es demasiado grande —y nada mozartiano— para permitirlo. Pero he escuchado varios maravillosos *Figaros* a lo largo de muchos años y la nueva producción de Richard Eyre que inauguró la temporada es una que me ha alegrado haber visto. El decorado de Rob Howell, con su cilindro giratorio en el centro, pasajes laberínticos, paneles enrejados e ingeniosa iluminación difusa, evocaba una hermosa Sevilla morisca, y el vestuario que proporcionó a los criados de la casa Almaviva, un estilo *chic* de los 1930, fue igualmente bonito. Mi única reserva en cuanto a la puesta en escena de Eyre llegó al principio; cuando James Levine marcó el compás inicial, el cilindro empezó a dar vueltas y nos introdujo a los *dramatis personae* de la ópera, atareados en sus aposentos o corriendo por los pasillos —un espectáculo entretenido en sí pero las obtusas son para escucharlas, no verlas. (Las otras producciones de Eyre, *Carmen* y *Werther*, mostraban la misma predilección por “ilustrar” los pasajes puramente musicales de la partitura). Pero en general fue un elegante, *sexy* y a menudo sorprendente *Figaro*, con vívidos detalles y excelentes interpretaciones de casi todo el mundo. (La excepción fue John Del Carlo en el papel de Bartolo, gracioso pero con voz oxidada). Se había anunciado (como se hace a menudo) que Ildar Abdrazakov estaba indispuerto aunque no sonaba así; incluso él (sólo entre

los cantantes) embelleció un poco su música, en el segundo verso de *Se vuol ballare*. ¿Por qué no podían haberlo hecho los otros también? La coherencia de estilo parece eludir a la mayoría de las interpretaciones de Mozart en el Met). Hubo una atractiva y nada *soubrette* Susanna, la alta y esbelta Marlis Petersen, que mostró los perfectos modales de la cómica estrafalaria de la edad dorada de Hollywood; su *Deh, vieni, non tardar*, fue el éxito vocal de la función. En el papel del Conde, Peter Mattei estuvo, como siempre, espléndido y autorizado; él y Petersen estarían como en casa en cualquiera escenario de Broadway, con o sin música. Amanda Majeski fue una calurosa, y vocalmente vibrante Condesa; Isabel Leonard, un Cherubino irrefrenablemente cachondo; Susanne Mentzer, una Marcelina graciosamente atildada y más joven de lo normal; Ying Fang, una Barbarina de deliciosas voz e interpretación. Levine dirigió una interpretación genial y



Ken Howard

resuelta que fue espléndidamente tocada por su orquesta. Un *Figaro* que empezó bien e iba haciéndose mejor, nunca he oído, a partir de las gloriosas páginas finales de la ópera, una *Contessa, perdono*, más conmovedora. Si sólo el Met tuviera dos mil butacas menos...

Patrick Dillon

Regreso a una ópera de Catán

FLUYE EL RÍO

Kennedy Center Opera House. 28-IX-2014. Catán, **Florencia en el Amazonas.** Christine Goerke, Andrea Carroll, Nancy Fabiola Herrera, Michael Todd Simpson. Director musical: **Carolyn Kuan.** Directora de escena: **Francesca Zambello.** Escenógrafo: **Robert Israel.**

WASHINGTON Daniel Catán murió demasiado pronto, cinco días antes de su 62 cumpleaños en abril de 2011, pero su lugar en la historia operística estaba ya asegurado. Su primera ópera, *La hija de Rappaccini* (1991), era la primera ópera mejicana presentada profesionalmente en Estados Unidos; en la segunda, *Florencia en el Amazonas* (1996), la primera ópera en lengua española encargada por una importante compañía norteamericana; y su cuarta, *Il Postino* (2010) es probablemente la más exitosa de varias óperas escritas pensando en Plácido Domingo. Y aparte de estas distinciones, las partituras mismas tienen claros méritos por sí solas.

Francesca Zambello dirigió el estreno mundial de *Florencia* en Huston, y ahora, como directora artística de la Washington National Opera (y sucesora de Plácido Domingo), ha vuelto a dirigirla, con una nueva producción que muestra su fe en la ópera de Catán, “inspirada en” en lugar de basada en los escritos de Gabriel García Márquez. El libreto de Marcela Fuentes-Beraín sigue un buque de vapor por el Amazonas hacia Manaos, donde la diva de fama internacional Florencia Grimaldi va a reabrir el teatro de la ópera. Entre los pasajeros hay una adinerada pareja cuyo matrimonio se ha deteriorado; un joven escritor que escribe crónicas sobre la diva y la idolatra; y, Florencia misma, volviendo a la selva sin que los otros la reconozcan y su amante, que antaño había dejado para buscar la gloria. También a bordo están el capitán del barco, su sobrino y un tripulante que vale para todo llamado Ríolobo que también es un espíritu del río.

Aunque el argumento parece deber tanto a la magia del cine (digamos, *Grand Hotel* o *The VIPs*) como al realismo mágico de García Márquez, se desarrolla claramente y con eficacia; de modo similar, mientras la exuberante y tropicalmente modulada música de Catán evoca de vez en cuando un Perú a lo Hollywood de los 1950s de Yma Sumac en lugar de Brasil a principios del siglo XX, crea un ambiente atractivo, y con sus arias y conjuntos hermosos y cantables da al reperto mucha oportunidad para lucirse. Y se lucieron casi todos: la soprano dramática Christine Goerke mostró ser una Florencia magistral; y la soprano lírica Andrea Carroll, como su aspirante a biógrafa, tuvo un sonido fresco y fino. Nancy Fabiola Herrera y Michael Todd Simpson limaron conmovedoramente el hastío, pesar y amor renovado de Paula y Álvaro; David Pittsinger como un sólido Capitán; y Norman Garrett, en el papel de Ríolobo, cantaron hermosamente y este último estuvo tan fluido físicamente como cualquiera de los bailarines saltarines que encarnaron el río. Sólo el aflautado y nasal timbre de tenor de Patrick O'Halloran, que interpretó a Arcadio, no agradó tanto. Carolyn Kuan dirigió la partitura con total autoridad e incluso, cuando la partitura lo exigió, algo de ritmo latino. Zambello movió a sus cantantes hábilmente entre los dos niveles del buque giratorio, contra las proyectadas evocaciones de colores vivos de la flora y fauna diseñadas por S. Katy Tucker. Cuando cayó el telón —dos horas y cuarto, incluyendo el intermedio— salí muy contento.

Patrick Dillon

Un triunfo de La Fura dels Baus y Àlex Ollé

DE UNA BELLEZA SINGULAR

Ópera Nacional. 11-X-2014. Wagner, **El Holandés errante.** Simon Neal, Falk Struckmann, Magdalena Anna Hofmann, Tomislav Muzek, Luc Robert, Eve-Maud Hubeaux. Director musical: **Kazushi Ono.** Director de escena: **Àlex Ollé / La Fura dels Baus.**

LYON Continuando con su colaboración con La Fura dels Baus y Àlex Ollé, la Ópera de Lyon presenta una impresionante producción de *El Holandés errante* de Richard Wagner. El grupo español propone una extraordinaria lección de teatro en cinemascope. Con Àlex Ollé y sus colaboradores no hay adaptaciones absurdas sino una actualización que sabe quintaesenciar la cuarta ópera de Wagner situándola en un gran puerto industrial de Oriente Medio en el que el kalashnikov de Erik lo muestra no como un simple cazador sino como un miliciano o un terrorista. El espectáculo es de una belleza singular, que hace entrar al espectador en el corazón mismo de las tempestades suscitadas por el compositor en una escenografía que no carece de riesgos para los cantantes. Una gigantesca



proa de un carguero maltratado por los golpes de mar que se entreabre para ver las siluetas de los marineros, el ancla gigante, la playa desierta. El navegante parece un zombi, capote negro recubierto de telas de araña. A guisa de hilanderas, las obreras comen de sus cestas de mimbre en la playa antes de que Senta descubra al Holandés mientras en el astillero vecino desguazan un barco. En el tercer acto, los coros

son tratados de manera magistral. Las sombras de los espectros de los marineros persiguen al buque fantasma que desaparece mientras el Holandés es tragado por las olas rugientes para reunirse con Senta en un sorprendente final.

La Orquesta de la Ópera

Bruno Serrou

Faltó teatro

VALE POR SU SCARPIA

París. Ópera Bastille. 10-X-2014. Puccini, **Tosca.** Martina Serafin, Marcelo Álvarez, Ludovic Tézier, Director musical: **Daniel Oren.** Director de escena: **Pierre Audi.**

Pierre Audi escoge en su producción de *Tosca* situarla en la época definida por sus libretistas aunque con una cierta libertad hacia un texto del que ha respetado, con algún alambicamiento, más el espíritu que la letra. La cruz está omnipresente, simbolizando la opresión de la Iglesia, ella misma sometida al terror de lo político. Sólo al final del primer acto, con su proyección a lo *Fellini-Roma*, se nos ofrece una imagen bella.

Dejados a su albedrío, los cantantes aparecen como envarados en una gestualidad pesante. Marcelo Álvarez hace un Mario Cavaradossi de trazo grueso, desplazándose pesadamente. Se enfrenta a la veladura de las cuerdas vocales en algunas

notas agudas hasta el punto de usar a veces el *falsetto*. En Floria Tosca, Martina Serafin siente su personaje. Su voz posee ligereza, potencia y grano pero parece estar un poco reñida con la justeza. Es Ludovic Tézier, como el Barón Scarpia, quien más convence. A pesar de anunciarse que se hallaba indisputado, fue el más equilibrado en su voz y el mejor actor del trío central. Amplitud, timbre y presencia, a pesar de alguna ínfima debilidad en el segundo acto. Bien los comprimarios y en el foso una orquesta menos sutil que de costumbre, con un Daniel Oren limitado a tres indicaciones dinámicas: *sforzando-forte-fortissimo*.

Bruno Serrou

Una apuesta por lo bufo

CHISPEANTE

Palais Garnier. 19-IX-2014. Rossini, **Il barbiere di Siviglia.** René Barbera, Carlo Lepore, Karine Deshayes, Dalibor Jenis, Orlin Anastassov. Director musical: **Carlo Montanaro.** Director de escena: **Damiano Michieletto.**

PARÍS La nueva dirección de la Ópera de París ha optado, seguramente falta de tiempo, no por una nueva producción de *El barbero de Sevilla* sino por "desarrollar" la que se presentara en el Gran Teatro de Ginebra en 2010. Todo está lleno de movimiento animado por una dirección de actores que suscita una sensación de teatro de boulevard que subraya el carácter bufo de la ópera a expensas del mensaje más serio de la comedia de Beaumarchais.

El reparto está dominado por la Rosina, determinada y

enternecedora, de Karine Deshayes. Su canto exhala emoción por su fluidez pero también peca de excesiva potencia. René Barbera es un Almaviva ardiente y de una musicalidad seductora, Dalibor Jenis un Fígaro atrevido y Carlo Lepore destaca tanto en la comedia como en el canto. Excelentes en sus papeles Orlin Anastassov, Tiago Matos y Cornelia Oncioiu. En su debut en la Ópera de París, Carlo Montanaro ha demostrado su afinidad con Rossini.

Bruno Serrou

Pablo Heras-Casado dirige *L'Orfeo* de Monteverdi

RECREACIONES

De Nederlandse Opera. 3-IX-2014. Monteverdi, *L'Orfeo*. Anna Lucia Richter, Luciana Mancini, Charlotte Hellekant, Georg Nigl. Sasha Waltz & Guests. Freiburger BarockConsort. Director musical: **Pablo Heras-Casado**. Directora de escena y coreografía: **Sasha Waltz**. 15-IX-2014. Schoenberg, *Gurre-Lieder*. Emily Magee, Anna Larsson, Burkhard Fritz, Wolfgang Ablinger-Sperrhacke, Markus Marquardt. Coro de la Ópera. Filarmónica de Holanda. Director musical: **Marc Albrecht**. Director de escena: **Pierre Audi**.

ÁMSTERDAM El baile y el canto son los elementos centrales durante la primera parte de *La favola d'Orfeo* y también después, mientras Orfeo hechiza a Caronte y los dioses del infierno, la música prácticamente pide una puesta en escena dominada por principios estéticos. Todo esto transformó *Orfeo* en un vehículo perfecto para la coreografía alemana, Sasha Waltz. Pablo Heras-Casado recreó la partitura de Monteverdi al dividir su orquesta en dos partes, a la izquierda y la derecha del escenario. El resultado fue una enorme riqueza de colores musicales que aprovechaban los cantantes, completamente en armonía con la riqueza de colores vivos de los movimientos de la danza. Resultó ser un bonito toque el que el director desde los primeros compases de la tocata adoptara un carácter "danzante" para la música, lo que le dio una especial unidad al ballet. Anna Maria Richter combinó La Música y Eurídice con voz agradable. Charlotte Hellekant fue una Mensajera conmovedora y admiró la manera en que Luciana Mancini cantó Proserpina mientras hacía los movimientos atléticos que Sasha Waltz había inventado para ella. Encontré menos convincente al barítono austriaco Georg Nigl en el papel principal. Interpretó con emoción, y su actuación fue sólida, pero su voz careció del estilo y el refinamiento técnico que la música de Monteverdi necesita. Algunos de los otros solistas ni siquiera mostraron la clase de voces que se espera oír

en una representación operística tan importante.

Puede parecer asombroso que los *Gurrelieder* de Schoenberg hayan tardado más de un siglo en llegar al teatro, pero como ha demostrado la representación en la Ópera Nacional Holandesa, la razón principal es que esta música tan dramática no tiene acción real. En la puesta en escena de Pierre Audi, la fuerza dramática subió muchísimo durante la segunda mitad de esa gran partitura, después de una primera mitad que curiosamente careció de emoción. La escena de amor de Waldemar y Tove se situó en un pequeño dormitorio fríamente iluminado y separado de los decorados principales por un enorme y desvencijado pasillo... Sin embargo, a pesar de la actuación dedicada y la hermosura de la voz de Emily Magee y Burkhard Fritz, las intervenciones de ambos sugirieron distancia emocional, casi como si estuvieran soñando su amor en lugar de consumarlo. Un efecto similar dominó la escena de la Paloma, cantada con calor e intensidad por Anna Larsson. Según el programa, la última escena, con un enorme coro vestido con moderna ropa blanca, estaba ahí para contarnos que la cegadora luz del sol puede impedir que el hombre vea la verdad. A pesar del canto disciplinado y la dedicación que Marc Albrecht y su orquesta mostraron durante toda la representación, este momento final no se convirtió en la apoteosis que tenía que haber sido.

Paul Korenhof



martha argerich
daniel barenboim
mozart/schubert/stravinsky
piano duos

MARTHA ARGERICH
PIANO DÚOS
DANIEL BARENBOIM

Deutsche Grammophon recoge en este álbum grabado en vivo en abril de 2014, un momento mágico; 15 años después de su último encuentro, las dos grandes figuras de la clásica, **Martha Argerich y Daniel Barenboim**, se reúnen de nuevo para ofrecer un inolvidable recital a dúo en la Philharmonie de Berlín.

1 CD
MOZART: SONATA PARA 2 PIANOS EN RE, K 448
SCHUBERT: VARIACIONES SOBRE UN TEMA ORIGINAL EN LA BEMOL, D 813 (para piano a 4 manos)
STRAVINSKY: LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA (versión para piano a 4 manos, tocado en 2 pianos)
MARTHA ARGERICH / DANIEL BARENBOIM (pianos)

Deutsche Grammophon UNIVERSAL UNIVERSAL MUSIC GROUP El Corte Inglés

www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Vick recrea *Don Giovanni* en una sociedad corrupta

DON JUAN YA NO ES REBELDE

Teatro Sociale. 26-IX-2014. Mozart, **Don Giovanni**. Gezim Myshketa, Andrea Concetti, Valentina Mastrangelo, Federica Lombardi, Alessia Nadin. Director musical: **José Luis Gómez Ríos**. Director de escena: **Graham Vick**.

COMO No hay espacio alguno para el mito romántico de Don Juan en la puesta en escena más reciente de la obra maestra mozartiana firmada por Graham Vick en una nueva producción confiada a intérpretes en gran parte jóvenes y seleccionados gracias al Concurso AsLiCo, que han ensayado largamente con el insigne director británico y han cantado (o cantarán) *Don Giovanni* en los otros teatros que han participado en la coproducción (Como,

Jesi, Pavía, Cremona, Fermo, Brescia, Bolzano, Reggio Emilia). La dirección de Vick ha sido el aspecto determinante de este *Don Giovanni*, veloz y violenta, pero también rica de ironía y que mantiene la atención del espectador con un ritmo teatral impecable. Don Giovanni no tiene ya límites que transgredir y ni siquiera posee ya la fascinación del rebelde: “no es ya el insociable, sino la encarnación de una sociedad en la que la transgresión es el *glamour*;

es vendible, provoca dependencia y en la que la corrupción es norma”, escribe Vick. El infierno al que al final es arrojado Don Giovanni está entre nosotros, en el patio de butacas del teatro.

Los jóvenes intérpretes estuvieron todos escénicamente desenvueltos, atendiendo a cada palabra en los recitativos, cantando con propiedad y corrección. Don Giovanni fue el albanés Gezim Myshketa, vencedor del Concurso AsLiCo 2006. Junto a él, como Leporello,

un veterano, Andrea Concetti. Valentina Mastrangelo encarnó con dignidad la difícil parte de Doña Ana; de discreto nivel también Federica Lombardi (Elvira), Alessia Nadin (Zerlina), Giovanni Sebastiano Sala (Ottavio), Mariano Buccino (Comendador) y Riccardo Fassi (Masetto). Segura la dirección de José Luis Gómez Ríos, al frente de la Orquesta Pomeriggi Musicali y el Coro AsLiCo.

Paolo Petazzi

La Sinfónica de Euskadi en la ciudad de los canales

MIRADAS A LA TRADICIÓN VASCA

Biennale Musica. 9, 10-X-2014. Sinfónica de Euskadi. Director: **José Ramón Encinar**. Obras de De Pablo, Lazkano, Ercoreka y otros. 12-X-2014. Shkurtaj, **Katër i Radës. Il naufragio**. Director musical: **Pasquale Corrado**. Director de escena: **Salvatore Tramacere**.

VENECIA Los dos conciertos de la Orquesta Sinfónica de Euskadi en la Bial de Música de Venecia se incluían coherentemente en el tema del Festival: *Fronteras*. En el primer concierto, un grande como Luis de Pablo estaba rodeado por dos autores vascos poco conocidos en Italia, Gabriel Ercoreka (1969) y Ramón Lazkano (1968), y en el segundo se retomó íntegramente el proyecto *Tésela* de la Sinfónica de Euskadi, que en 2012, trigésimo aniversario de la fundación de la orquesta, encargó a ocho autores (Lavista, Finnissy, Fedele, Pesson, Dillon, Eötvös, Mundry, Sotelo) una pieza que reflejara libremente su punto de vista sobre el País Vasco y su cultura. José Ramón Encinar las ha presentado todas juntas y sin interrupción, pidiéndole al público que aplaudiese sólo al final. La acogida fue tan calurosa como en la primera jornada y como merecían las excelentes interpretaciones

de Encinar y la orquesta. Quizá la pieza poéticamente más lograda fue también la más independiente de referencias directas a las tradiciones vascas, *Calles y sueños* de Isabel Mundry (1963). Algunos autores han tenido presente o reelaborado melodías o ritmos de géneros populares, o en el caso de Ivan Fedele ha usado un instrumento vasco, la txalaparta, con polirritmos desencadenados. Los resultados están llenos de sabia elegancia y gracia, pero no pueden colocarse entre las consecuciones más significativas de sus respectivos autores. En el concierto anterior, Shizuyo Oka fue el estupendo solista en *Ortzi Isilak* (en vasco, *Cielos silenciosos*) para clarinete y orquesta (2005) de Lazkano, casi un estudio de sombras y grises, mientras que *Océano* (2004) de Ercoreka se inclina hacia un cierto énfasis sinfónico. Pero el momento culminante de las dos jornadas españolas fue sin duda *Fronroso misterio*

(2002) para violonchelo y orquesta de Luis de Pablo, una intensa y sosegada meditación sobre la muerte de gran belleza poética, que tuvo en Asier Polo un magnífico solista.

Aun la concesión del León de oro a la carrera de Steve Reich era coherente con el tema, en verdad muy amplio, de la Bial 2014. Y lo era ciertamente la nueva ópera de cámara representada en estreno mundial en la velada conclusiva, *Katër i Radës, el naufragio* del albanés Admir Shkurtaj (1969), sobre libreto de Alessandro Leogrande. Leogrande es autor de un documentadísimo libro sobre el trágico naufragio de la lancha *Katër i Radës* en marzo de 1997, en un momento político en el que Italia se había tomado la decisión de rechazar a los que atravesaban el Adriático huyendo de la guerra civil en Albania. La vieja nave fue perseguida y hundida por una fragata italiana. En esa época, Shkurtaj estudiaba en

Italia, donde se diplomó en composición y música electrónica. El libreto de Leogrande, cantado y dicho en parte en albanés y en parte en italiano, tiene un perfil rápido y esencial: no presenta continuidad narrativa sino que evoca eficazmente algunas situaciones clave. La ópera dura unos 45 minutos, emplea seis instrumentistas, electrónica, cuatro cantantes, tres actores y un coro polifónico (Violinat e Lapardhase), protagonista de breves insertos de música tradicional albanesa. Violencia sonora, densos tejidos rítmicos, colores grises, metales rugosos, alternancias entre sonoridades agresivas y pausas de vacío evocan la tragedia alejándola del peligro de la retórica. Muy eficaz la imposición ritual y estilizada de la dirección de Salvatore Tramacere en los ambientes de la Corderie dell'Arsenale, donde tiene lugar la Bial de Arquitectura.

Paolo Petazzi

Homoki inaugura en persona su tercera temporada

LOHENGRIN EN EL OKTOBERFEST

Opernhaus. 21-IX-2014. Wagner, **Lohengrin**. Klaus Florian Vogt, Elza van den Heever, Petra Lang, Martin Gantner, Christof Fischesser, Michael Kraus. Directora musical: **Simone Young**. Director de escena: **Andreas Homoki**. Decorados y vestuario: Wolfgang Gussmann.

ZÚRICH Los habitantes de Brabante llevan Dirndl —el traje femenino típica-mente austriaco— o pantalones de cuero y zapatos de montaña, y con su jefe, el presidente de la comunidad (perdón: rey Enrique), les gusta beber cerveza. En esta sociedad, Elsa no tiene ninguna oportunidad de defenderse de injustas acusaciones. Tan sólo la resuelta tabernera Ortrud coloca de vez en cuando los brazos en jarras y pone un poco de orden.

En un lugar intermedio entre el *Oktoberfest* y el Tirol ha situado Andreas Homoki su montaje, que, sobre todo en cuanto al tratamiento del coro, está bien trabajado, pero que aparte de relatar la historia aporta muy poco a un mayor conocimiento de la obra y además roba al héroe protagonista toda aura sobrenatural: una bañera de plástico en forma de pato es lo único que hace alusión a las esferas del grial.

Klaus Florian Vogt expresó el amor y la pasión del caballero del cisne sin concesiones, con muchas bellas frases en piano y un timbre redondo y cálido, seguridad tenoril en el agudo y una excelente proyección. Que en ocasiones tendiera a un cierto manierismo o a marcar demasiado las dinámicas, lo compensó con su exquisito gusto. Con su interpretación logró arrastrar a la resuelta dama del podio en los momentos en los que él intervenía. Por desgracia, en



Klaus Florian Vogt y Elza van den Heever

el resto de la función Simone Young tendió a un exceso de decibelios que puso más de una vez en peligro las pequeñas dimensiones de la sala zuriquesa.

Cuando se cuenta con una voz como la de la mezzosoprano Petra Lang, no hay que preocuparse en exceso. Su Ortrud tiene suficientes reservas incluso en los pasajes más extremos. Además, trazó su papel con una admirable paleta de pequeños matices sonoros y expresivos. Justo esto le faltó a Elza van den Heever, que hizo una Elsa unidimensional en el canto, aunque se defendió como actriz. Muy impresionante, en cambio, estuvo Martin Gantner en su primer Telramund, que se impuso en todo momento con su fuerza baritonal y su excelente dicción a los ataques de la batuta.

Reinmar Wagner

RIGOLETTO

VERDI

LOUIS QUILICO
CHRISTIANE EDA-PIERRE
LUCIANO PAVAROTTI
ISOLA JONES
ARA BERBERIAN

1DVD

JAMES LEVINE
 THE METROPOLITAN OPERA
 ORCHESTRA, CHORUS AND BALLET

The Metropolitan Opera

DECCA

The Metropolitan Opera

LUCIANO PAVAROTTI

VERDI: RIGOLETTO

GRABACIÓN INÉDITA

Una grabación inédita de 1981 de los archivos del Met. Este registro de *Rigoletto* muestra a Pavarotti (Duca) en el mejor momento de su carrera, acompañado por un reparto de lujo encabezado por Louis Quilico (*Rigoletto*), Christine Eda-Pierre (*Gilda*), Ara Berberian (*Sparafucile*) e Isola Jones (*Maddalena*), todos ellos dirigidos por James Levine.

.....

LOUIS QUILICO, CHRISTIANE EDA-PIERRE, LUCIANO PAVAROTTI, ISOLA JONES, ARA BERBERIAN, RICHARD J. CLARK

ORQUESTA, CORO Y BALLET DEL MET

JAMES LEVINE, DIRECTOR MUSICAL

DAVID SELL, DIRECTOR DE ESCENA

.....

DECCA

UNIVERSAL MUSIC GROUP

www.fnac.es

YARON TRAUB: “HAY QUE TRATAR DE QUE EL PÚBLICO SE IDENTIFIQUE CON SU ORQUESTA”

Yaron Traub (Tel Aviv, 1964) lleva la música en la sangre aunque su padre —Chaim Traub, el legendario concertino de la Orquesta Filarmónica de Israel— no le aconsejara dedicarse a ella. En su juventud vio pasar por su casa a los nombres más grandes de los últimos cincuenta años, los mismos a los que después tuvo como maestros. Tras ganar el premio de la orquesta en el IV Concurso Kiril Kondrashin de Ámsterdam, comenzó a dirigir por Europa y América hasta llegar en 2005 a la Orquesta de Valencia, en la que la presente temporada cumple diez como titular. Traub recibió a SCHERZO en medio de un largo viaje que le trajo a Madrid, vía Bruselas, desde Tel Aviv, a donde había acudido para ver a su padre enfermo, y que debió continuar hasta Bilbao, donde dirigió a la Sinfónica en el primer concierto de su temporada.



En el principio fue su padre...

La historia de la familia dice que cuando yo tenía cinco años mi padre me dio un violín para que probara y dijo: "Vale, tiene talento, pero ésta es una mala profesión en la que se gana poco, se trabaja mucho y uno se encuentra muchas veces con directores muy tontos. Así que mejor que juegue al fútbol".

¿Está de acuerdo con esa opinión?

En parte sí. Yo veo en la profesión un aspecto mucho más espiritual y social que él no encontró. Pero, por otra parte, mi padre tenía unas relaciones con la música con matices muy finos. Había siempre en casa una separación entre su trabajo y lo que transmitía acerca de ese mismo trabajo. Eran como dos cosas distintas. Así que la ilusión, el interés, el amor por la música y por la profesión los voy aprendiendo yo solo. Lo que he hecho tiene que ver con esa voluntad pero también, al principio, con muchísima influencia indirecta. Tenga en cuenta que yo crecí yendo a los ensayos de la Orquesta Filarmónica de Israel, del cuarteto de mi padre, escuchando música sinfónica y música de cámara, viendo en casa a los mejores músicos del mundo, directores y solistas que venían a tocar con una orquesta que era entonces una de las mejores. Bernstein y Mehta eran como de casa, más Solti, Perlman, Barenboim y tantos otros. Era algo natural vivir con esa gente e ir a sus ensayos y a sus conciertos. Me acuerdo de tener que aguantar una *Tercera* de Mahler a los diez años a base de pellizcarme yo mismo para no quedarme dormido.

Empieza con el piano.

A los once años y, a la vista de lo que le contaba sobre la opinión de mi padre, por mi propia voluntad. Y eso marca el hilo que seguiré toda mi vida profesional.

¿Y la dirección?

Llego a la dirección por una decisión mucho más tardía, a los veinticuatro años, después de haber estudiado piano en Alemania y en Inglaterra. Yo no sabía qué era estudiar dirección pero sí sabía que ahí estaba, finalmente, todo mi deseo de juventud. Había empezado piano no porque Barenboim pasara por casa sino porque un amigo lo estudiaba. En una fiesta en Londres alguien me preguntó que por qué no estudiaba dirección. Yo le pregunté si eso se estudiaba, me dijo que sí y ahí empezó todo.

En Londres, en la Guildhall School of Music.

Yo fui de los últimos en estudiar dirección allí. Pero mi padre me dijo que el único en el mundo era Celibidache, así que me fui a los cursos que daba en Mainz donde hablaba de filosofía tanto como de música, y luego a Múnich, a sus ensayos con la Filarmónica

ca en la que, además, tocaba la que luego sería mi mujer, que estuvo allí veinte años como violinista.

¿Qué aprendió de Celibidache?

De todo. Y cosas muy profundas. Muchísimo de mi pensamiento musical y de lo que busco todavía viene de él e, indirectamente, de Barenboim, que tiene que ver mucho con la manera de hacer música de Celibidache. Recuerdo la bronca espectacular que tuvimos cuando le dije que quería dirigir y me respondió que antes de coger una orquesta tendría que estudiar con él diez años. Le dije que no era más que un bolo, eso sí, con músicos de la Filarmónica de Múnich y de la Sinfónica de la Radio de Baviera. "No quiero verte más", me respondió. "Y, además, le voy a decir a tu padre que he hecho contigo lo que he podido pero que no tienes remedio". Y yo me volvió a hablar. Yo entraba en sus ensayos a escondidas. Era un bárbaro y yo creo que parte de esa barbaridad venía de su frustración por no haber sucedido a Furtwängler en Berlín. Pero nunca olvidaré esas semanas trabajando *La mer* de Debussy o la *Quinta* de Prokofiev o la *Octava* de Bruckner. Jamás.

En Guildhall decían que la dirección no se puede enseñar.

No se puede enseñar pero se puede aprender. Lo primero, si tienes talento o no lo tienes. Para aprender hay que tener curiosidad y encontrarse con aquello que te pertenece. En Guildhall lo fundamental era que podías organizar tu orquesta. Y así sí se puede aprender porque sin práctica es imposible. Un director necesita una orquesta. Barenboim me decía que dirigir es como trabajar con la materia. El sonido es un material que reacciona a lo que haces con él. Por eso dirigir un concierto no es como hacer un disco en el que retocas y dejas lo que te parece mejor. Tenía muchas conversaciones con Barenboim cuando fui su asistente en la Sinfónica de Chicago y una de las cosas que he aprendido de él, y en la que persevero, es la idea de que un director debe ser consciente de tres cosas, como de tres canales que confluyen en uno solo: lo que él prepara, en solitario, con la partitura en la mano, la obra de arriba abajo; el modo en que la orquesta lo interpreta, lo traduce; y el resultado de la suma de la mente y de la orquesta, que es lo que, finalmente, hay que ajustar. Y eso sólo se puede conseguir siendo consciente de lo que ocurre físicamente, de que el sonido es un fenómeno físico que hay que entender pero, a la vez, practicarlo siempre a lo largo de tu vida profesional. Si algo no funciona, muchos de mis compañeros intentan inmediatamente ajustar la orquesta: esto ha llegado tarde o esto otro hay que tocarlo más fuerte. Yo intento marcar

estos matices con claridad, diferenciarlos, porque creo en la influencia sutil del maestro en esta materia. Por eso estoy cambiando constantemente mi manera de dirigir.

Inaugura temporada en Valencia y Bilbao con Mahler.

En efecto. *Quinta* con la Orquesta de Valencia y *Primera* con la Sinfónica de Bilbao. Dos sinfonías que han significado mucho para mí.

A su maestro Celibidache no le gustaba Mahler.

No lo hizo casi nunca. Odiaba su música y eso que algunas de sus sinfonías las conocía muy bien. Pero, por otra parte, admiraba su capacidad orquestadora, ahí lo consideraba un genio insuperable. En Mahler mi influencia es Bernstein, al que escuché conciertos inolvidables. Mi padre se quejaba de que no se entendía lo que hacía dirigiendo pero que con la intensidad que ponía era suficiente.

En Mahler hay un sustrato judío centroeu- ropeo y urbano.

Que va cambiando a lo largo de sus obras. En el segundo y el tercer movimiento de la *Primera Sinfonía* se ve clarísimamente. Y en el *Frère Jacques* hay sabor judío en la tradición cristiana. Pero cuando entra la banda es totalmente *klezmer*. Y de esos hay en Mahler cantidad de pequeños detalles que pueden llevarte a ver los árboles pero no el bosque.

Y de Barenboim, ¿qué ha aprendido?

Vamos a ver. Yo diría que para mí hay dos parejas de directores. Una es la de los santones, Celibidache y Bernstein, que no eran compatibles y que no hablaban bien el uno del otro. Con Bernstein mi padre tenía una relación de amor-odio pero, definitivamente, le amaba. La semana pasada, cuando estaba bastante enfermo en casa, le mostré un vídeo de la *Quinta* de Mahler con Bernstein y la Filarmónica de Viena. Y cuando sale Bernstein a dirigir mi padre dice: "qué guapo está". Y lo dice muy cariñoso, muy como saliéndole del alma. La otra pareja es Barenboim y Mehta. Mehta ha estado siempre muy cerca. Estos años en Valencia nos hemos visto en los ensayos, las óperas y los conciertos. Lo admiro por esa capacidad de modelar la materia de que hablábamos antes. Y Barenboim es la influencia profesional más importante que tengo. Un día en un ensayo le enseñé un vídeo muy corto y no muy bueno. "Ven a Chicago a hacer la audición para asistente", me dijo. "Si ganas, bien, y si no ganas, mala suerte". Bueno, y gané. De Barenboim he aprendido de su manera de pensar y hacer la música pero también esas cosas prácticas que vi resolver durante los cinco años como asistente en ensayos y dirigiendo la Orquesta Sin-

fónica de Chicago. Dirigiendo esta orquesta, cualquier director sabe que si algo no funciona es culpa suya. Tiene una capacidad de ser ella misma durante el concierto verdaderamente excepcional. Barenboim me introdujo también en el mundo de la ópera, en el que no he profundizado frente al ámbito sinfónico o la música de cámara, que me pertenecen muy naturalmente. El trabajo con él en Bayreuth fue muy importante para conocer a los cantantes.

¿Qué supuso para usted ganar el Premio Kiril Kondrashin?

Fue un momento clave. No gané el primer premio, el que daba el jurado, sino el de la orquesta —la Filarmónica de la Radio de Holanda— con el último movimiento de la *Tercera* de Mahler. Quiero suponer que no gané el primer premio porque hice cosas de joven, de demostrar cómo hay que hacerlo. Hasta dije que había encontrado errores en la partitura que había que estudiar y resultó que el presidente del jurado tenía que ver con eso. Me faltó un poco de prudencia. Hubiera estado más guapo callado. Pero, bueno, a partir de ahí empiezo una carrera en Europa —Alemania, Holanda—, en Australia, en Estados Unidos... Me decían en Chicago que siguiera allí pero decidí bastante rápido terminar esa etapa que incluía también estar en los conciertos de abono cada año... Consideré que era el momento correcto para continuar solo, así que los siguientes cinco años dirigí por todo el mundo y ahí llegó España. Uno de mis primeros conciertos fue uno de verano con la Orquesta de Valencia haciendo la *Sinfonía Doméstica* de Strauss. Empezó una colaboración tal que al año siguiente me ofrecieron la titularidad.

¿Amor a primera vista?

Yo sí me enamoré a primera vista, y no sólo de la orquesta sino de la ciudad. Es la misma luz que yo conozco desde pequeño, la gente muy parecida, abierta, intensa en lo musical y en lo vital, un milagro de afición, con esas bandas capaces de hacer, por ejemplo, una maravillosa *Primera* de Mahler. No he visto nada igual que Valencia en esas cosas.

¿Y por parte de la orquesta?

Pues yo creo que fue lo mismo. Me acuerdo la primera semana con ellos. Volví de Holanda y pasé de la oscuridad a la luz, y a ese aire. Y, además, me encontré con una orquesta muy buena. Y pensé que ojalá pudiera quedarme con ellos. Los músicos me comentaban si quería ser titular porque estaban buscando quién podría sustituir a Miguel Ángel Gómez Martínez. Así que llegué en el momento justo. Me pasó, además, algo maravilloso. El segundo día de ensayos me dice un músico “¿Le gusta navegar?”. Y yo le contesté que proba-

blemente pero que en principio no era lo mío. Y me invitaron a navegar después del ensayo cinco músicos, en mitad de junio, y nos bañamos en el mar y volvimos tomándonos unas cervecitas. Una maravilla...

Ésta es su décima temporada juntos. ¿Seguirán? ¿Habrá otras diez?

Mis ejemplos son muy fuertes, son personajes muy sólidos. Mehta ha cumplido cincuenta años con la Filarmónica de Israel, Barenboim treinta con la Ópera de Berlín y pasó quince o más con Chicago. Bernstein con Nueva York, lo mismo. Y Celibidache con Múnich. Creo que la clave de eso es saber el motivo por el que trabajamos juntos. Hoy día hay como una actitud por parte de los directores, sobre todo los más jóvenes, o de sus agentes, por la que tienden a dar pequeños pasos que conduzcan a otros más altos, como diciendo que si lo gestionan bien llegarán a la Filarmónica de Berlín. Por mi naturaleza, y por esos ejemplos que influyen en mi vida, soy más del trabajo continuado del director de orquesta. Hoy, y quizá también por la crisis económica y social que vivimos en todo el mundo occidental, cada vez es más importante la figura social y cultural del director que tiene la posibilidad, si quiere, de ser un líder de su comunidad. Hay orquestas que están en crisis también con su público, con su posicionamiento, que deben pensar muy en serio qué significan para la comunidad, por qué se pierde público, cuál es el truco para poder seguir. Pero hay que verlo también del otro lado, no sólo ir viviendo sino mantener nuestro trabajo, nuestro sueldo, saber cuál es nuestra función y cómo podemos justificar lo que la propia comunidad nos paga. Y a eso se llega con la presencia de la música en la educación y trabajándolo también con la gente que quiere hacer de la música su profesión. Y el público, claro, que necesita no un trabajo de educación sino de acercamiento. La gente llega al concierto después de un día de lucha constante y allí es donde pueden olvidar todo eso. Es más fácil para los equipos de fútbol, que logran una comunicación emocional inmediata. Nosotros tenemos que encontrar ese punto en el que el público pueda identificar la orquesta como suya.

¿Y lo hace?

Desde luego. En Valencia esto viene directamente ligado a cuando yo empecé y lo veo como mi logro más importante. La Orquesta de Valencia era una parte de la programación del Palau de la Música pero no la más importante. Venían las mejores orquestas del mundo, y hemos logrado que desde 2008, cuando empieza la crisis, las cosas vayan cambiando y los presupuestos y el enfoque social también. Y hoy el público se siente identificado con la orquesta y se le

puede oír que nuestra orquesta es realmente mejor que muchas que vienen de fuera, que están satisfechos a la hora de comparar y que somos capaces de emocionar más que otra orquesta de fuera.

¿Hubo que trabajar mucho la orquesta a su llegada como titular?

Rattle decía que las orquestas cambian como placas tectónicas: muy lentamente. Y ese cambio no se aprecia hasta que llega un día en que, al fin, se ve con claridad. Ha habido un trabajo técnico pero para mí lo fundamental es cómo transmitamos la música al público. Tiene que haber un contenido emocional y algo que les demuestre que tocamos para ellos no para nosotros. Y eso es un trabajo de equipo, no esa forma de hacer las cosas de algunos compañeros que piensan que ellos mandan y los demás les siguen. Las grandes orquestas trabajan como si hicieran música de cámara, se autoprotegen y así el resultado es muy bueno sea quien sea quien dirija. Y si lo hace un maestro que sepa manejar de una manera especial ese conjunto orgánico, la profundización será mucho mayor que si se trata de alguien que diga que todo depende de cómo esté marcando. De ahí sale algo que llega profundamente. **Y habrá que dejar algo para el momento del concierto.**

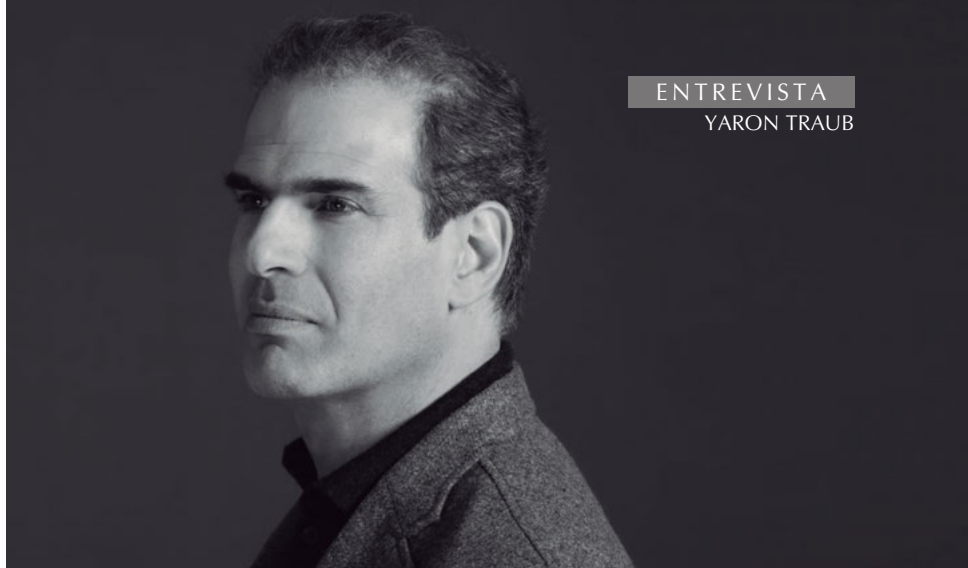
Sin eso, no funciona nada. Ahí es donde Celibidache tenía problemas. Mi padre decía que los ensayos con él eran de una sabiduría y una profundidad enormes y que en el concierto lo seguía controlando todo. Los mejores conciertos de Celibidache fueron los del final de su vida porque físicamente no podía controlarlo todo y sí confiar en lo que los músicos, que le conocían muy bien, le ofrecían. Y eso se ve en sus grabaciones que han ido saliendo de esos últimos años.

Desde 1999 sigue las enseñanzas de Thich Nhat Hanh. ¿Qué significa para usted como músico esa visión de la vida?

Ser consciente de la importancia del trabajo interior, de saber que todo es uno en el universo en el sentido de que estás conectado con todo el mundo, de que nuestra cultura occidental es muy egoísta: voy a lo mío y no me desvío. Muchas veces, un objetivo que decidimos no funciona porque dependemos de todo nuestro alrededor. Lo más importante que he aprendido es el sentido de comunidad. No puedes conseguir un desarrollo espiritual humano sin tener un apoyo, aisladamente. Y eso no te cae del cielo, es un trabajo. Por eso su influencia ha sido clave en mi trabajo como director de orquesta y me ha ayudado en mis primeros años con algunas orquestas llenas de conflictos.

Fenomenología, Celibidache, zen...

Al llegar a los ochenta, estos sabios



como Celibidache, mi padre, Thich Nhat Hanh, destilan la realidad y se enfocan en algo muy preciso. Cuando somos jóvenes somos todoterreno: un poco de Mahler, un poco de dinámica, un poco de fraseo. Ellos saben lo que es verdaderamente fundamental y tratan de enseñarlo a los demás como maestros que son en el mejor sentido de la palabra. Thich Nhat Hanh, que tiene ochenta y ocho años, se concentra siempre en la respiración, en volver a ser consciente de eso: "hagáis lo que hagáis, volved siempre a la respiración; si bebéis agua y respiráis tomáis el agua de verdad". Y lo mismo con la música, que es respiración. Celibidache al final de su vida era un genio que oía todo, las desafinaciones individuales, las de conjunto, y al final sólo le importaba el fraseo, la respiración... y en cualquier compositor, fuera Brahms, Debussy o Bruckner. Para mi padre la afinación es el eje y el núcleo. Una nota que no salga afinada le obliga a parar y a intentarlo mil veces si es preciso.

¿Qué repertorio prefiere?

Volvemos a mis influencias. El mundo de Celibidache, que está en Bruckner y en la música francesa. De Bernstein, Mahler. Y de Barenboim, Wagner —este año el tercer acto de *Parsifal*. Haydn me gusta mucho y creo que incluso me sale bien pero tengo como una cierta pereza de hacerlo, no sé por qué. Tengo la sensación, probablemente equivocada, de que el público prefiere otra cosa, Chaikovsky por ejemplo. Por cierto, me encanta también el repertorio ruso. Mi familia viene de Ucrania y están esos temas que me hacen llorar...

¿Reserva alguna obra para el momento de su plena madurez?

No creo en eso. Hay que empezar pronto e intentarlo. Es fundamental para el aprendizaje. Si reservas algo para muy tarde te encuentras con que no puedes aplicar el proceso de prueba y error, que para mí ha sido muy importante en mi vida profesional, con Bruckner y con Mahler. Si tengo la posibilidad de hacer cualquier obra que me interese, la hago.

¿Cómo es su vida al margen de la música?

Pues con mucha música. Toco música de cámara muy a menudo, sonatas con mi mujer y quintetos con más gente. Y estoy muy involucrado con su proyecto educativo en un colegio de secundaria en Altea, en inglés, sin ánimo de lucro e incluyendo muchas ideas pedagógicas del método Waldorf, y con mucha música y arte. Es un trabajo en el que estoy muy volcado. Estamos también desarrollando los dos un centro internacional de música, también en Altea, que se llamará *Via Gadea*, en un edificio maravilloso, y que va a tener,

sobre todo, una implicación social dentro del entorno del pueblo. Todo lo contrario de elitista, va a incorporar la infraestructura de enseñanza de los conservatorios, más las bandas, más la excelencia de algunos solistas que traeremos para hacer un centro de educación y música. Lo empezaremos seguramente en enero del año próximo. Además, Altea es ya un lugar muy preparado en eso, en cuestiones de arte y de cultura. Usted conoce muy bien a las orquestas españolas.

He trabajado con casi todas. Y he notado una mejora enorme en los últimos años. El problema es que fuera de España no se conozca esa calidad. Tenemos que hacer un esfuerzo por demostrar fuera lo que estamos haciendo, con internet, con los discos, como sea. Trabajamos para nosotros mismos y eso no basta. Hay que dejarse ver, hay que salir, que mostrar nuestro producto y saber venderlo, estudiar los modos de hacerlo, eso que los norteamericanos, que no tienen apoyo estatal, han aprendido a hacer y ya es parte de su ADN. Aquí, después de los años tranquilos que nos han permitido desarrollar el nivel de las orquestas, se ha dejado de aprender cómo se sobrevive con menos. Por eso hemos hecho en Valencia ese esfuerzo con el público. Cuando pase la crisis habrá una cola. Los que están ahora trabajando estarán al principio de ella y los que se dejan llevar, al final. Hay que vender, encontrar nuevos públicos, esperar, pensar que se nos hace mayor, que cualquier día no viene... Y no hay que inventar nada porque está todo hecho en otros sitios. Basta con elegir, con probar, con equivocarse o acertar, pero hay que hacerlo, es imprescindible.

¿Por eso le interesan tanto los proyectos educativos?

El año pasado, cuando el centenario de *La consagración de la primavera* de Stravinski, copiamos a Simon Rattle y la Filarmónica de Berlín con cien adolescentes bailando la obra, trabajando durante tres meses. Después, con otros colegios e institutos de Valencia, fue *Petrushka*, que se hizo también para los

abonados, y en la que cada personaje era un grupo. Y ahora lo haremos con los *Cuadros de una exposición* de Musorgski. El paseo lo hará un grupo de gente mayor. Y explicar las cosas en cada concierto... Los adolescentes son los más difíciles, con problemas de concentración a la hora de escuchar, acostumbrados a los móviles o a los videojuegos. Hay que trabajar mucho todavía. Es inevitable que le pregunte por el conflicto palestino-israelí. ¿Tiene solución?

Desgraciadamente, no creo que hoy tenga solución. Porque la solución depende de la voluntad. Me decía Barenboim de su proyecto de la East Western Divan que no es un intento de conseguir la paz sino el entendimiento entre las dos partes y que la música es la manera más directa. Y sólo a través del entendimiento nace la voluntad. Ahora no hay ninguna voluntad por ninguna de las dos partes. Ambas desconocen lo que ocurre en el otro lado. Lo intentó también Thich Nhat Hanh en su centro en Francia y no ha funcionado. Lo de Barenboim funciona porque la música va más allá que las palabras. Y me da la sensación de que no va a haber solución porque ambas partes también se manejan desde fuera, por fuerzas con intereses regionales o globales a los que conviene mantener el conflicto vivo, hirviendo en un fuego en el que las llamas suben o bajan según sus intereses. No es el único conflicto en el mundo en el que pasa eso. El caso ucraniano es el mismo.

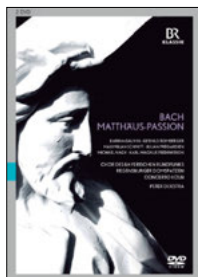
¿Le han boicoteado alguna vez por ser israelí? ¿Qué sentiría si un público trata de hacerlo sin saber que usted piensa de ese modo?

Afortunadamente no me ha pasado nunca. Tampoco tengo sensación de antisemitismo, al menos en mi experiencia personal no lo he sentido directamente. Me sentiría muy mal si me sucediera lo que usted me dice porque mi trabajo personal, lo que ofrezco a mi comunidad es algo que tiene la particularidad de estar conectado con un modo de pensar.

LOS DISCOS EXCEPCIONALES

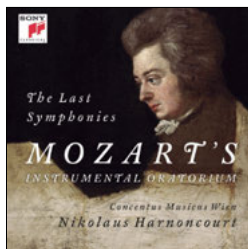
DEL MES DE NOVIEMBRE

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



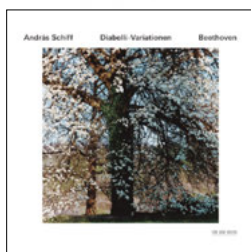
BACH: La Pasión según san Mateo BWV 244. PRÉGARDIEN, SCHMITT, FREDIKSSON, NAGY, GAUVIN, ROMBERGER. CORO DE LA RADIO DE BAVIERA. REGENSBURGER DOMPATZEN. CONCERTO KÖLN. DIRECTOR: PETER DIJKSTRA. 2 DVD BR KLASSIK 900509

Dijkstra es un director que, por la naturalidad con que la hace fluir y la infinidad de matices que subraya, parecen haber nacido para dirigir esta música. **A.B.M.** Pg. 64



MOZART: Sinfonías n°s 39-41. CONCENTUS MUSICUS WIEN. Director: NIKOLAUS HARNONCOURT. 2 CD SONY 88843026352.

¿Perfección? Interpretaciones únicas, que tal vez no sean para todo tipo de aficionados, pero que los mozartianos inquietos deberían conocer. **E.M.M.** Pg. 58



BEETHOVEN: Sonata n° 32 op. 111. Variaciones Diabelli (2 versiones). Bagatelas op. 126. ANDRÁS SCHIFF, piano. 2 CD ECM 2294/95

El Beethoven de Schiff presenta una ligereza asombrosa y un toque tan grácil como sutil; las variaciones se van sucediendo contrastadamente con una rica paleta sonora. **E.B.** Pg. 51



SCIARRINO: Cantiere del poema. Tre duetti con l'eco. L'altro giardino. ANNA RADZIEJEWSKA, mezzo. ALGORITMO ENSEMBLE. Director: MARCO ANGIUS. STRADIVARIUS STR 33942

Todo el material se comporta con la ferocidad y el sentido de autenticidad que emanan las obras llamas a perdurar. **F.R.** Pg. 61



BEETHOVEN: Las criaturas de Prometeo. ARMONIA ATENEA. Director: GEORGE PETROU. DECCA 4786755

Petrou mantiene la tensión dramática sin descuidar el humor y la ironía que a veces se intercalan durante la obra y que recuerdan, en cierto modo, al gran Haydn. **G.P.J.** Pg. 51



TURINA: Exequias. Concierto para violín y orquesta. ARA MALIKIAN, VIOLÍN. CORO ZIRYAB. ORQUESTA DE CÓRDOBA. Director: JOSÉ LUIS TEMES. VERSO VRS 2153

Tiene el aficionado aquí la oportunidad de conocer de primera mano dos ejemplos del excepcional hacer de uno de nuestros autores más conspicuos. **F.R.** Pg. 62



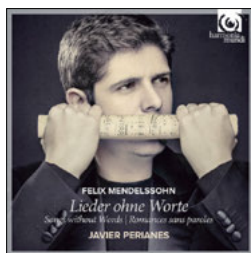
DOWLAND: The Art of Melancholy. IESTYN DAVIES, CONTRATENOR; THOMAS DUNFORD, LAÚD. HYPERION CDA68007

Miro y no encuentro, hoy por hoy, a nadie más capacitado para este recital. Estamos, no lo duden, ante una de las mejores grabaciones con música de Dowland que se han hecho nunca. **E.T.** Pg. 53



VINCI: Artaserse. JAROUSKY, FAGIOLI, CENCIC, BARNA-SABADUS, MINENKO, SANCHE. CONCERTO KÖLN. Director musical: DIEGO FASOLIS. Director de escena: SILVIU PURCARETE. 2 DVD ERATO 46323234

Tres horas de un espectáculo que recoge una visión de la ópera barroca dominada por la ilusión del brillo escénico y el prestigio alcanzado por los falsetistas de nuestro tiempo. **P.J.V.** Pg. 46



MENDELSSOHN: Variaciones serias op. 54. Canciones sin palabras. Andante con variazioni op. 82. Rondo capriccioso op. 14. Preludio y fuga op. 3, n° 1. JAVIER PERIANES, PIANO. HARMONIA MUNDI HMC 902195.

Versión concienzudamente labrada sin por ello mermar su irrenunciable aliento romántico, que se establece como puntera referencia discográfica. **J.R.** Pg. 57



JONAS KAUFMANN. Tenor. You Mean the World for Me. Obras de Lehár, Tauber, Stolz, Kálmán, Heymann, May, Abraham, Bentazky, Spoliansky, Künneke, Korngold. JULIA KLEITER. ORQUESTA DE LA RADIO DE BERLÍN. Director: JOCHEN RIEDER. SONY 88843087712.

Tratándose de un artista de semejante calibre no cabe la sorpresa, sino la confirmación de un talento de primer orden. **F.F.** Pg. 64



LOS IRRESISTIBLES DE WEITBLICK

Durante años, los discos de la firma alemana Weitblick eran buscados en las mejores tiendas online, incluidas las que ofrecen productos de segunda mano. Se trata de grabaciones generalmente de conciertos en vivo y que recogen muestras, antes procedentes en su mayoría de la República Democrática Alemana —con maestros como Herbert Kegel, Kurt Sanderling, Heinz Bongartz o Franz Konwitschny— y poco a poco de más variadas fuentes. Su importadora en España, Sémele, ha comenzado por traernos cinco muestras de un catálogo que contiene verdaderas joyas.

Para empezar *Décima* de Shostakovich con Skrowaczewski y la DSO de Berlín. Con la misma orquesta, Georges Prêtre negocia los *Cuadros de una exposición* de Musorgski-Ravel y del compositor francés la *Suite n° 2 de Dafnis y Cloe* y el *Bolero*. Y dos grandes mahlerianos: Giuseppe Sinopoli —*Adagio de la Décima* y *Sexta* con la Orquesta de la SWR de Stuttgart— y Gary Bertini —*Novena* con Sinfónica de Viena. *Patética* de Chaikovski con Arvid Jansons —el padre de Mariss— y la Staatskapelle de Dresde es el redescubrimiento de un gran maestro. Y para rematar la entrega el enorme Svetlanov en un programa Respighi —*Fuentes, Fiestas y Pinos*— con la Sinfónica de la Radio de Suecia. Sería muy deseable que llegaran más cosas de Weitblick. Por ejemplo, el Beethoven de Celibidache o la *Quinta* de Shostakovich y las *Danzas lachianas* de Janáček por Tennstedt con la Filarmonía de Múnich. Y algunas rarezas tan apetecibles como el *Segundo Concierto* de Brahms (sic) por Alicia de Larrocha y Eugen Jochum, la *Novena* de Bruckner por Svetlanov, o la *Novena* de Mahler por... ¡Dorati!

Sabrosísimos bocados todos en grabaciones licenciadas por las propias orquestas.

SUMARIO

ACTUALIDAD:

Los irresistibles de Weitblick..... 43

REFERENCIAS:

Richard Strauss: *Don Quijote*, op. 35. E.P.A... 44

ESTUDIOS:

La edad de oro de los falsetistas. P.J.V..... 46

El nuevo sello de la ONE. A.R..... 46

Boris a la francesa. R.B.I. 47

Experimento afortunado. A.R. 48

DISCOS de la A a la Z 50

DVD de la A a la Z. 66

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS. 70

Richard Strauss

DON QUIJOTE OP. 35

REFERENCIAS

La obra data de 1897 y quizá sea el más interesante y a la vez el peor asimilado de todos los poemas sinfónicos de su autor, sin duda porque una ejecución perfecta es extremadamente difícil (su espíritu y fantasía musical soportan mal una interpretación mediocre). Estas variaciones son la mejor forma que un compositor haya podido elegir para pintar el carácter de Don Quijote. El fondo siempre es el mismo, sólo cambian los episodios. De esta forma, Strauss crea alrededor de dos temas inmutables (el caballero y el escudero), las variaciones más coloreadas en el marco de un prólogo y un epílogo que recuerdan a *Till Eulenspiegel*. El prólogo desarrolla el tema de Don Quijote: sueños excéntricos y visiones guerreras llegan hasta el enloquecimiento en la mente calenturienta de este caballero de la triste figura. Sigue el andamiaje de los temas: Don Quijote y

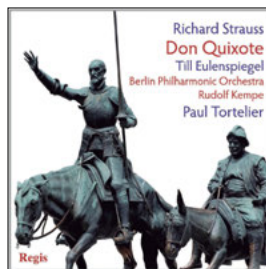
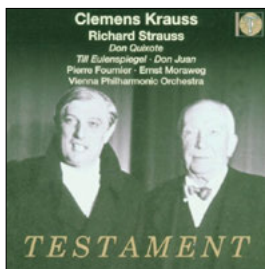
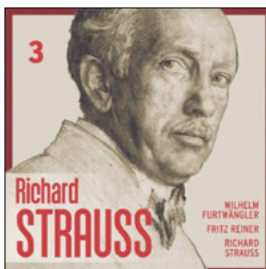
orquestales más originales de su autor.

La partitura tiene innumerables dificultades técnicas. Estas variaciones requieren una orquesta enorme y un nivel de precisión absolutamente infalible para todos los participantes. Su escritura rítmica es de gran complejidad, y las armonías cruzadas y las subdivisiones dinámicas piden una absoluta y perfecta cohesión. También tiene que haber una total y absoluta compenetración entre el solista y el director, quien, por cierto, no debe dejarse fascinar solamente por la complejidad sonora: no olvidemos que aquí se habla también de ironía, de humor, de locura, de la pequeñez de nuestra condición... En fin, una obra compleja donde las haya que no obstante tiene una abundante discografía, como pueden ver en las referencias que siguen. No nos hemos dejado en el tintero ninguna versión importante, a no ser las de Beecham-Tortelier (EMI, 1947), Munch-Piatigorski (RCA, 1953), Knapperts-

Strauss I. Mainardi, Staatskapelle Berlin (DG, 1933, 38').

Strauss II. Uhl. Orquesta Estatal de Baviera (DG, 1941, 39'). Dos versiones del propio autor publicadas recientemente en un álbum del sello amarillo dedicado al Strauss director y que comentamos no hace mucho desde estas mismas páginas. No hay diferencias apreciables entre ambas, a no ser la mejor toma sonora de la de 1941. Por lo demás, todo está en su sitio y todo respira naturalidad y convicción, con fraseo elegante, perfecta planificación del discurso y agudo sentido de la narración, no hay ningún secreto para la experimentada batuta del compositor-director. Los solistas en ambas, Enrico Mainardi en la primera de 1933 y Oswald Uhl en la de 1941, competentes, técnicamente de probada solvencia y cálida expresividad, dan buena cuenta de sus cometidos, mientras que ambas orquestas (Berlín y Múnich) siguen a la batuta con un más que aceptable nivel de precisión e idioma. Aunque no son

año en que fue hecha, es un modelo de claridad instrumental, de discurso perfecto y matizado hasta en sus menores detalles, cada célula, cada motivo y cada gradación están convenientemente expuestos, hasta tal punto que nunca volverían a oírse así. El chelo de Piatigorski se amolda perfectamente y el conjunto es perfecto en su sobria precisión. Actualmente se encuentra publicada con la otra versión posterior que Reiner hizo en Chicago 18 años más tarde, ya en sonido estéreo, pero en realidad poco importa, ya que el ingeniero era el propio Reiner, que tanto en ésta como en la grabación anterior, planificaba y clarificaba el sonido al igual que el más perfecto técnico. En este caso el chelo es Antonio Janigro, cálido y virtuoso, aunque sin la personalidad sonora de otros que salen en este trabajo, adecuado, como quiera que sea, para las exigencias de la batuta. Sin duda, una de las mejores versiones de la discografía, ambas imprescindibles.



Sancho, con diez variaciones que describen los acontecimientos ya conocidos (aventura con los molinos de viento, combate con los carneros, aventura con una procesión de penitentes, vigilia de armas con tiernos pensamientos para la lejana Dulcinea, y el consabido etcétera). En el epílogo todo se apacigua y aclara en el espíritu de Don Quijote, dejándose llevar por una meditación melancólica sobre la ilusión seductora de sus aventuras soñadas. Con la muerte del caballero, simbolizada por el tema transfigurado de Don Quijote, termina esta obra singular, una de las obras

busch-Kiskalt (Golden Melodram, 1958) o Boult-Du Pré (EMI, 1968), esta última interesante sobre todo por la siempre magistral y expresiva recreación de la inolvidable chelista, ya que el bueno de sir Adrian, habitualmente elegante y comedido, parece transitar más por Elgar que por Strauss (esta versión ha sido calificada con la más alta distinción por la crítica británica, quien también informa de que existe una toma de la Du Pré con Klemperer que permanece inédita). Otras versiones de interés (Bernstein, Maazel, Ozawa, Järvi, Masur), tendrán que esperar mejor oportunidad.

las mejores de la discografía y las grabaciones, a pesar de los buenos reprocesados, no puedan competir con las que vendrían más tarde, son dos buenas muestras del Strauss director enfrentándose a una de sus obras más originales.

Reiner I. Piatigorski, Sinfónica de Pittsburgh (Columbia-Sony, 1941, 40'). **Reiner II.** Janigro, Sinfónica de Chicago (RCA-Sony, 1959, 43'). Dos magníficas recreaciones de este consumado straussiano, dos de las más brillantes y precisas de toda la discografía. La primera, en una increíble y fenomenal grabación para el

Toscanini. Miller. Sinfónica NBC (RCA, 1953, 41'). Retransmisión radiofónica de la NBC desde el Carnegie Hall de Nueva York el 22 de noviembre de 1953 en grabación clara, colorista y contrastada. La claridad orquestal es absoluta, la gravedad también hace acto de presencia, y por supuesto sería deseable más chispa, humor e ironía, aunque en ocasiones el *fiuto* y la pasión dominen el discurso en su totalidad. Frank Miller es un correctísimo chelo, la NBC está en su salsa, y el conjunto, objetivo y perfecto, traduce con un infalible nivel de precisión todas las complejidades

técnicas de la partitura. Es el típico *modus operandi* del de Parma, irreprochable y demasiado apegado a la letra. Actualmente está disponible en un álbum RCA de 80 CDs con todas las grabaciones que hizo Toscanini para ese sello y que se recomienda sin problemas para cualquier interesado en este director.

Krauss. Fournier. Filarmónica de Viena (Decca, 1953, 42'). Otra magistral recreación de esta página, en esta ocasión por el director predilecto del compositor, que además era su amigo y colaborador. Krauss se muestra como experimentado narrador de las aventuras de nuestro caballero, sin ningún énfasis, con un fraseo elegante, evocación imaginativa y transparencia sonora, además de un exquisito refinamiento musical, como ya dijimos en su momento. La Filarmónica de Viena, colorista e idiomática, se nos muestra como la orquesta idónea para estos complicados pentagramas, y todo nos es revelado con una naturalidad, un color, un encanto y un idioma que no han encontrado igual en la discografía. Pierre Fournier, de sonido cálido, pleno, elegante y afectivo, es otra de las bazas importantes de esta versión, grabada en la Sofiensaal vienesa un año antes de la desaparición de Clemens Krauss. Disponible en la actualidad en un

berlinesa en mono de principios de los cincuenta, que en la tomada en vivo en Múnich a mediados de la década siguiente o que en la hecha en Dresde en 1973, la más conseguida a juicio del firmante, aunque las tres se pueden considerar como versiones de referencia. En ellas brilla la claridad, transparencia, minuciosidad en los matices, el color, la evocación poética y el extraordinario poder narrativo de esta batuta, siempre intensa, vibrante, cálida e idiomática cuando se trata de este compositor, una de sus más claras afinidades electivas. Por la extraordinaria calidad de la suntuosa Staatskapelle de Dresde y la fenomenal toma sonora, reiteramos que la última de las versiones citadas es la más recomendable, sobre todo si se adquiere con el álbum con casi toda la obra orquestal de Strauss que Kempe grabó en Dresde entre 1973 y 1975 (disponible actualmente en el sello Brilliant a precio económico).

Szell I. Fournier. Orquesta de Cleveland (Sony, 1960, 40'). **Szell II.** Fournier, Concertgebouw Ámsterdam (Audiophile Classics, 1964, 40'). Dos versiones de este legendario director tomadas la primera en estudio en América con Cleveland y la segunda en concierto público en Europa con la Concertgebouw, contando en ambas con

momento en SCHERZO), con el inconveniente de su elevado precio. El otro es un disco de serie económica que pueden localizar en los habituales sitios de internet —se completa con los 4 últimos *Lieder* por Schwarzkopf tomados en el mismo concierto que *Don Quijote*. Tanto la versión de estudio como otra requieren toda la atención de los buenos conocedores.

Karajan I. Fournier. Filarmónica de Berlín (DG, 1965, 44'). **Karajan II.** Rostropovich, Filarmónica de Berlín (EMI, 1976, —también en DVD DG— 43'). **Karajan III.** Meneses, Filarmónica de Berlín (DVD Sony, 1986 —reprocesado 2007—, 43'). Coincidimos con los que dicen que la primera versión de Karajan es la mejor de las tres que disponemos de él: “La claridad de texturas y de ideas, la variedad de acentos y de climas, la gracia, el humor, la finura de la descripción y las gradaciones anímicas en la pintoresca narración están tratadas magistralmente. Y Fournier nunca ha estado más inspirado”, se decía en el viejo monográfico dedicado a la *Música sinfónica en disco* (SCHERZO, Extra nº 3, pág. 192, 1994). De acuerdo por completo sin nada que añadir, salvo que actualmente está publicado en un álbum DG con todas las grabaciones que hizo Karajan

que el joven chelista brasileño Antônio Meneses cumpla con su cometido sin problemas, aunque frecuentemente sea tapado por el fuerte contingente orquestal, que es lo que parece interesar realmente a la batuta. Es un DVD Sony con el propio Karajan de responsable de la filmación, con una toma sonora muy deficiente, peor en el reprocesado de 2007 que en la toma original de 1986, tanto es así que el DVD (acoplado con otra versión de *Una vida de héroe*, también por Karajan) se puede adquirir a precio de saldo en los habituales sitios de internet.

Mehta. Reher. Filarmónica de Los Ángeles (Decca, 1973, 41'). Alguien quizá podría pensar que el brillante y competente maestro hindú no estaba en su versión al nivel conseguido por las viejas glorias citadas hasta aquí. Sin embargo, su clarísima, dinámica y rigurosa lectura, ayudada por una fenomenal grabación (disponible actualmente en un álbum Decca con otros poemas sinfónicos straussianos a cargo de varios directores de la casa —Maazel, Von Dohnányi, Dorati y Ashkenazi—), supone una sobresaliente recreación, objetiva, matizada, detallista y equilibrada, aunque el mensaje narrativo de la obra quede soslayado en aras de la perfecta ejecución orquestal. Solista de chelo



álbum Decca de 5 CDs con algunas de las obras más significativas del compositor bávaro grabadas por este director.

Kempe I. Tortelier, Filarmónica de Berlín (EMI, 1953, 40'). **Kempe II.** Tortelier, Sinfónica de la Radio Bávara (Orfeo, 1966, 40'). **Kempe III.** Tortelier. Staatskapelle Dresden (EMI, 1973, 42'). Tres versiones de Kempe, todas con el excelente chelista francés Paul Tortelier, al que siempre se le asocia con esta obra, lo mismo que a Pierre Fournier. Las tres siguen los postulados interpretativos de este gran straussiano, lo mismo en la grabación

Pierre Fournier como inspiradísimo y cálido chelo para la parte solista. Con la precisión de un Toscanini o un Reiner, y además con la exaltación, brillo, imaginación y equilibrio milagroso que normalmente hacían acto de presencia en todas sus recreaciones, aquí tenemos estas dos versiones, dos de las más recomendables de todas las que aparecen en este trabajo. La primera está disponible en un fenomenal álbum Sony de 80 CDs enteramente dedicado a Szell y publicado no hace mucho en todo el mundo, aunque destinado al público coreano (del sur, claro, lo reseñamos en su

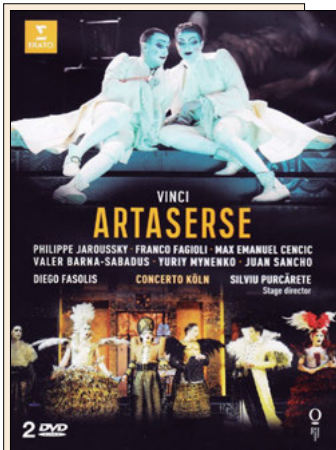
para el sello amarillo en la década de los sesenta. La siguiente versión, también con Berlín pero con Rostropovich de solista, más perfecto y espectacular que Fournier desde el punto de vista técnico, y también de sonido más suntuoso pero también más epitérmico, más apegado a la letra, es una lectura impecable que de todas formas carece del encanto y de la plenitud expresiva y narrativa de la que acabamos de ver más arriba. Se puede localizar también en una filmación en DVD Deutsche Grammophon. La tercera, finalmente, es la de menos interés de las tres, a pesar de

impecable (Kurt Reher). Quizá sería la versión idónea para que los que no conozcan la obra empiecen a tomar contacto con ella: el brillo orquestal y la fenomenal grabación ayudarán sin ninguna duda a los que se enfrenten a esta versión.

En resumen, cualquiera de los citados hará un buen papel en sus discotecas. Para el firmante, Krauss, Kempe III y Karajan I serían las elecciones predilectas. Aunque, ¿cómo íbamos a olvidarnos de Reiner o Szell?

Diego Fasolis

LA EDAD DE ORO DE LOS FALSETISTAS



VINCI: Artaserse.
 PHILIPPE JAROUSSKY
 (Artaserse), FRANCO
 FAGIOLI (Arbace), MAX EMANUEL
 CENCIC (Mandane), VALER BARNA-
 SABADUS (Semira), YURI MINENKO
 (Megabise), JUAN SANCHE
 (Artabano). CONCERTO KÖLN.
 Director musical: DIEGO FASOLIS.
 Director de escena: SILVIU
 PURCARETE. Escenografía y
 vestuario: HELMUT STÜRMER.
 Iluminación: HELMUT STÜRMER Y
 JERRY SKELTON. Directora de vídeo:
 LOUISE NARBONI.
 2 DVD ERATO 46323234 (Warner).
 2012. 201'. DDD. **N** **PN**

Esta filmación realizada en Nancy, en la Ópera Nacional de Lorena, el 10 de noviembre de 2012, sirve para difundir visualmente uno de los espectáculos que más impacto han causado en el terreno de la ópera barroca en los últimos años. La reunión de cinco contratenores en torno a un título de Leonardo Vinci estrenado en Roma en 1730 provocó primero expectación y luego el entusiasmo de muchos, que se ha mantenido en la gira europea de esta producción (solo en versión de concierto). Esta apro-

ximación al *Artaserse* de Vinci se conocía ya por una grabación para el CD (publicada en principio bajo la marca Virgin) con el mismo equipo aquí reunido, salvo en el rol de Artabano, el único que en origen no estuvo pensado para un *castrato*, que en el CD cantaba el tenor Daniel Behle y aquí interpreta el sevillano Juan Sancho.

Desde el punto de vista escénico, Silviu Purcarete juega con la idea del teatro dentro del teatro, colocando a la vista a maquilladores, peluqueros y *atrezzistas*, que preparan a los cantantes para sus exhibiciones vocales en el centro de una escena pequeña y sencilla, que se adorna la mayor parte del tiempo con un fondo de paneles móviles decorados con lienzos antiguos. Lo más llamativo de la propuesta resulta sin duda el extravagante y brillante vestuario de Helmut Stürmer, donde abundan las plumas, los brillos, los tocados provocativos, las pelucas exuberantes y los maquillajes sofisticados en una mirada a los excesos del teatro barroco que tiene más de paródico que de búsqueda de la autenticidad.

Musicalmente, la lectura de Diego Fasolis tiene la vivacidad, la chispa, el impulso rítmico y la variedad de colores habituales de su batuta. Su interpretación crea la ilusión teatral y la continuidad dramática requeridas, apoyada en un Concerto Köln que ofrece el nivel medio de los buenos conjuntos barrocos de nuestros días, con una sección de metal que resulta especialmente brillante. La obra de Vinci está llena de escollos virtuosísticos para los seis solistas, que en esta versión solventan sus

retos con nota. Juan Sancho, la única voz *natural* del elenco, en su rol del villano de la obra muestra un timbre homogéneo, un arrojo y una intensidad extraordinarios, con agudos restallantes y una muy notable expresividad. En el papel de Artaserse, Jaroussky es el cantante fino, musical y delicado que se conoce bien, con ese timbre absolutamente andrógino y suave, fascinante para tantos aficionados, aunque a su interpretación, que roza en algunos casos lo melindroso, le falta algo de variedad en el color. Max Emanuel Cencic hace el papel de una *prima donna*, Mandane, hermana de Artaserse, a la que da por el contrario una gran variedad en el color, desde las piezas más delicadas (*Se d'un amor tiranno*), que canta con una dulzura infinita, a los arranques de furia (*Va tra le*

sopraniles y desciende al ámbito más cavernoso de los contraltos, y salvando con aparente facilidad saltos intervalicos de vértigo, figuraciones delirantes y cadencias torrenciales. Su *Vo solcando un mar crudel* del final del Acto I nos lo muestra además con una soberbia y seductora capacidad expresiva. Además, su dúo del tercer acto con Cencic es posiblemente el punto álgido, por brillantez, elegancia y profundidad musical, de toda la representación.

El alemán Valer Barna-Sabadus en el papel de Semira, hermana de Arbace y amante de Artaserse, luce un registro sopranil de muy apreciable incisividad, puede que algo estridente en el límite más agudo, pero es capaz también de refinamiento y elegancia (*Se del fiume altera l'onda*). Finalmente, el ucr-



Marc Antoine/Opéra National de Lorraine

selve ircane). Su coloratura es maravillosa tanto como el asiento de sus graves.

A priori el papel más apetecible de la obra era el de Arbace, amigo de Artaserse y amante de Mandane, que en el estreno cantó Carestini, y el argentino Franco Fagioli lo brinda de manera deslumbrante, mostrando un registro amplísimo, que bordea notas

niano Yuri Minenko da al general Megabise una robustez y una homogeneidad muy apreciables. En definitiva, tres horas de un espectáculo que recoge una visión de la ópera barroca dominada por la ilusión del brillo escénico y el prestigio alcanzado por los falsetistas de nuestro tiempo.

Pablo J. Vayón

Rafael Frühbeck de Burgos

EL NUEVO SELLO DE LA ONE

ORFF: Carmina Burana.

AUXILIADORA TOLEDANO, soprano;
 CARLOS MENA, contratenor; JOCHEN
 KUPFER, ÁNGEL RODRÍGUEZ, barítonos.
 ESCOLANÍA DEL SAGRADO CORAZÓN.
 CORO Y ORQUESTA NACIONALES DE
 ESPAÑA. Director: RAFAEL FRÜHBECK DE
 BURGOS.

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE
 ESPAÑA 8436552740019. 2013. 61'.
 DDD. **N** **PN**

Con este CD se estrena el sello propio de los dos conjuntos dependientes del INAEM. Un proyecto

impulsado por el entusiasmo y laboriosidad del gerente de ambos, Félix Alcaraz. La obra elegida es muy representativa de las dos formaciones y de quien fuera su titular durante años y en los últimos tiempos director emérito, Frühbeck de

Burgos, desaparecido lamentablemente hace escasos meses, no mucho después de haber dirigido en la Zarzuela *La tempranica*. La interpretación que aquí se recoge tuvo lugar en los conciertos de 20, 21 y 22 de diciembre de 2013 y fue



comentada por el firmante en su sección dedicada a la ONE.

Las impresiones tras la escucha del registro son parecidas a las aquí consignadas en su día. Frühbeck, ya octogenario y frágil de salud, había perdido buena parte de la energía, del raptó, del fulgor de sus mejores años, cualidades que no siempre casaban con interpretaciones cuidadosas, musicales, matizadas, ajustadas a la correspondiente estilística, pero que causaban impacto a pesar de que eran el resultado de un mirada en ocasiones epidérmica del pentagrama. *Carmina Burana* fue desde el principio de su carrera, forjada en sus jóvenes años en Alemania, buen caballo de batalla; una de sus tarjetas de visita. Se la pudimos escuchar innumerables veces.

La observación del factor rítmico, que vertebraba por lo común, como factor primordial, las interpretaciones del maestro español, iba bien a esta partitura, de raíz más bien tonal, sencilla de líneas, de agógica elemental, atravesada de perennes *ostinati* y envuelta en un sensualismo muy efectivo; y efectista. Obra de masas, que llega con mucha facilidad al público y que nuestro protagonista tenía bien ahormada. Al menos en su superficie. Aquellas interpretaciones decembrinas nos confirmaron, junto con otros conciertos de la última etapa de Frühbeck, que aquello ya no era lo que era. El gas, el impulso de antaño habían huido. Pero, a cambio, se nos ofrecía la música de manera más sosegada y hasta cierto punto más matizada y mejor analizada.

Así pues, esta *Carmina Burana* no posee la electricidad, la dinamita de otros tiempos, todo fluye más despacio, todo fluye más despaquitosamente dentro de lo que cabe y se hace más inteligible y diáfano. Son cosas de agradecer, aunque echemos en falta el fustigamiento, la pegada, la virulencia. Y también, eso nunca lo tuvo el burgalés, el sentido acendrado de lo poético, que sigue estando ausente de frases como *Ubi est antiqua*. Frühbeck no era por lo común muy amigo de los pianísimos. Por otro lado, pese a que la batuta aún tenía fuerza

y poder, se le escapaba el sabor orgiástico, absolutamente pagano, de páginas como la inmediatamente anterior, *Floret silva*. El control rítmico no es del todo riguroso y se producen desajustes como el del comienzo de *Veris leta facies*, nº 3, donde el coro entra mal y los diseños de las maderas no son exactos.

A destacar, sin embargo, el perfecto silabeo del nº 2, *Fortune plango vulnera* y su progresivo *crescendo*, bien ordenado dinámicamente. Aun admitiendo que los planos no eran el fuerte del maestro. El coro a boca cerrada del nº 7, parte del citado *Floret silva*, no está logrado. Aplausos, no obstante, para la delicada intervención de los niños en el nº 8 y en el nº 15, *Amor volat indique*, muy afinadas las trompetas en piano en el nº 9 y flauta dulcísima en el semicoro posterior. Habríamos deseado una acentuación más perentoria en el nº 10, *Were diu werlt alle min*, bien que los metales estén ajustados y el coro cante espléndidamente. Recios los hombres en el nº 19, *Si puer cum puellula*, magnífico el doble coro subsiguiente del nº 20, *Veni, veni, venias*, y oportunamente marcados los contratiempos en el nº 22, coro *Tempus est iocundum*. Pero en el nº 24, *Ave formosissima*, donde las sopranos escalan bien el sí⁴, se producen colas en el cierre de cier-

res acordes. Afinación discutible en el comienzo del *O fortuna* final, en donde se alcanza, aquí sí, a la postre, una dimensión suficientemente orgiástica.

En suma, una versión muy plausible, reveladora de la pericia del anciano Frühbeck, con los defectos y las virtudes apuntadas. En todo caso, la batuta encontró buena colaboración en los tres solistas. Bien, en su sitio, la soprano líricoligera Auxiliadora Toledano, a la que le falta un poco de densidad vocal para poder otorgar a sus números la sensualidad ideal. Ajustada y delgadísima en los sobreagudos. Magnífico el contratenor Carlos Mena, que canta con mucha intención ese cruel *Olim lacus colueram*. Esforzado, un poco engolado, desgañado a veces el barítono Jochen Kupfer, de timbre agradable.

Deseamos que esta publicación, con lo poco que tiene de malo y lo mucho que tiene de bueno, sea el pie adecuado para iniciar esta nueva colección discográfica de la Orquesta y Coro Nacionales. Y que sirva de recuerdo y despedida al maestro Frühbeck de Burgos. Aconsejaríamos, no obstante, una presentación menos alambicada que la presente, un doble díptico en cartón del que se extrae el CD con alguna dificultad.

Arturo Reverter

Hervé Niquet

BORIS A LA FRANCESA

JONCIÈRES: Dimitri. PHILIPPE TALBOT (Dimitri), GABRIELLE PHILIPONNET (Marina), NORA GUBISCH (Marpha), ANDREW FOSTER-WILLIAMS (Comte de Lusace), JENNIFER BORGHI (Vanda), NICOLAS COURJAL (Job), JULIEN VÉRONÈSE (Prieur), JEAN TEITGEN (Roi de Pologne). CORO DE LA RADIO FLAMENCA. CORO DE NIÑOS DE LA ÓPERA DE FLANDES. FILARMÓNICA DE BRUSELAS. Director: HERVÉ NIQUET. 2 CD EDICIONES SINGULARES ES 1015 (Sémele). 2013. 131'. DDD. **PN**

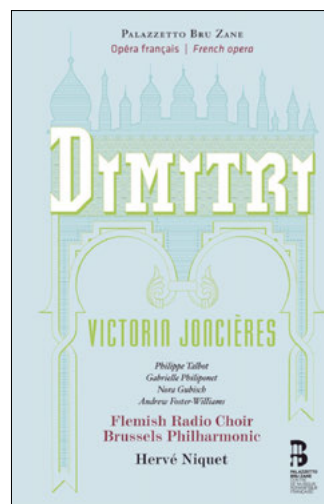
Félix-Ludger Rossignol, más conocido como Victorin de Joncières, nació en París el 12 de abril de 1839 y murió, también en la capital francesa, el 26 de octubre de 1903. Compositor y crítico musical, era hijo de un escritor político, y sus primeras lecciones de música las recibió de sus tíos. Al principio quiso

enfocar su talento creativo hacia la pintura, pero al final prevaleció el arte filarmónico, estrenando una pequeña "ópera comique" con los alumnos del Conservatorio. En dicho centro siguió las lecciones de contrapunto y fuga de Simon Leborne, pero, al escuchar los primeros conciertos en la ciudad gala dedicados a Richard Wagner, discutió con sus profesores y, en 1860, abandonó la venerable institución para seguir su carrera de modo autodidacta.

Escribió música incidental para *Hamlet*, con representaciones en París y Nantes, pero tuvo poco éxito con dos óperas interpretadas en el Théâtre Lyrique: *Sardanapale* (basada en Lord Byron, y que contó nada menos que con la diva sueca Christine Nilsson, en

1867) y *Les derniers jours de Pompéi* (a partir de la célebre novela histórica de Edward Bulwer-Lytton, en 1869). Su *Concierto para violín* fue ejecutado en el Conservatorio en 1870, y una *Symphonie Romantique* —de cuño cercano a César Franck y con claros acentos parsifalianos— en el concierto nacional de 1873. Mejor acogida tuvo su ópera *Dimitri* en 1876, siendo repuesta cuatro años después, en 1890, en la Opéra-Comique. Entre 1871 y 1900 trabajó en la música para la oda *La Liberté*, que recibió duras críticas de otros colegas, entre ellos el implacable Hector Berlioz.

La ópera en cinco actos y siete cuadros *Dimitri* (con libreto de Henri de Bornier,



Armand Silvestre y Léon Carvalho a partir de un drama incompleto de Friedrich von

Schiller) subió por primera vez a escena, en el Théâtre de la Gaîté, el 5 de mayo de 1876. Ese mismo año apareció un arreglo para piano de algunos de los momentos más destacados, como la polonesa, y al año siguiente se publicó la partitura completa para voz y piano. La pieza está basada en la vida del pretendiente al trono de Rusia, sobre la que también gira el fresco histórico de Antonín Dvořák *Dimitrij*, de 1881.

Este dotado melodista, acérrimo partidario de Wagner (como ya hemos comentado), renueva el género de la gran ópera posterior a Meyerbeer, asimilando la vocalidad verdiana. Es, como en el caso del

Boris Godunov de Musorgski, un fresco ardiente y palpitante, con un sentido dramático irresistible, pero asimismo con un inconfundible perfume francés en el tratamiento de los colores orquestales y de las voces, cuya escritura rinde evidente tributo a Gounod y a su escuela.

La obra, llena de nobleza y *grandeur*, sin renunciar a lo espectacular y monumental — en un momento en que la ópera empezaba a aspirar a llenar amplios espacios destinados a un público popular, desde el Festspielhaus de Bayreuth hasta el Teatro Romano de Orange o la Arena de Verona—, lleva al oyente desde la austeridad de un monasterio

junto al río Don hasta un palacio en Cracovia (con todo el fasto de la corte polaca), al castillo de Wyksa y finalmente al ansiado Kremlin en Moscú.

Y acaba de ser llevada al disco, en colaboración con el ambicioso proyecto del Palazzetto Bru Zane de Venecia en torno a la ópera francesa, principalmente del siglo XIX. En una preciosa edición en libro-disco (norma habitual de la casa), Hervé Niquet dirige las huestes belgas con su habitual entusiasmo y una absoluta entrega. El reparto no tiene fisura alguna, desde el refinado tenor Philippe Talbot en el papel titular a la sugerente y pasional Marpha, la viuda del fallecido zar Iván

el terrible, de la mezzo Nora Gubisch (descendiente lejana de Isaac Albéniz, por cierto) o la lírica Marina de la soprano Gabrielle Philiponet. El conocido barítono inglés Andrew Foster-Williams da una prueba más de su enorme versatilidad como el tercero en discordia, el Conde de Lusace; y también sobresalen los bajos Julien Veronese como el paternal Padre Prior y Nicolas Courjal como el implacable Arzobispo Job, al frente de un elenco modélico, hasta en los pequeños papeles. Un excelente redescubrimiento, servido en bandeja de plata.

Rafael Banús Iruña

Hans Graf

EXPERIMENTO AFORTUNADO



MOZART: Die Entführung aus dem Serail. DESIRÉE RANCATORE

(Konstanze), TOBIAS MORETTI (Bassa Selim), JAVIER CAMARENA (Belmonte), REBECCA NELSEN (Blonde), THOMAS EBENSTEIN (Pedrillo), KURT RYDL (Osmín).

CAMERATA SALZBURGO.

Director musical: HANS GRAF.

Director de escena: ADRIAN MARTHALER. Director de vídeo: FELIX BREISACH. Figurinista: LENA HOSCHEK.

ARTHAUS 102183 (Ferysa). 2013. 152'.

PN

Sorprendente y curioso experimento el que nos trae este DVD: una producción del mozartiano *El rapto en el serrallo* para la televisión austriaca, realizada una sola vez, en directo, en el Hangar 7 del Aeropuerto de Salzburgo, una especie de museo de aviones y coches antiguos, transformado para la ocasión en una suerte de gigantesco imperio de la moda, en el que reina el modisto Selim. El autor de la

atrevida propuesta fue el director de cine y de escena Adrian Marthaler, que no tiene nada que ver con el temible Christoph de igual apellido, uno de los traviesos protagonistas del Teatro Real durante la era Mortier. En SCHERZO criticábamos abiertamente hace unos meses su puesta en escena de *Los cuentos de Hoffmann*.

Hay que resaltar, de salida, que, pese a la elección del espacio y a la actualización de la acción, hay poco de transgresor en la propuesta: la partitura de este *singspiel* se da íntegra —excepto algún corte en los diálogos—, no se cambia nada, los personajes son los originarios, no se establecen vínculos nuevos entre ellos y no se deforma, se desnaturaliza ni se inventa. Es decir, lo que se ve y se escucha es precisamente *El rapto en el serrallo* de Mozart y no una fantasía sobre ella. Modernizada, sí, pero, a pesar del ropaje, respetuosa. Y envuelta en un montaje espectacular, en el que los cantantes circulan por el amplio espacio del hangar y alrededores. Llevan micrófonos incorporados y audífonos para seguir a la orquesta, situada en el Hangar 8, fuera de su vista casi siempre. A que todo encaje ayudan dos subdirectores, que van marcando entradas a los solistas.

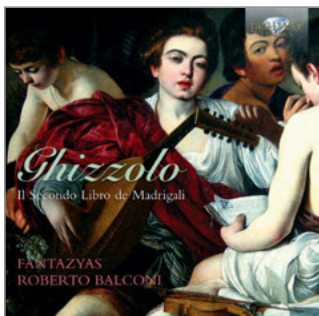
Un complejo entramado, que se servía de 16 cámaras de televisión, que recogían las imágenes para mezclarlas y recomponerlas después a la manera de un puzzle en el

camión, constituía la imprescindible base técnica. Todo pareció funcionar a la perfección, al menos en el vídeo comercial resultante. No se aprecian desfases o desajustes graves y todo se desarrolla con fluidez a despecho de los muchos metros cuadrados en los que tiene lugar la acción, a la que se incorporan pasarelas e incluso algunos de los aparatos —aviones, helicóptero— del museo. Por los entresijos del amplio escenario pulula el público, que contempla en directo y de cerca los acontecimientos y toma copas. Muy divertido.

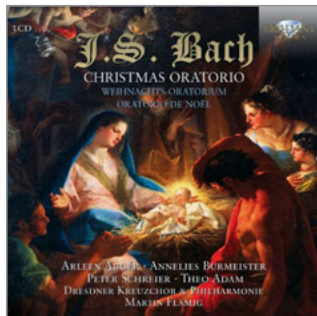
Hablemos del aspecto musical. Tiene nivel. En primer lugar, por la firme y segura dirección de Graf, un maestro sólido, preciso, escasamente poético, pero adecuado para este experimental menester, que extrae un sonido bastante depurado y unos acentos convincentes de los timbres de una muy bien ensayada Camerata. Rancatore cumple con mucha dignidad, con su voz de lírico-ligero bien perfumada, con aplicada aunque no perfecta coloratura y con general afinación. Exceso de vibrato en ocasiones y compostura, incluso en una página tan endiablada como *Martens aller Arten*. Hay que tener en cuenta que fue llamada a última hora para sustituir a la prevista Diana Damrau, que anuló por indisposición y que, sin duda, habría aportado otras luces y mayor exactitud —quizá no mayor ternura— al cometido.

El tenor mejicano Camarena posee un instrumento de muy grato color de lírico-ligero, homogéneo, de muelle emisión y carnosa sonoridad. Los agudos están bien apoyados y proyectados sin esfuerzo. Tiene línea y expresa algo pálidamente. Canta con propiedad sus cuatro arias, especialmente la última, *Ich baue ganz auf deine Stärke*, de tan difícil ejecución. Algo tosco, con timbre gutural, pero con recursos, Ebenstein y desenvuelta y segura Nelsen. Rydl, ya mayor (nació en 1947), aporta *savoir faire*, contundencia y una apreciable y controlada vis cómica. Anda bien por abajo, algo imprescindible en la parte de Osmín, pero abusa de su característica emisión *cupa* y exhibe abundante vibrato. Buen actor Moretti, pese a su aguardentosa voz. Matiza, expresa con sobriedad y otorga humanidad al en el fondo desvalido Pachá, dueño aquí, como se dice, de un emporio de la moda. Lo que se evidencia frecuentemente con escenas propias de un establecimiento de alta confección y pasajeros desfiles de exuberantes modelos, que portan fantasiosos figurines y ostentan imposibles peinados. Apreciamos la propuesta por su originalidad y el perfecto ensamblaje de elementos y el virtuosismo de la realización, con el apoyo de una muy digna recreación musical.

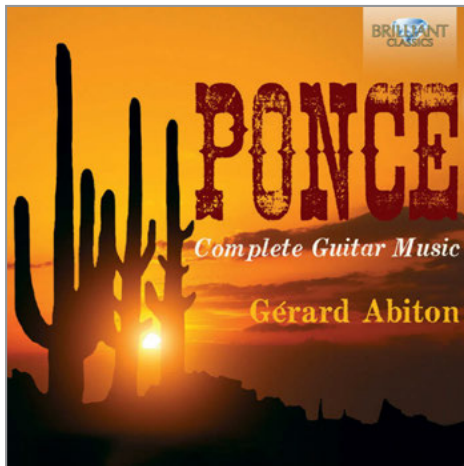
Arturo Reverter



1 CD



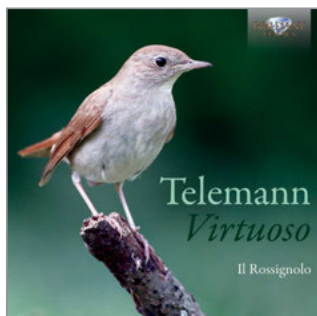
3 CD



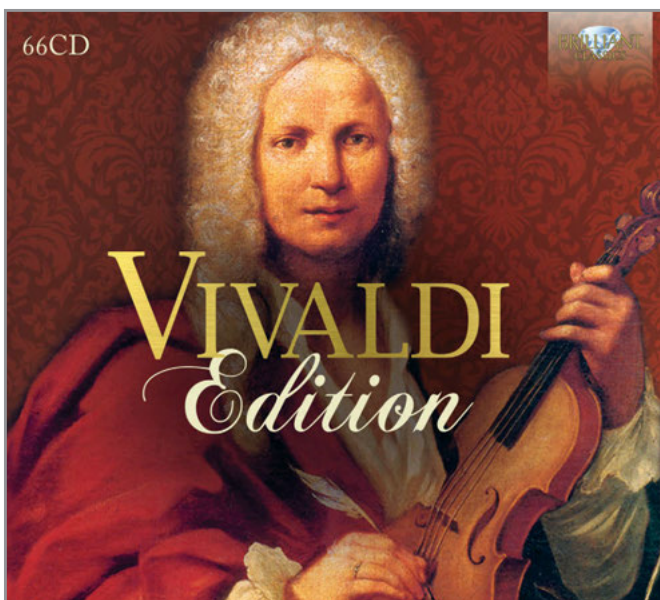
4 CD



1 CD



1 CD



66 CD

66 CD
79€

Nuestro **personaje del mes**, es uno de los músicos más populares, sus "Estaciones" son la obra más interpretada de la historia música. Es **Antonio Vivaldi** (1678-1741).

En noviembre, novedades muy sonoras. Se recuperan los olvidados *Madrigales* del franciscano **Giovanni Ghizzolo**. Nueva grabación del *Oratorio de Navidad* de **J.S. Bach**. Primera grabación de los *Cuartetos de cuerda* del violinista y compositor **Bartolomeo Campagnoli**. Las partituras más virtuosas del maestro barroco alemán **Telemann**. Las bellísimas *Obras para Guitarra* del compositor mexicano **Manuel María Ponce**. La magnífica caja *Vivaldi Edition*, que recoge la obra del célebre maestro del barroco italiano en 66 CD por sólo 79 euros. Excelentes novedades y grabaciones discográficas, con la mejor relación calidad-precio.



DISCOS

CRÍTICAS de la A a la Z

Rafael Kubelik

OTRA DIANA DE KUBELIK



BARTÓK: El castillo de Barbazul Cantada en alemán. DIETRICH

FISCHER-DIESKAU (Barbazul), IRMGARD SEEFRIED (Judith). ORQUESTA DEL FESTIVAL SUIZO. Director: RAFAEL KUBELIK. AUDITE 95.626 (Sémele). 1962. 61'. Mono/ADD. **PM**

Grabación de la Radio Suiza tomada en el Festival de Lucerna el 15 de agosto de 1962 durante el concierto en el que se interpretó la ópera de Béla Bartók *El castillo de Barbazul*, con Dietrich Fischer-Dieskau e Ingmar Seefried como solistas y dirigiendo casualmente Rafael Kubelik; decimos casualmente porque el concierto estaba encomendado a Ferenc Fricsay, que tuvo que cancelar por estar ya muy enfermo, prácticamente en fase terminal (de hecho, falleció seis meses después). Pero el concierto no perdió nada a pesar del inmenso bartokiano que era Fricsay, ya que el impulso emocional de Kubelik, su intensidad, perfecta realización, colorido orquestal, emoción, atmósfera angustiosa y pesante y una intensidad que en muchos momentos recordaba a Furtwängler, logró una recreación que con pocas dudas podemos situar en una de las cimas más altas entre las veintitantas versiones que hoy se pueden encontrar en la discografía. Hemos estado repa-

sando algunas disponibles en nuestra discoteca, todas ellas protagonizadas por excelentes directores (Kertész, Solti, Boulez, Fricsay), y sólo el último de los citados (en una versión de 1956 también en alemán y asimismo con Dieskau en el papel protagonista) se puede comparar y quizá poner en paralelo a esta de Kubelik que comentamos, aunque sin esa emoción casi palpable y ese palpito que caracteriza toda esta recreación en vivo, preferible sin duda a la sobriedad y a la grabación en estudio de Fricsay. Fischer-Dieskau estaba en la cumbre de sus medios expresivos y vocales, y si bien desde el punto de vista estilístico recuerde a Wagner en algún momento determinado, en opinión del firmante es la encarnación ideal del personaje, con una dicción realmente maravillosa, de acento sugerente y una muy hábil capacidad de matización, lo mismo que la siempre efectiva y sensible Seefried, cuya consciente ingenuidad y sonora profundidad (a pesar de que era una soprano lírica poco apta para el papel de mezzo o de soprano dramática que habitualmente se emplea para Judith) hace una sorprendente y atractiva recreación de este personaje.

En fin, una versión extraordinaria, de concentración psicológica, aliento dramático y densidad intelectual decisivas,



la versión favorita del firmante. Es una pena que no se haya publicado el concierto entero de ese 15 de agosto de 1962: en la primera parte se interpretaron la obertura de *Egmont* de Beethoven y la *Sinfonía n.º 40* de Mozart que tendremos que esperar a que nos lleguen en otra ocasión más favorable (aparte de que hubiese sido un homenaje más completo al centenario de Kubelik). Y para los puristas digamos que la versión en alemán, aparte de más familiar para nosotros (nuestra ignorancia de la lengua húngara es absoluta, al menos la del que firma), fue elaborada por Wilhelm Ziegler con el propio autor poniendo el texto germano en la partitura original debajo del húngaro y haciendo los arreglos necesarios para que cuadrasen adecuadamente palabras y música (también existe versión inglesa de Christopher Hassall, cfr. Universal Edition).

Enrique Pérez Adrián

BEETHOVEN:

Trío op. 3. Serenata op. 8. Trío ZIMMERMANN.

BIS 2087 (Sémele). 2013. 68'. DDD. **PN**

Frank Peter Zimmermann fundó el trío que lleva su nombre en 2007 tras largo tiempo sin-



tiendo la llamada de la música de cámara. Suele suceder en esos casos (aunque cada vez menos) que un nombre tan

importante acaba desnivelando a su favor la calidad del grupo, pero el gran violinista no tuvo dudas y se rodeó de dos músicos tan fabulosos como son el viola Antoine Tamestit y el chelista Christian Poltéra. Juntos sedujeron a la crítica europea

TIPO DE GRABACIÓN DISCOGRÁFICA

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

PRECIO DE VENTA AL PÚBLICO DEL DISCO

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

con su anterior disco con los *Tríos op. 9* de Beethoven y ahora vuelven a mostrar sus armas en unas obras que, pese a que pueden parecer menores, dan muy buena idea de las raíces perfectamente clásicas de la música del compositor alemán, empezando por sus estructuras en forma de suite. En ambas piezas, especialmente en el *Op. 3*, se respira el aire de los divertimentos mozartianos. El Zimmermann saca a la luz esos puntos de referencia en unas interpretaciones que tienen el atractivo de la elegancia, la naturalidad, la limpieza de líneas y la belleza del sonido (cálido, redondo, igual) de sus tres Stradivarius. Violín, viola y violonchelo se interrelacionan de maravilla y arrojan una mirada cristalina, mesurada y ligera sobre el *Trio op. 3*, con frases fantásticas a cargo de Zimmermann en el *Adagio* y en el segundo *Menuetto*, y dan con un tono un poco más incisivo en la *Serenata op. 9*, moderada en contrastes y a la vez dotada de cierta sensualidad, de esa claridad propia de los pentagramas del joven Beethoven.

Asier Vallejo Ugarte

BIZET:

El doctor Milagro. MARIE-BÉNÉDICTE SOUQUET (Laurette), ISABELLE DRUET (Véronique), JÉRÔME BILLY (Silvio), PIERRE-YVES PRUVOT (El podestá), ORQUESTA LÍRICA DE AVINÓN Y PROVENZA. Director: SAMUEL JEAN. TIMPANI IC 1204 (Sémele). 2012. 58'. DDD. **PN**



La identificación de Bizet con *Carmen* y el hecho patético de que haya muerto sin cumplir la cuarentena, han producido un par de consecuencias: dejar en la penumbra obras tan considerables como *Los pescadores de perlas* y *La linda muchacha de Perth*, y calificar todas sus composiciones de juveniles. Así es que trabajos cómicos como *Don Procopio* quedaron póstumos (éste hasta 1906) u olvidados en un archivo, como el presente.

La breve opereta fue el resultado de un concurso convocado por Offenbach y que ganaron, a medias, Lecocq y Bizet, ambos alumnos de Halévy y autores de sendas músicas sobre un mismo libreto. De tal modo, con iguales reparos, fueron estrenadas en 1857, alternando en la cartelera. Con todo, el redescubrimiento de *Le*

András Schiff

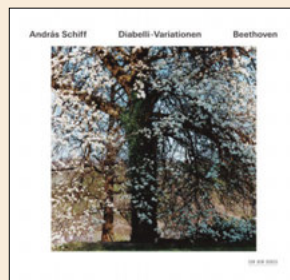
ÓPTICAS COMPLEMENTARIAS



BEETHOVEN:
Sonata nº 32 op. 111.
Variaciones Diabelli
(2 versiones). **Bagatelas op. 126.** ANDRÁS SCHIFF, piano.
2 CD ECM 2294/95 (Nuevos Medios). 2012. 150'. DDD. **PN**

Interesante propuesta la del pianista húngaro esta vez, quien dedica prácticamente estos dos discos a las *Variaciones Diabelli*, para interpretarlas en dos versiones a bordo de dos instrumentos completamente diferentes. Una versión la realiza con un Bechstein de 1921, mientras que en la otra nos sorprende con un Franz Brodmann de 1820. Obviamente, el carácter de las interpretaciones tiene sus diferencias, simplemente el cambio de instrumento ya las sugiere e impone, pero en esencia no distan demasiado. El Beethoven de Schiff continúa presentando algunas de las caracterís-

ticas que ya le conocíamos de su integral grabada para la misma casa discográfica anteriormente; más bien liviano y ligero de espíritu, presenta una ligereza asombrosa y un toque tan grácil como sutil; las variaciones, que tienen impulso y buen ritmo, se van sucediendo contrastadamente con una rica paleta sonora. La expresión entre ambas, como decimos, no dista mucho, aunque un servidor prefiere sorprendentemente la interpretación en el fortepiano de 1820, precisamente por una más rica amalgama de diferencias y un carácter tal vez más mordaz y elocuente. Al piano, Schiff es el de siempre, elegante, con un estilo cuidado, posiblemente poco atrevido, pero equilibrado e imaginativo en el fraseo; al fortepiano hay que sumarle un *touché* más incisivo, y en definitiva un carácter más espontáneo y revelador.



Acompañan a las *Variaciones* la *Sonata op. 111* (interpretada con el Bechstein), y en el segundo disco, las *Bagatelas op. 126* (al fortepiano). De estas dos obras destacan las últimas por una interpretación enérgica que transmite fibra y una expresividad intensa y robusta. Schiff se luce dotando a cada bagatela de un carácter diferente, resultando una aureola heterogénea entre todas ellas. Interesante y admirable.

Emili Blasco

George Petrou

FRESCO Y AROMÁTICO



BEETHOVEN: Las
criaturas de
Prometeo. ARMONIA
ATENEIA. Director: GEORGE PETROU.
DECCA 4786755 (Universal). 2013.
65'. DDD. **PN**

Hay números muy populares del ballet *Las criaturas de Prometeo* que han sido grabados por famosos directores. Sin embargo, es raro que la obra se grabe en su totalidad. Ahora nos llega completa de la mano de George Petrou al frente de una orquesta de instrumentos originales llamada Armonia Ateneia, una asociación que ha protagonizado un vertiginoso ascenso, publicando varios discos con óperas de renombre, sobre todo de la época barroca, que han recibido el favor de público y crítica.

docteur Miracle se postergó hasta 1951, cuando se halló el manuscrito en un cajón y 1962, cuando fue editado.

Bizet transita, con chispa jocunda, el camino que conduce de Rossini a Offenbach, afrancesando todo lo posible el trámite, con leves melodías, una orques-

tación pimpante y algunas páginas de enjundia, el *Cuarteto de la tortilla* en primer lugar. No es el gran Bizet de su obra maestra, pero es ya Bizet, el músico talentoso y de exquisita escritura. La versión hace honor a la obra. Jean la conduce con brío, humor y cuidado de sonoridad y



baciones, el resultado no es nada desdeñable.

En resumen, grata sorpresa producida por la acertada lectura de una obra siempre relegada a un segundo plano (parece bastante lógico según con qué la comparemos), pero que vuelve de la mejor manera posible.

Guillermo Pérez de Juan

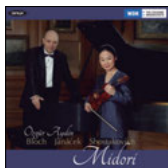
velocidades. Los solistas son de una pareja eficacia y se los oye dueños de su estudio y divertidos con la intriga farsesca y la lozanía desenfadada de la música. Parecida calidad exhiben como actores en las partes habladas.

Blas Matamoros

BLOCH:**Sonata nº 2 para violín y piano****"Poème mystique". JANÁČEK:****Sonata para violín y piano.****SHOSTAKOVICH: Sonata para****violín y piano.** MIDORI, violín;

ÖZGÜR AYDIN, piano.

ONYX 4084 (Connex Música). 2012. 67'.

DDD. **Q PN**

Los niños crecen, dejan de tener ocho años y de ser niños prodigios. Pueden convertirse en maestros, virtuosos, artistas (en el mejor de los casos, las tres cosas al mismo tiempo, y en tal caso la una potencia a la otra). Ahí tenemos a Midori (que nada tiene que ver con la serie manga tan larga, *Midori no Hibi*, de tanto éxito, qué cosas), que hace treinta años sorprendió a muchísimos, y que podría haberse convertido en una niña prodigio más sin especial futuro, o en una víctima del medio, de esas que ahora empiezan a abundar entre las tiernas niñas a las que visten de adultas de pasarela. Bueno, parece que la carrera de la japonesa Midori Goto va por otra parte. Renunciamos a la resonancia colorista que tiene su nombre en su idioma original, y centrámonos en este CD de repertorio camerístico, no desconocido, pero desde luego nada habitual. Se trata de autores que "florecieron" en el siglo XX, o que sencillamente pertenecieron de lleno a él, como Shostakovich. Dos de estas obras son cercanas en el tiempo, de la primera mitad de los años veinte del pasado siglo: el *Poema místico* de Bloch y la *Sonata* de Janáček. Con Bloch estamos aún en el romanticismo tardío, pero con Janáček, nacido veintiséis años antes, el mundo sonoro es otro. Curiosamente. La *Segunda Sonata* de Bloch se entiende comparándola con la primera, de un pesimismo atroz, mientras que la *Segunda* traza un ideal (no es radiante, son veinte minutos continuos, sin pausa, de autoconvencimiento: depende de los intérpretes para que el diseño del paisaje sea risueño o lo contrario). Midori fuerza un lirismo muy intenso, con sus frases complacidas con el extremo agudo y el filato del canto. Y el canto llega a una apoteosis en la que no brilla la complacencia, y si brilla algo es el virtuosismo como final de apariencia feliz al servicio de lo que no ha terminado aún, ni mucho menos: el silencio después de esos veinte minutos.

Janáček no es antiromántico; simplemente, no es romántico, es *a-romántico*. Tiene más que ver

con el mal llamado impresionismo que con la herencia de su generación. En todo caso, la *Sonata* de 1922 es de una significación limitada, aunque sólo sea porque el compositor la empezó en 1914, y por todo lo que sucedió y le sucedió a él mismo en esos años, que hacen que esta obra tenga contrastes excesivos, que no son contrastes, sino discursos ajenos entre sí. Muy opuestos, aunque nuestra perspectiva nos engañe, porque los identifica en exceso debido a la distancia. Midori y Aydın tratan de dar esos matices que ahora son historia. El folk irrumpe en el breve tercer movimiento, Allegretto, mas no se pone pesado, es un texto-pretérito tan sólo (se oír en otra obra del compositor). El Adagio final no es ambiguo, sino acaso irresoluto, porque plantea y no concluye, sugiere y no afirma, apunta y no llega... Magistrales Midori y Aydın precisamente ahí, en ese Finale, de una intensidad que podría ser el corazón del CD si no fuera porque ahora viene el Shostakovich de la última etapa. Y eso es muy serio. Impresiona Midori, apoyada en Aydın, cuando apiana, cuando adelgaza, porque ahí está lo más explosivo y lo más doliente. Así, dos movimientos lentos cuyo lirismo roza lo siniestro encuadran un movimiento rápido de esos que el buen camarada sabía llenar de rabia sorda, de desolación bailona, aunque no con el despojamiento de estos últimos años (nada que ver con la danza del *Trío op. 67*), el que llevará a la *Sonata para viola* de los últimos días. Eso no impide que Shostakovich le conceda al piano (¡a Richter!) una impresionante secuencia en el Largo final. Excelente programa de Midori y Aydın, tres miradas muy distintas a tres repertorios no distintos, no opuestos, sino ajenos. O poco menos. Un violinista sensible y virtuosa, sutil; y, cuando es necesario, contundente. Y un muy buen acompañante. Bello disco de cámara, si la belleza es eso que inquieta y sugiere.

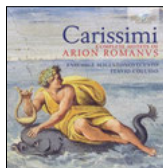
Santiago Martín Bermúdez**CARISSIMI:****Integral de los motetes de Arion****Romanus.** ENSEMBLE

SEICENTONOVECENTO. Director: FLAVIO COLUSSO.

3 CD BRILLIANT 94808 (Cat Music).

2000, 2008, 2013. 185'. DDD. **Q PE**

Contiene esta caja de Brilliant los 28 motetes de Carissimi que fueron recopilados por su discípulo Giovanni Battista Mocchi e impresos por encargo suyo en



Constanza en 1670. Dicha edición, cuyo único ejemplar se halla en la Biblioteca Central de Zúrich, está encabezada por el término *Arion Romanus*, con el que se pretende comparar a Carissimi con el mítico tañedor de cítara y cantor Aríon de Lesbos.

Los motetes recopilados son a una, dos, tres, cuatro y cinco voces con variado acompañamiento instrumental, una de las grandes aportaciones de Carissimi a la música religiosa y en los que demuestra su gran maestría compositiva que alcanzaría su cumbre en el género denominado oratorio.

No son muy abundantes las ediciones discográficas de sus motetes, ya que éstas suelen centrarse en sus oratorios y por ello tiene un especial interés esta publicación de la integral de los contenidos en el *Arion Romanus*.

La grabación completa parece haber sido bastante laboriosa, pues se ha llevado a cabo en un período que va del año 2000 al 2013 y en tres iglesias romanas diferentes. Ello da lugar a una cierta irregularidad en la calidad interpretativa y en la de las tomas sonoras. Así, los cuatro motetes a una voz, de soprano, suenan un tanto agrios y son bastante más convincentes las interpretaciones de los compuestos para tres voces o más.

Una edición recomendable para los que quieran conocer mejor la obra de Carissimi, pero que difícilmente entusiasmará. El Ensemble Seicentonovecento que dirige Flavio Colusso cumple su cometido y eso es todo. Al aspecto positivo hay que sumar como siempre el atractivo precio que ofrece el sello holandés.

José Luis Fernández**CHOPIN****Conciertos para piano nº 1 y 2.**

NIKOLAI LUGANSKI, piano. SINFÓNICA

SE VARSOVIA. Director: ALEXANDER

VEDERNIKOV.

AMBROISIE AM 212. 2013. 72'. DDD.

Q PN

INGRID FLITER, piano. ORQUESTA DE

CÁMARA DE ESCOCIA. Director: JUN

MÄRKIL.

LINN 11615. 2013. 74'. SACD. **Q PN**

Es Luganski uno de los herederos de la larga estela de grandes pianistas rusos (así, por lo menos, lo hizo saber su profesora Tatiana Nikolaieva). Han sido aclamadas, además de premiadas, sus interpretaciones de Mozart, Schumann, Liszt, Rachmaninov, Grieg y Prokofiev. Esta gran versatilidad de registros, unida a una técnica envidiable y un refinamiento excelente en el sonido hacen que esperemos un disco de características relevantes. Y así es, en parte. El piano discurre límpido, armonioso, cálido. El sonido es nítido, luminoso. Los movimientos extremos son técnicamente impecables. Los centrales, tocados con una delicadeza exquisita, están cargados de sensualidad e intimidad, si bien les falta un cierto aire irónico o juguetón. Por poner un pero, si las orquestas valen para más bien poco en los conciertos de Chopin, aquí vale menos aún, ensombreciendo insulsa y vulgarmente la notable actuación del ruso.

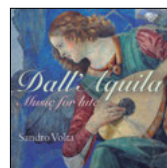
El problema de la música del maestro polaco, aunque se trate de obras de juventud, es que no sólo hay que cuidar el sonido. Hay algo oculto en las notas y, en este caso, Luganski tiene una tendencia demasiado analítica o cerebral en determinados pasajes. Mucho más espontánea resulta la visión de la argentina Ingrid Fliter. Su sonido es menos refinado, menos luminoso que el del ruso pero lo compensa con su emotividad, con un maravilloso uso del *rubato* y esa forma de sentir a Chopin, ardiente y apasionada, introspectiva cuando se requiere, que ha hecho de sus grabaciones (varias con EMI) un punto de referencia a tener en cuenta.

En resumen, recomendables en todo caso ambas versiones sin problema, la primera por su transparencia y pulcritud en lo escrito y la segunda por su sentimiento en lo no escrito.

Guillermo Pérez de Juan**DALL'AQUILA:****Música para laúd.** SANDRO VOLTA,

laúd.

BRILLIANT 94805 (Cat Music). 2013.

49'. DDD. **Q PE**

El veterano laudista Sandro Volta se acerca a la música del veneciano Marco Dall'Aquila (c. 1480-d. 1538) en un disco que recoge once *ricercars* y un par de fantasías además de una serie de canciones intabula-

Iestyn Davies, Thomas Dunford

TRISTE Y BELLO

**DOWLAND: The Art of Melancholy.**

IESTYN DAVIES, contratenor;

THOMAS DUNFORD, LAÚD.

HYPERION CDA68007 (Connex

Música). 2014. 76'. DDD. **PN**

De nuevo Dowland, de nuevo la melancolía... El compositor inglés recoge el testigo madrigalístico del Seicento italiano para trasplantarlo a Inglaterra y para dotarlo allí de una personalidad propia que, sin embargo, hubo de ser desarrollada y perfeccionada en Dinamarca, país en el que encontró refugio Dowland, víctima de la persecución (más intelectual que física) que padeció por su conversión al catolicismo. Con todo, la melancolía musical de Dowland no deja de ser una paradoja si tenemos en cuenta que en la sociedad isabelina estaba mal contemplado expresar sentimientos personales en obras que se representarían en público. Hay quien ve el origen de esa melancolía en la búsqueda esotérica por parte de Dowland de la unión entre la música y la poesía. Sea como fuere, toda esa sensación de tristeza, aflicción y nostalgia que destila la música de Dowland queda cristalizada en las 87 canciones para voz y laúd que publicó en sus tres *Books of Songs or Ayres* (años 1597, 1600 y 1603), en *A Pilgrims Solace* (1612) y en *Musi-*

cal Banquet (editada en 1614 por su hijo). El presente disco es un recorrido por esas colecciones, en el que no faltan los grandes *bits* dowlandianos de siempre: *Come again; Go, crystal tears; I saw my lady weep; Flow, my tears; Can she excuse my wrongs; In darkness let me dwell...* Miro y no encuentro, hoy por hoy, a nadie más capacitado para este recital que el contratenor inglés Iestyn Davies y Thomas Dunford, joven laudista franco-norteamericano que hace tan sólo unos meses demostraba su absoluto dominio de esta música en una *delicatessen* publicada por Alpha en la que aparecía junto a la soprano Ruby Hugues, los tenores Paul Agnew y Reinoud van Mechelen, y el barítono Alain Buet. Estamos, no lo duden, ante una de las mejores grabaciones con música de Dowland que se han hecho nunca.

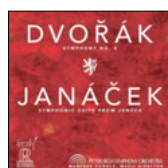
Eduardo Torrico

das y otras piezas. Versiones modestas, de sonido metálico e irregular, articulaciones no siempre nítidas y aceptable claridad polifónica, que quedan muy lejos de las que hizo Paul O'Dette para Harmonia Mundi, de una transparencia, una profundidad y una expresividad mucho más intensas, e incluso de las grabaciones que en Naxos dejó Christopher Wilson, quien sin llegar a las cotas de excelencia del canadiense consiguió interpretaciones más fluidas y brillantes.

Pablo J. Vayón**DVORÁK:****Octava Sinfonía. JANÁČEK:**

Jenufa, suite sinfónica. SINFÓNICA DE PITTSBURGH. Director: MANFRED HONECK.

REFERENCE RECORDINGS FR-710SACD (Kleifri Records). 2013. 62'. DSD. **PN**



La muy conocida y muy bella *Octava Sinfonía* de Dvorák; y una secuencia de los temas de la hermosísima *Jenufa*, ópera en la que Janáček fue ya de veras Janáček de manera clara y sin discusión posible (1904, era un joven de 49 años). No sorprende el emparejamiento, pero si la obra de Dvorák sí es de Dvorák, la de Janáček es un arreglo (hermoso arreglo, sin duda) de Ille y Honeck). No es ortodoxo, pero pone en valor la rica temática de *Jenufa*, la más morava de sus óperas, que la suite sinfónica que aquí se nos propone no reduce ni mucho menos a la parte *folk*. La Orquesta de Pittsburgh parece en muy buena forma en este programa checo, y su director, Manfred Honeck, parece






BEETHOVEN

CONCERTO 5 'EMPEROR'

SONATA OP.111

FREIRE · CHAILLY

GEWANDHAUSORCHESTER

NELSON FREIRE

BEETHOVEN

RICCARDO CHAILLY

El gran pianista brasileño Nelson Freire y el Maestro italiano Riccardo Chailly presentan la primera entrega del ciclo completo de conciertos de Beethoven.

Este álbum supone su primera colaboración grabada desde su aclamada grabación elegida premio "Gramophon" del año en 2007 por sus dos conciertos para piano de Brahms.

BEETHOVEN: CONCIERTO PARA PIANO Nº 5 EN MI BEMOL MAYOR op. 73 - "EMPERADOR"; SONATA PARA PIANO Nº 32 EN DO MENOR, OP. 111

NELSON FREIRE, PIANO
GEWANDHAUSORCHESTER
RICCARDO CHAILLY, DIRECCIÓN MUSICAL

PRÓXIMOS CONCIERTOS EN ESPAÑA

Nelson Freire con la Orquesta Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya
7, 8, 9 / 11 Barcelona, L'Auditori
Chopin: Concierto para piano nº 2





www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

capaz de sacarle todas las dinámicas, todas las sutilezas: atención, por ejemplo, a ese comienzo lento del Finale, antes de que adquiera de veras carácter de Allegro: toda una transición hasta el estallido de metales y percusión que abre de veras el Allegro. Y en detalles así se ve la mano de un director y la capacidad de un conjunto. Pero si las bellezas parciales de la *Octava* de Dvorák son innegables, las bellezas continuas de esta suite de Janáček que no es por completo de Janáček, redondean un disco de gran nivel.

Santiago Martín Bermúdez

ELGAR:

Cockaigne op. 40. VAUGHAN WILLIAMS: Sinfonía n.º 5. BRITTEN: Cuatro Interludios Marinos y Passacaglia de "Peter Grimes". SINFÓNICA DE OREGÓN. Director: CARLOS KALMAR. PENTATONE PTC 5186 471 (Sémele). 2012. 77'. DDD. **PN**



Estupendo disco esta antología con tres de las más hermosas obras de la música británica protagonizado, además, por un maestro tan ligado a España como es Carlos Kalmar, el actual titular de la Orquesta Sinfónica de RTVE. Con su otra orquesta, la excelente Sinfónica de Oregón, que forma con justicia entre las mejores de esa segunda línea americana que tanto ha crecido en calidad en los últimos años, Kalmar demuestra su clase planteando muy buenas lecturas de *Cockaigne* de Elgar —con ese inconfundible sabor londinense—, la *Quinta* de Vaughan Williams —lírica y expansiva— y los *Cuatro Interludios Marinos y Passacaglia* de "Peter Grimes" de Britten. De las tres piezas hay versiones legendarias pero merece la pena detenerse en esta relectura que las agrupa en un disco, además, estupendamente grabado.

Claire Vaquero Williams

GRUNDMAN:

A mortuis resurgere (The Resurrection of Christ). SUSANA CORDÓN, soprano. CUARTETO BRODSKY. CHANDOS CHSA 5138 (Sémele). 2013. 54'. SACD. **PN**

Entre sus actividades en múltiples campos del ámbito musical —de la creación electrónica a las



actividades de difusión y gestión, en los últimos años por medio de la fundación Non Profit Music—, no es en absoluto desdeñable la dedicación de Jorge Grundman a la composición para medios "tradicionales". Es esta faceta la que se pone de relieve el presente registro, que ofrece en primicia absoluta una composición muy reciente, *A mortuis resurgere* (2013) y fruto de su colaboración desde 2009 con el Brodsky Quartet, con que Grundman viene a actualizar, desde una perspectiva original, género tan venerable como el del oratorio, a guisa de continuidad expresiva, reconocida por el propio autor, de las conocidas *Siete palabras en la Cruz* haydnianas.

Haciendo uso de una única parte vocal para representar tanto la dimensión narrativa como dramática del relato evangélico de la Resurrección y recurriendo al apoyo del cuarteto de cuerda como introductor, comentarista o glosador de las intervenciones textuales, Grundman resuelve el argumento exotérico en dos tramos finales (*Credo* y un particularmente gozoso *Hosanna*) que permiten la amplificación expresiva de la escritura vocal en *vocalises* que ejemplifican cumplidamente el notable servicio interpretativo de Susana Cordon.

Es, quizá, la escritura vocal la dimensión más eficaz y variada de una obra que precisa de la absoluta complicidad del oyente para la fruición estética de una estética neoconsonante radical, en la que Grundman cifra la posibilidad de una comunicación sonora y semántica directa: repetición y yuxtaposición de elementos temáticos, puesta en marcha de procesos rítmicos claros y recursos armónicos de raíz modal sustentan un edificio cuyo principal interés, para quien esto escribe, radica en la dosificación de texturas y en la inventiva en el despliegue de materiales mínimos de voluntaria pobreza.

Germán Gan Quesada

GUINJOAN:

Concierto para percusión y orquesta. In tribulatione mea invocavi Dominum. Pantonal. MIQUEL BERNAT, percusión. COR DE CAMBRA DEL PALAU. ORFEO CATALÀ. ORQUESTA DE CADAQUÉS. SINFÓNICA DE GALICIA. Director: JAIME MARTÍN, VÍCTOR PABLO PÉREZ, NEVILLE MARRINER. TRITÓ TD0103 (Sémele). 2001-2013. 59'. DDD. **PN**



Junto a la Música, es Tritó el sello que en los últimos años viene completando a buen ritmo el panorama de referencias discográficas de la producción orquestal de Joan Guinjoan. Recupera ahora, para su nuevo disco, la grabación de *Pantonal* que ya publicara en 2010 —junto a las *Sinfonías Segunda y Tercera*—, acompañada, en meritorias versiones, por dos primicias fonográficas de alcance: la cantata *In tribulatione mea invocavi Dominum* (1987) y el muy reciente *Concierto para percusión y orquesta*, dado a conocer en enero de 2013 y última muestra de la obra concertante del compositor de Riudoms, a la espera de la *Suite para acordeón y orquesta* que subirá a sus atriles la OBC el próximo mes de febrero.

En manos de los intérpretes de su estreno, el *Concierto para percusión y orquesta* despliega, ya desde la introducción plena de misterio, una sabia dosificación del papel de los instrumentos solistas como protagonistas de un discurso fluido, y abre desde ellos el espectro tímbrico: timbales en el Quasi moderato, vibráfono y marimba en el Moderato central, muy sabroso armónicamente y que proporciona una relativa distensión antes del enérgico Vivo conclusivo, poseedor de una imaginativa *cadencia* intermedia y de muy lograda coda, en una atmósfera *jazzística* de la mejor ley.

En tanto la muy colorista y luminosa *Pantonal* (1998), más directa en el material temático y verdadera pieza de lucimiento sinfónico, sobre todo en sus pasajes *tutti*, prefigura la concepción lúdica de la sonoridad orquestal presente en el *Concierto*, *In tribulatione mea invocavi Dominum*, encargo de la Semana de Música Religiosa, se escora hacia tintes más dramáticos. El texto sálmico, confiado a un coro de tratamiento muy variado (en que tiene cabida el recitado solista), se desgrana —y es de agradecer a ambas fuerzas corales la naturalidad y nitidez de la dicción— sobre una timbrica más austera, aunque igualmente eficaz, antes de alcanzar una triunfante conclusión que no excluye la abierta tonalidad.

Germán Gan Quesada

HAENDEL:

Siroe, Rè di Persia HWV 24. YOSEMEH ADJEI (Siroe), ANNA DENNIS (Emira), ALEKSANDRA ZAMOJSKA (Laodice), ANTONIO GIOVANNINI (Medarse), LISANDRO ABADIE (Cosroe), ROSS RAMGOBIN (Arasse). ORQUESTA DEL FESTIVAL DE GÖTTINGEN. Director: LAURENCE CUMMINGS. 3 CD ACCENT ACC 26401 (Sémele). 2013. 184'. DDD. **PN**



La ópera *Siroe* se estrenó en el Teatro del Rey, en Haymarket, en febrero de 1728. En aquella que fue la última temporada de la Academia Real de Haendel se le dieron 18 representaciones.

Es la primera de las tres óperas del Haendel inglés con texto de Metastasio, en esta ocasión adaptado por Nicholas Haym. Dista de ser el mejor en los tres catálogos respectivos. Tómese *El rey Lear* y multiplíquense por entre dos y cuatro las dosis de mendacidad, afán de venganza e irresolución. Imposible el interés sostenido, menos aún la composición, siquiera en su sentido etimológico, por ninguno de los personajes. Pero no pasa nada: ahí está la música de Haendel, con su característica alternancia entre recitativos sobrios y arias exuberantes (no hay más que un conjunto conclusivo), para cautivar al oyente desde el mismo comienzo y llevarlo de un tirón, sin esfuerzo aparente, hasta el final.

Esta versión tiene puntos fuertes y débiles. Los últimos son en su mayoría extramusicales. Al tratarse de la grabación de una función con público (en el Teatro Alemán de Göttingen, el 20 de mayo de 2013), aquí y allá se cuecen ruidos, aunque ni una sola interrupción por aplausos. Por otra parte, aun si fuera cierto que Haym manejó la tijera con la presteza que se dice documentalmente demostrada, al menos para quien sólo los oye algunos recitativos llegan a hacerse insosteniblemente largos. Finalmente, el movimiento escénico, la mala colocación de los micrófonos o ambas cosas a la vez hace que no todas las voces se oigan siempre igual incluso dentro de una misma aria.

Lo mejor de lo bueno es el puñado de voces frescas, estilísticamente comprometidas y técnicamente solventes, que se oyen. En el papel del título, originalmente cantado por Senesino, el contratenor Yosemeh

Adjei comienza con una blandura que progresivamente va perdiendo hasta llegar a la impresionante entrada en el recitativo que precede a su última aria. También pensado para un *castrato*, el malvado Medarse es aquí encarnado por Antonio Giovannini todo lo bien que puede esperarse de un timbre que cuesta de creer que no pertenezca a una contralto.

Emira y Laodice, los dos papeles para soprano, fueron respectivamente estrenados por las encarnizadas rivales Faustina y Cuzzoni. En el primero, que se pasa la mayor parte del tiempo disfrazada de hombre (Idaspe), Anna Dennis, por ejemplo y sobre todo en el *Larghetto* con que concluye el segundo acto, refleja de manera muy convincente, cual Leonora barroca, la condición de mujer a la vez enamorada pero muy fuerte, como debe serlo para planear un regicidio. Especialmente en los *Da capo* y *Dal segno*, Aleksandra Zamojska convierte cada una de sus intervenciones en una exhibición de coloratura pero también de canto apasionado al que aquí y allá se habría deseado un mayor volumen (o una mayor proximidad al punto de toma) y un mejor control de la respiración (atención, en la pista 2 del disco III, a 0'57", 1'53", 3'44", etc.). El bajo Lisandro Abadie presta a Cosroe, el rey abdicante, una plenitud vocal que no impide captar la resonancia algo huera de su personalidad.

La orquesta y el director pesan bastante también en el platillo de los méritos. El violín de Elisabeth Blumenstock frasea el remate de la primera aria de Laodice en el segundo acto con una sensibilidad y una belleza tímbrica desarmantes. En el acto III, la última aria de Cosroe cuenta con una orquesta que sabe ser tan ominosa como corresponde gracias al sabio manejo de los volúmenes y las agógicas. Por más que al resultado no se le pueda negar eficacia, menos gusta en cambio que en la de *Siroe* (concretamente en III, 8, 4'52") agrega unos subrayados dinámicos no escritos en la partitura.

Alfredo Brotons Muñoz

HAKOLA:
Concierto para guitarra y orquesta. HOSOKAWA: Voyage IX. Blossoming. TIMO KORHONEN, guitarra. SINFÓNICA DE OULU. Director: SANTTU-MATIAS ROUVALI. ONDINE ODE 12192 (Sémele). 2013. 65'. DDD. PN



Nada tiene que ver la música del finés Kimmo Hakola con la del japonés Toshio Hosokawa. El fascinante *Concierto para guitarra y orquesta* del primero que escuchamos en este CD, básicamente tonal, extravertido, vital y virtuosístico (con alusiones más o menos claras o más o menos explícitas al guitarrismo andaluz, a la tradición musical sefardí y hasta al *Concierto de Aranjuez*) contrasta fuertemente con el estilo delicado y refinado de Hosokawa. Allí donde Hakola es explícito (hay sonidos festivos en el tercer movimiento de verdadero realismo como palmas y aplausos, gritos y percusiones evocadoras, guitarra asimismo evocadora de lo andaluz o del flamenco), Hosokawa se mueve en otra esfera, sin duda más serena y claramente contemplativa. En su *Voyage IX* la orquesta representa al universo y la guitarra al individuo que busca la armonía; la guitarra evoca una flor que se mueve entre las fluctuaciones del agua, representadas éstas por los instrumentos de cuerda frotada. En una línea muy similar se sitúa *Blossoming II* para orquesta de cámara, tan delicada y exquisita como la anterior y, por supuesto, nada que ver con el brillante concierto de Hakola que abre el programa. Versiones del máximo nivel en todos los casos que muestran tanto el rigor de los intérpretes convocados como la versatilidad de los mismos. *Voyage IX*, a pesar de su irresistible encanto, no se haga un lugar en el repertorio. Probablemente el concierto de Hakola tampoco pero la verdad es que esta obra fantástica lo merece.

Josep Pascual

HINDEMITH:
Metamorfosis sinfónicas sobre un tema de Carl Maria von Weber. Música de concierto para cuerdas y metales. Concierto para Violín y orquesta. MIDORI, violín. SINFÓNICA DE LA NDR. Director: CHRISTOPH ESCHENBACH. ONDINE ODE 1214-2 (Sémele). 2013. 68'. DDD. PN

Metamorfosis sinfónicas sobre un tema de Carl Maria von Weber. Música de concierto para cuerdas y metales. Sinfonía Mathis der Maler. SINFÓNICA ESCOCESA DE LA BBC. Director: MARTYN BRABBINS. HYPERION CDA 68006 (Connex Música). 2012. 66'. DDD. PN

DECCA

HASSE
SIROE
RE DI PERSIA

MAX EMANUEL CENCIC
JULIA LEZHNEVA
MARY-ELLEN NESI
FRANCO FAGIOLI
LAUREN SNOUFFER
JUAN SANCHO
GEORGE PETROU / ARMONIA ATENEA

MAX EMANUEL CENCIC

HASSE: SIROE RE DI PERSIA

GEORGE PETROU

Decca presenta la primera grabación mundial de la ópera *Siroe re di Persia* de Johann Adolf Hasse, cuya música reúne los refinados gustos culturales aristocráticos del Antiguo Régimen europeo.

Petrou dirige a un excelente elenco encabezado por Max Emanuel Cencic al cual "...no se le conoce ninguna de las limitaciones convencionales de la voz de contratenor...". [Voix des Arts]

2CD5

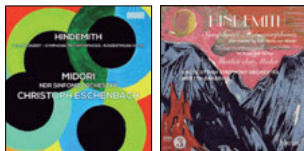
MAX EMANUEL CENCIC, JULIA LEZHNEVA, MARY ELLEN NESI, LAUREN SNOUFFER, JUAN SANCHO, FRANCO FAGIOLI

ARMONIA ATENEA

GEORGE PETROU, DIRECCIÓN MUSICAL

DECCA UNIVERSAL UNIVERSAL MUSIC GROUP

www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET



Con motivo del cincuenta aniversario de la muerte del compositor alemán se editan estos dos discos. En programa, Brabbins y Eschenbach coinciden con las *Metamorfosis sinfónicas sobre un tema de Carl Maria von Weber* y la *Música de concierto para metales y cuerdas*. Dos directores, dos orquestas diferentes, dos perspectivas distintas aunque, en realidad, sólo una sea válida.

Brabbins despliega un sonido incisivo y lírico aunque algo enjuto. Su visión de la *Música de concierto para metal y cuerdas* es algo lineal, vaporosa y acelerada en exceso, resultando objetivamente intrascendente. La orquesta muestra precisión y un abanico de matices ricos, cálidos y profundos en *Matthias der Maler*, aunque sin duda habremos de dirigirnos a las versiones de Szell o Bernstein para paladear todos los intrínsecos de esta obra. Y para concluir, las *Metamorfosis* aparecen a medio exprimir, con un aire juguetón pero sin ahondar lo suficiente.

Por el contrario, Eschenbach suena intenso, profundo y poderoso, sensual y dulce cuando se requiere, con una claridad estructural bien definida y un sonido cálido y homogéneo. Su orquesta se expande en todas sus vertientes para ofrecer brío y vitalidad. Aunque el disco esté enfocado a la música orquestal, el *Concierto para violín* se sitúa como eje central para servir de conexión entre las dos obras anteriormente citadas. La solista, Midori, técnicamente impecable, explora con su violín el universo sonoro de esta siempre difícil partitura transfiriéndole su férreo carácter e inagotable energía.

En definitiva, en este acercamiento al repertorio orquestal de Hindemith recomendamos a Eschenbach sobre Brabbins (y eso sin tener en cuenta que la calidad de la toma sonora de Ondine también supera con creces a la de Hyperion).

Guillermo Pérez de Juan

LARSSON:

Sinfonía n.º 1. Cuatro viñetas del "Cuento de invierno" de Shakespeare. Música para orquesta. Pastoral. Fantasía lírica. SINFONÍA DE HELSINKI. Director: ANDREW MANZE. CPO 777 671-2 (Sémele). 2011. 76'. SACD. PN



El sueco Lars-Erik Larsson (1908-1986) es uno de esos compositores cuya música no pertenece a su tiempo. Es una que mira sin disimulo al pasado, que gusta de formas simples y tonalidades claras, y que, por si eso fuera poco, basa todo su efecto en el poder expresivo de la melodía. Dicho en otras palabras, Larsson es un músico eminentemente lírico y eso se aprecia en las deliciosas miniaturas recogidas en este disco, primer volumen de su obra orquestal en CPO. En concreto en las *Cuatro viñetas del "Cuento de invierno" de Shakespeare* (1937-1938), en la *Pastoral* (1937) y en la ya más tardía *Fantasia lírica* (1967), en las cuales resuena el eco del Sibelius más asequible. Lo mismo que en la juvenil *Sinfonía n.º 1* (1927-1928), tan respetuosa de las formas tradicionales. La expresión lírica sólo da un paso atrás, aunque sin desaparecer del todo, en *Música para orquesta* (1949), cuyo lenguaje armónico se vuelve un tanto más atrevido, lo mismo que su tono, más dramático y enérgico. Pero aun así Larsson nunca deja de ser él mismo y sin duda por ello gozó en vida de una gran popularidad entre sus compatriotas, al contrario que su casi exacto coetáneo Allan Pettersson, cuya música particularmente obsesiva y disonante se sitúa en las antípodas de la suya. Como otros intérpretes surgidos de la música barroca abordada con criterios históricos, Andrew Manze parece haberle cogido el gusto a explorar todo tipo de repertorios al frente de orquestas sinfónicas modernas. Su versión de estas partituras de Larsson es sencillamente irreprochable, sobre todo por su capacidad para hacer que la melodía, tan importante aquí, cante de una forma natural.

Juan Carlos Moreno

LINDBERG:

Concierto para violín. Jubilees. Souvenir. TAPIOLA SINFONIETTA. Violín y director: PEKKA KUUSISTO. Director: MAGNUS LINDBERG. ONDINE ODE 1175-2 (Sémele). 2010-2013. 67'. DDD. PN



La música de Magnus Lindberg (1958) nunca ha sido especialmente ardua o difícil, ni

siquiera para los oyentes más reacios a los sonidos actuales. Ello se debe a que el finlandés, exceptuando sus creaciones más juveniles, nunca ha sido un radical, alguien que busque la innovación por ella misma o tenga la provocación como único fin. En absoluto. Pero en los últimos años se asiste a una especie de acomodamiento o, mejor dicho, a una simplificación de su lenguaje sobre todo en términos armónicos y rítmicos, en un proceso que coincide con una mayor relevancia de los polos tonales y, de manera casi inevitable, de la melodía. Posiblemente sea una evolución lógica y Lindberg gane así en proyección pública, pero parece claro también que pierde en personalidad, como se aprecia en el *Concierto para violín*, escrito en 2006 para los actos de celebración del 250 aniversario del nacimiento de Mozart. Aunque que nadie se asuste, pues la obra ni es mozartiana ni siquiera bebe de tema mozartiano alguno. La tipología de la orquesta es lo único que remite al genio de Salzburgo. La partitura es virtuosística, diversa y seductora, sin duda, pero también más convencional que, por ejemplo, *Jubilees* (2000-2002), quizás lo más interesante de este disco: seis miniaturas compuestas para piano para el 75 aniversario de Pierre Boulez y posteriormente llevadas a la orquesta. Lindberg, que hasta entonces había sobresalido gracias a obras a gran escala como *Aura*, explora aquí las posibilidades de la pequeña forma. El resultado, sobre todo a nivel tímbrico, es fascinante y cautivador. El disco se cierra con *Souvenir* (2010), obra en la que el compositor rinde homenaje a dos de sus maestros, Gérard Grisey y Franco Donatoni. Quizás por ello se trata de una partitura llena de inventiva, enérgica y rica, es decir, más cercana al Lindberg de siempre que el *Concierto para violín*. En cuanto a las interpretaciones, poco que decir que no sea bueno. Con Pekka Kuusisto como solista y director en el concierto y el propio compositor como director en las otras dos obras, la Tapiola Sinfonietta borda unas versiones de referencia.

Juan Carlos Moreno

MAHLER:

Sinfonías n.ºs 4-6. SARAH FOX, soprano. ORQUESTA PHILHARMONIA. Director: LORIN MAAZEL. 4 CD SIGNUM SIG 361 (Connex Música). 2011. 226'. DDD. PN



Prosigue el sello Signum con este ciclo grabado en vivo en los últimos años del octogenario Maazel (81 tenía en 2011, el año de celebración de estos conciertos). Si en la primera entrega con las tres primeras *Sinfonías* poníamos algunas reservas, en esta nueva con *Cuarta*, *Quinta* y *Sexta* todo son pegos. El discurso lánguido, alicaído y, sin embargo, con contundentes y estridentes fuertes en el primer movimiento de la *Cuarta*, ya previene al oyente de lo que le espera. A pesar de la claridad de la grabación, los contrapuntos en el segundo movimiento de esta misma obra forman un barullo considerable, lo mismo que el afectado Adagio con unos *tempi* caprichosos, por no hablar del interminable final con una soprano, Sarah Fox, de molestísimo vibrato que se las ve y se las desea para aguantar los morosos *tempi* impuestos por la batuta. La *Quinta* no corre mejor suerte, con desórdenes de todo tipo, fluctuaciones de *tempi* y experimentos varios que parecen estar hechos "para ver cómo suena" (todavía recordamos a los mismos director y orquesta hace algunos años en el Auditorio de Madrid en una de las mejores Quintas de Mahler vistas nunca por quien esto les cuenta. Lejos, lejísimos del desastre de esta grabación). La *Sexta* finalmente, sigue los planteamientos de las dos anteriores, con una tosqueidad increíble, totalmente impropia de uno de los más brillantes directores mahlerianos de la historia. Como en el caso de la anterior, recordamos a Maazel en el Auditorio al frente de la Sinfónica de Pittsburgh en una notabilísima *Sexta*, la otra cara de lo que aquí pueden oír, y el firmante aún puede añadir para más inri que le vio en Londres una *Novena* de Mahler de quitar el hipo, la mejor versión en vivo de nuestra larga vida de conciertos. En fin, descalabro absoluto de este excepcional director que, visto lo visto, no supo retirarse a tiempo. La verdad, nunca sospechábamos estos resultados del responsable de uno de los ciclos Mahler (Sony) más interesantes de la discografía.

Enrique Pérez Adrián



MEYERBEER:

Vasco de Gama. BERNHARD BERCHTOLD (Vasco), CLAUDIA SOROKINA (Sélka), PIERRE-YVES PRUVOT (Nélusko), GUIBEE YANG (Inés), KOUTA RÄSÄNEN (Don Pedro), ROLF BROMAN (Sacerdote). CORO DE LA ÓPERA DE CHEMNITZ. ROBERT-SCHUMANN PHILHARMONIE. Director: FRANK BEERMANN. 4 CD CPO 777-828-2 (Sémele). 2013. 255'. DDD. **PN**



Tanto como le debemos a François-Joseph Fétis por sus aportaciones a las biografías de tantos y tantos músicos, y sin embargo cabe poner en el debe de su legado musical el haber destrozado en su momento la obra póstuma de Meyerbeer. Desde su estreno en París el 25 de abril de 1865, *La Africana* se convirtió en uno de los títulos más populares de todos los teatros líricos europeos, hasta alcanzar ese último grado de sublimación que es la zarzuela *El dúo de La Africana*. Pero lo que casi nadie sabía por entonces y no hemos descubierto hasta hace muy poco es que Meyerbeer había dejado a su muerte completa (salvo la obertura y el ballet) una monumental ópera titulada *Vasco de Gama*, pero que Fétis, por encargo de la Ópera de París, metió tijera de manera inmisericorde, cambió escenas, prácticamente se inventó el famoso *Ô paradis* y hasta cambió el título de la composición.

La nueva edición crítica de la partitura fue llevada a escena en la Ópera de Chemnitz en febrero de 2013 y ello nos permite apreciar las virtudes y defectos de esta auténtica *grand opéra* de más de cuatro horas de duración: momentos inspirados de lirismo o de grandiosidad junto a muchos minutos vulgares, grandilocuentes y huecos. Beermann hace todo lo posible por insuflarle vida al recompuesto cadáver y lo consigue sobre todo en las abundantes escenas de conjunto, siendo los momentos líricos algo más planos. De la orquesta cabe olvidarse del sonido de las cuerdas, poco empastado y de sonido abierto, y de los solistas vocales hay que reconocer que se enfrentan con valentía a sus terribles partes. A Berchtold, de fraseo muy pasional, le falta brillo y *squillo* en la franja superior; Sorokina es una Sélka correcta y algo inexpresiva, mientras que Yang sobresale por su rutilante registro sobreagudo. Muy bien el coro.

Andrés Moreno Mengíbar

Javier Perianes

MENDELSSOHNPERIANES



MENDELSSOHN:
Variaciones serias op. 54. Canciones sin

palabras. Andante con
variazioni op. 82. Rondo
capriccioso op. 14. Preludio y
fuga en mi menor op. 3, nº 1.

JAVIER PERIANES, piano.
HARMONIA MUNDI HMC 902195.
2014. 77'. DDD. **PN**

Cada nuevo disco de Javier Perianes es prueba de su creciente calibre pianístico. Ahora recalca en un monográfico Mendelssohn-Bartholdy que, tras sus sobresalientes Schubert y Beethoven, confirma su consagración como uno de los artistas del teclado más interesantes y de mayor calado del siglo XXI. El Mendelssohn-Bartholdy clásico, que mira con fervor a Bach en su ciclo de preludios y fugas, el romántico fascinado por el lirismo y la evocación de las miniaturescas *Canciones sin palabras*, el compositor enigmático que en 1841 escribe las contrapuntísticas *Variaciones serias* con el fin de recabar fondos para la construcción del monumento a Beethoven en Bonn, o el brillante creador del *Rondo capriccioso* conviven en este CD en el que —hay que insistir— Perianes se erige como

consumado maestro del teclado. Español y universal.

El joven pianista de no hace tanto ha dado paso a un sólido intérprete, dotado de una sensibilidad —pianística y cultural— y de medios técnicos verdaderamente admirables. Sólo un músico así puede recrear con tanta hondura y tal despliegue de perfección una obra tan intensa y compleja como las *Variaciones serias*. Su versión, medida y apasionada a un tiempo, canónica y de intensos matices, de dinámicas cuidadosamente calibradas, de ímpetu abrumador y de inagotables registros tímbricos, concienzudamente labrada sin por ello mermar su irrenunciable aliento romántico, se establece como puntera referencia discográfica, bien asentada en el parnaso en el que conviven las cimas dejadas por Alicia de Larrocha, Murray Perahia y Sviatoslav Richter.

Alquimista del sonido y del color, del fraseo y del detalle, Perianes recrea con efusividad, fantasía e imaginación una cuidada selección de *Canciones sin palabras*, y se recrea con finura y desparpajo en el virtuosístico *Rondo capriccioso*. El disco, generoso en duración y con ilustrativos



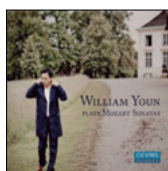
textos del siempre ameno y riguroso Luis Gago, se completa con dos composiciones que pese a sus muy sobresalientes méritos permanecen incomprensiblemente alejadas de las salas de concierto: el *Andante con variazioni op. 82*, de 1841, y el primero de la colección de seis *Preludios y fugas* compuesta entre 1831 y 1836. Son páginas de enorme calado pianístico, plagadas de exigencias técnicas y expresivas. Perianes se adentra y las desentraña como si llevara toda la vida conviniéndolas. Con tan absoluta naturalidad que parece que quien se expresa es el propio pentagrama. Mendelssohnperianes. Un disco de referencia. Para rendirse ante el compositor y su excepcional intérprete.

Justo Romero

MOZART:

Sonatas K. 282, 310, 330, 570.

WILLIAM YOUN, piano.
OEHS OC 880. 2013. 76'. DDD. **PN**



Natural de Seúl y nacido en 1982, William Youn, es un pianista refinado, con un toque distinguido que elabora unas interpretaciones calibradas y emocionalmente coherentes. Este disco, dedicado a cuatro sonatas de Mozart, es un buen ejemplo de ello: su Mozart, elegante y pulcro, es exquisito y promueve altas calidades artísticas. Su expresividad, que respira naturalidad y se aleja claramente de lo puramente escolástico, nos acerca a las grandes versiones, con una carga expresiva intensa y un trabajo profundo. El coreano interpreta honestamente, sin divagaciones extrañas, y siempre con un sonido tan esmerado como meticuloso, lleno de matices y variaciones sonoras. Las

suyas son unas sonatas transparentes, articuladas con precisión y con distinción, donde el equilibrio y la intensidad forman unidad indispensable. Estilísticamente maduro, el intérprete brinda un Mozart abundante en emociones con tres claras virtudes, equilibrio, claridad conceptual y un sonido igualmente cristalino. Youn interpreta sin dificultades y con naturalidad, con una excelencia que radica en la mezcla de todas estas virtudes; juntas revierten en un clasicismo consciente y virtuoso, evocador y enérgico transmisor de los valores más deseables del genio de Salzburgo.

Emili Blasco

MOZART-J. C. BACH:

Conciertos K. 107. RUTINI:

Sonatas op. 5, nº5 y op. 6, nºs 2, 5 y 6. CONCERTO MADRIGALESCO.

Clave, fortepiano y director: LUCA GUGLIELMI.

ACCENT ACC 24256 (Sémele). 2010. 2011. 65'. DDD. **PN**



Los tres conciertos para teclado de Mozart catalogados como K. 107 son arreglos de las *Sonatas* de Johann Christian Bach Op. 5, nºs 2-4. Obras datadas en Salzburgo en 1772, están escritas para un acompañamiento de dos violines y bajo, que en esta interpretación del clavecinista Luca Guglielmi con el Concerto Madrigalesco se hace a voz por parte (violines de Massimo Spadano y Liana Mosca, violonchelo de Bruno Cocset y violone de Xavier Puerta). El disco se completa con cuatro sonatas de Giovanni Marco Rutini, un compositor al que, al igual que al Bach de Londres, el joven Mozart admiró sinceramente. Guglielmi ofrece las Op. 6, nºs 2 y 5 en dos claves diferentes al que utiliza para los conciertos (un modelo más tardío, copia de un Taskin de hacia 1769) y las otras dos obras en una copia de un piano de Silbermann fabricado en 1749.

Música de una luminosidad y una ligereza preclásica bien atrapadas en unas interpretaciones francas y directas: los conciertos suenan incisivos, con una cuerda agreste, más espontáneos que refinados; en las sonatas, Guglielmi toca con rigor, sin veleidades expresivas, concentrándose en la limpieza y la nitidez de la pulsación, la claridad formal y la sugerencia del timbre, especialmente en las obras interpretadas al piano.

Pablo J. Vayón

NIELSEN:

Sinfonías n.ºs 4 y 5. REAL FILARMÓNICA DE ESTOCOLMO. Director: SAKARI ORAMO. BIS 2028 (Sémele). 2013. 70'. SACD. **PN**



El director finlandés Sakari Oramo tiene cierto predicamento en la discografía actual

(ha grabado varias sinfonías de Sibelius y numerosa música nórdica y británica, recibida con buena fortuna por todos los medios críticos). Director competente, profesionalmente irrepachable (lo cual algunos pueden interpretar más como defecto que como virtud) nos llega ahora con dos sinfonías de Nielsen, *Cuarta* y *Quinta*, en general acertadas, bajo cualquier aspecto a considerar. Tanto por idioma, estilo y respuesta orquestal, el disco es más que aceptable, sin llegar, lo cual parece obvio, a las alturas de Karajan (DG), Bernstein (Sony) o Horenstein (Unicorn), intérpretes indiscutibles de estas dos sinfonías. A nuestro juicio, se le puede reprochar cierta distancia expresiva, así como una ligera falta de intensidad en la *Inextinguible* (recuerden a Simon Rattle (EMI) en su estupefaciente versión de esta sinfonía). La *Quinta* está más conseguida y, aunque no logra hacernos olvidar a Bernstein o Horenstein, sigue la línea, el estilo y la competencia profesional de Blomstedt (Decca). El conjunto sueco, es el idóneo para esta música por brillo, colorido y virtuosismo orquestal, bien llevado por Oramo, que aunque consigue atraer al oyente con estas dos versiones, está lejos de lo irresistible de los directores anteriormente citados, a pesar de lo cual, deja entrever la perturbación de esta música y su evidente inquietud. Extraordinaria grabación y estupendos comentarios de David Fanning.

Guillermo Pérez de Juan

Nikolaus Harnoncourt

ÚNICO

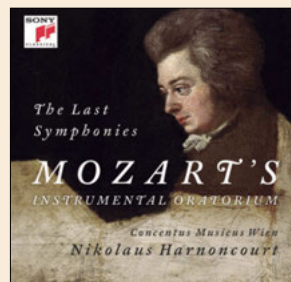


MOZART: Sinfonías n.ºs 39-41. CONCENTUS MUSICUS WIEN. Director: NIKOLAUS HARNONCOURT. 2 CD SONY 88843026352. 2013. 104'. DDD. **PN**

Ya en 1991, año de celebraciones mozartianas, Nikolaus Harnoncourt llevó al disco, en vivo y con la Orquesta de Cámara de Europa, esta trilogía sinfónica. Que la despedida mozartiana del mundo de la sinfonía presenta una fuerte unidad conceptual y nació de un único impulso es algo largo tiempo sabido. Se ha especulado incluso con la posibilidad de que contenga algún tipo de ideario extramusical, acaso de tipo masónico. Ahora Harnoncourt le ha dado una vuelta de tuerca a la cuestión presentando las tres piezas como partes de una suerte de macrosinfonía —como prueba la inexistencia de pausa entre el final de la *n.º 39* y el comienzo de la *n.º 40*; por desgracia, las limitaciones de capacidad del CD le han impedido hacer lo mismo con el paso siguiente—, que la desafortunada presentación de la portada llama “oratorio instrumental”. Este aventurado planteamiento, ciertamente

discutible y carente de datos objetivos que lo corroboren, se corresponde con una no menos radical plasmación interpretativa, potenciada además por la punzante tímbrica del Concentus Musicus. Obviamente, Harnoncourt concibe la visión de las tres obras a través del subrayado de sus interconexiones, pero sin descuidar un amplísimo espectro de contrastes continuos en el seno de cada página.

Tras un grandioso pórtico, el Allegro de la *Sinfonía n.º 39* contiene un desarrollo ciclópico; cada frase, cada nota aparecen cargadas de un sentido novedoso. En el fino Andante, la sección agitada cobra un sesgo trágico. Un Minueto enérgico, de acentuación originalísima, casi dislocada, queda metamorfoseado en marcha inexorable. La versión de la *Sinfonía n.º 40* es difícil que se parezca a ninguna otra existente. Ya el Molto allegro inicial ofrece una elasticidad de tempo y fraseo sin parangón; flexibilidad e incisividad son los dos ejes que permiten al director entrar a fondo en el enigma inagotable de esta música. La escena nocturna del Andante

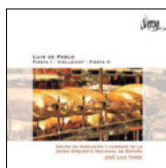


se ve perturbada por la sección contrastante. El Minueto inmediato suena angustioso, expeditivo. Una dialéctica aplastante enfrenta los dos bloques temáticos del Finale. El Allegro vivace de la *Júpiter* se adentra en una dimensión heroica; el Andante cantabile recobra el tono nocturnal, onírico, pero aquejado de pesadillas, del movimiento similar de la sinfonía anterior. Monumental, de gran profundidad de planos el Minueto. Claridad y electricidad conviven en el Finale, una culminación absoluta. ¿Perfección? Interpretaciones únicas, que tal vez no sean para todo tipo de aficionados, pero que los mozartianos inquietos deberían conocer.

Enrique Martínez Miura

DE PABLO:

Fiesta I-II. Vielleicht. GRUPO DE PERCUSIÓN Y CUERDAS DE LA JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA. Director: JOSÉ LUIS TEMES. VERSO VRS 2151 (Sémele). 2010. 61'. DDD. **PN**



Es un programa irregular el que propone el sello Verso en esta aproximación a la obra para percusión de Luis de Pablo. En todos los casos, se trata de piezas pensadas para el célebre grupo Les Percussions de Strasbourg y, aunque su vigencia permanece intacta, hay que convenir en que tanto las dos partes de *Fiesta* como la pieza de 1975, *Vielleicht*, aparecen hoy como páginas de cierto tono de divertimento en el catálogo de De Pablo. En la escucha, aparecen con un cierto tono de ligereza y huelga decir que pueden interesar a un público amplio. La trama de *Vielleicht* demuestra el fervor que hubo siempre en la vanguardia por la escritura a

partir de datos del pasado, en este caso, los primeros compases de la *Bagatela op. 119*, de Beethoven. La cita se presenta con tal grado de ingravidez en el uso de los instrumentos de percusión, que el tema de base acaba convirtiéndose en un conjunto de timbres de la orquesta de gamelan, y ahí reside el arte de De Pablo, en trazar líneas que parten de la tradición occidental y transformarlas en un imprevisible, pero atractivo caleidoscopio. *Fiesta I*, de 1987, es mucho más convincente que la segunda parte de este díptico, compuesta tan sólo un año después. Esa primera pieza cuenta con el añadido de una formación de cuerdas, por lo que los timbres de la percusión jamás llegan a fatigar al oyente, antes al contrario, poseen un aire de extrañeza, sin duda, a causa de las dinámicas muy apagadas. Los timbres elegidos al efecto, xilorimba, campanas tubulares o marimbas, cumplen su cometido. El gran momento de la pieza, y de todo el registro del sello Verso, es la segunda sección, *La fiesta*, donde los instrumentos de cuerda

aparecen para tamizar aún más el discurso. El lirismo aquí contenido, con no pocos guiños a las grandes secciones lentas de Messiaen, es de gran belleza.

Francisco Ramos

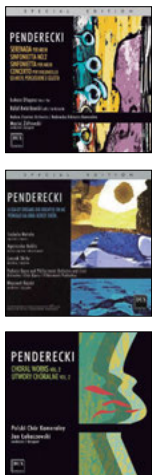
PENDERECKI:

Serenata para orquesta de cuerda. Sinfonietta. Sinfonietta n.º 2. Concierto para viola. LUKASZ DLUGOSZ, flauta; RAFAŁ KWIATKOWSKI, violonchelo. ORQUESTA DE CÁMARA DE RADOM. Director: MACIEJ ZOLTOWSKI. DUX 0935. 2012. 60'. DDD. **PN**

Un mar de sueños respira en mí.

IZABELA MATUTA, soprano; AGNIESZKA REHLIS, mezzo; LESZEK SKRŁA, barítono. CORO Y FILARMÓNICA DE LA ÓPERA PODLASIE. Director: WOJCIECH RAJSKI. DUX 0963. 2012. 52'. DDD. **PN**

Obras corales. Vol. 2. KRZYSZTOF STACHOWSKI, bajo. SOLISTAS DE LA FILARMÓNICA DE CRACOVIA. HABA PERCUSSION GROUP. POLSKI CHÓR KAMERLAN. Director: JAN LUKASZEWSKI. DUX 0964. 2013. 43'. DDD. **PN**



El sello Dux sigue con su magnífica (y camino de ser histórica si, como es previsible, llegue a su fin antes o después) integral Penderecki y nos llegan tres nuevos volúmenes. El primero con obras para cuerdas, el segundo con un extenso ciclo de *Canciones de reflexión y nostalgia* para solistas vocales, coro mixto y orquesta datada en 2010 titulada *Un mar de sueños respira en mí* y el tercero que es la segunda entrega de la integral de música coral. A excepción del *Concierto para viola*, las obras para cuerdas aquí congregadas datan de la década de 1990. Por cierto, el *Concierto para viola* se nos ofrece en versión para violonchelo. A los arcos se añaden percusiones y celesta pero una previsible semejanza con Bartók no pasa de lo anecdótico. Sin duda es una obra importante en el catálogo de su autor y hubiera merecido algún comentario en el libreto que acompaña el CD. De hecho, no se dice nada en él ni de ésta ni de ninguna otra obra de las que componen el programa, quizá por problemas de espacio, ya que éste se dedica generosamente a los currículos de los intérpretes. La intensa expresividad que demanda el *Concierto para viola* al solista está puesta de relieve de modo admirable, lo mismo que pasa con la orquesta y el director. Sin duda, la recomendación de este CD se impondría aunque sólo fuera por los veintidós minutos que dura esta obra. Entre la lírica *Serenata* y la excepcional *Sinfonietta n.º 2* con una flauta solista cuyo intérprete resuelve la siempre exigente escritura de Penderecki con solvencia. El ciclo de canciones que nutre el segundo CD que hoy presentamos es genuino Penderecki, del Penderecki más reciente por supuesto. A ratos llega a ser incluso bonito y se escucha con agrado pero una vez más añoramos al Penderecki algo anterior aunque reconozcamos en él, como siempre, a un gran maestro. La interpretación es probablemente ideal, plena del dramatismo que exige la obra. En lo que se refiere al segundo volumen de la

música coral de Penderecki encontramos una obra maestra indiscutible, los *Salmos de David*, de 1958, una composición que para muchos fue, en su momento, la puerta de entrada al universo fascinante de este autor, además de ser considerado de inmediato gracias a ella como un nombre señero de la vanguardia. El resto del programa, todo él interpretado admirablemente, se mueve entre el neo-romanticismo y un retorno a las raíces de la música religiosa, en ocasiones próxima al estilo propio de la iglesia ortodoxa y a veces de una intemporalidad común a otras parcelas creativas de Penderecki.

Josep Pascual

PLATTI:

Conciertos para clave obligado. Sonata para oboe solo. Sonata para clave. CONCERTO MADRIGALESCO. FORTEPIANO Y DIRECTOR: LUCA GUGLIELMI. ARCANIA A375. 2014. 72'. DDD. **M** **PN**



Es cierto que el veneciano Giovanni Benedetto Platti (1697-1763) fue un compositor que navegó entre dos aguas: el barroco y el estilo galante. Es cierto, también, que en este disco se constata esa diversidad: por un lado están tres conciertos para clave obligado de clara reminiscencia vivaldiana y por otro están dos sonatas a solo, una para oboe y otra para clave, que anuncian la llegada del preclasicismo. ¿Pero justifica ello la decisión adoptada por Luca Guglielmi de sustituir el clave en los tres conciertos y la sonata, específicamente escritos para este instrumento, por un fortepiano que en aquel momento no dejaba de ser un instrumento en fase experimental? Argumenta el teclista italiano que Platti, según se desprende de una carta del músico florentino Domenico Palafuti, escribió varias de sus sonatas para un instrumento "expresivo que a la fuerza tenía que ser el fortepiano de Cristofori, con quien tuvo un encuentro en Siena en 1722", precisamente el año en que Platti se instala, ya para siempre, en la localidad alemana de Wuzburgo, a donde había viajado con un grupo de músicos dirigidos por Fortunato Chelleri. Quizá ello podría servir para explicar el uso del fortepiano en las dos sonatas que se incluyen en el disco, pero no

Cecilia Bartoli

DISFRUTA DE SUS GRABACIONES DE CATÁLOGO



Una amplia selección de CDs, DVDs y Blurays disponibles a un precio especial por tiempo limitado.



deccaclassics.com



universalmusic.es



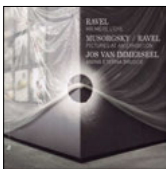
www.fnac.es

en los tres conciertos. Sea como fuere, la elección del infrecuente fortepiano de Cristofori por parte de Guglielmi no resta el más mínimo valor a estos magníficos conciertos, cuyos movimientos lentos son de una deslumbrante belleza. En realidad, casi toda la música de Platti lo es, por mucho que a día de hoy siga siendo un autor de culto, opacado por otras figuras italianas como Vivaldi, Corelli, Albinoni o Caldara. Si hay algo que caracterice a la música de Platti es su obsesión por escapar de la rutina, razón por la cual siempre resulta sorprendente. Guglielmi, ya sea al clave o al fortepiano, es un intérprete solvente que, como la propia música de Platti, jamás deja de sorprender. Eficazmente acompañado por una pequeña formación camerística, el disco es una pura delicia. No, no me dejes sin destacar como merece al siempre impecable Paolo Grazzi en la sonata para oboe.

Eduardo Torrico

RAVEL:

Ma mère l'oye. MUSORGSKI-RAVEL: Cuadros de una exposición. ANIMA ETERNA BRUGGE. Director: JOS VAN IMMERSEEL. ZIG ZAG ZZT343 (Sémele). 2013. 49'. DDD. **Ⓜ PN**



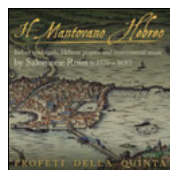
Un disco breve pero sustancioso. En primer lugar tenemos una lectura diáfana de los cinco números de *Ma mère l'oye* (no se trata del ballet) que culminan en un transparente y esplendoroso *Jardín feérico*. Belleza tímbrica, sensualidad sonora, detención tensa en el detalle. Estas cualidades parecen multiplicarse en *Cuadros de una exposición*, versión Ravel, desde luego; desde el brillante paseo inicial hasta la última de las magias supuestamente plásticas, la *Gran Puerta de Kiev*, con un brillante punto culminante en *Bydlo* y en *Goldberg-Schmuil*: como ha de ser, sin duda, pero aquí es algo distinto, si bien reconocible, por esa claridad sonora que no es sólo ingeniería, sino sobre todo trabajo de conjunto, más allá de la afinación, de una formación ejemplar. Es cierto que se trata de un CD muy breve para las pautas habituales, pero esos casi cincuenta minutos son de un brillo nada habitual; un brillo no necesariamente chispeante (aunque también, a veces: ballet de los

pollitos, de los *Cuadros*) ni mucho menos estallido. Es el brillo de una secuencia de joyas pequeñas que, juntas, forman un tesoro.

Santiago Martín Bermúdez

ROSSI:

Il mantovano hebreo. PROFETI DELLA QUINTA. LINN CKD 429 (Sémele). 2012. 63'. DDD. **Ⓜ PN**



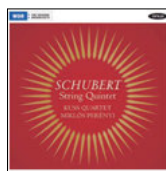
Contemporáneo de Monteverdi, de quien fue compañero en la corte ducal de Mantua, Salomone Rossi (c. 1570-c. 1630) dejó una amplia producción de música profana en italiano, incluidos seis libros de madrigales, en el primero de los cuales, editado en 1600, se incluyen los primeros ejemplos históricos de añadido explícito de una tiorba; algunos libros de música instrumental (*sinfonías*, sonatas y danzas), que estaba destinada a las celebraciones aristocráticas mantuanas; y un volumen de música religiosa hebrea, *Asbirim Asber Li Shlomo* (1662-1663), en el que probó a innovar la tradición judía de las sinagogas incluyendo salmos y plegarias polifónicos.

El conjunto israelí Profeti della Quinta, que forman aquí cinco voces, dos violinistas y un continuo a base de dos tiorbas y un clave, que toca el bajo y líder del grupo, Elam Rotem, ha hecho una selección de todo este repertorio y lo interpreta con una penetración y una distinción admirables. Grupo aún joven, premiado en los certámenes europeos de música antigua más importantes, Profeti della Quinta demuestra una formación técnica extraordinaria (voces bien moduladas y preparadas tanto para el canto polifónico como para las disminuciones del canto solístico típicas del primer *Seicento*, violines ágiles y elocuentes, continuo exquisito) y una capacidad para la matización y el detalle retórico por completo convincentes. Lejos de ser un desconocido, Salomone Rossi ha tenido una difusión irregular, pues los conjuntos barrocos han abundado en algunas piezas instrumentales o en determinados salmos hebreos. Este álbum da una imagen global de su música que invita a conocerlo en mayor profundidad.

Pablo J. Vayón

SCHUBERT:

Quinteto en do mayor D. 956. CUARTETO KUSS. MIKLÓS PERÉNYI, violonchelo. ONYX 4119 (Connex Música). 2013. 56'. DDD. **Ⓜ PN**

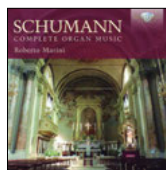


Suele pasar a veces cuando se toca el gran *Quinteto D. 956* de Schubert que el mayor reclamo está en el violonchelista invitado más que en el propio cuarteto. La presencia de Miklós Perényi da valor a este disco y puede demostrar que el Kuss está logrando hacerse un nombre entre los primeros cuartetos actuales. Su interpretación de la gran obra schubertiana dice más de ellos mismos que de la propia obra, que cuenta con una discografía imponente. El Kuss juega las bazas de la racionalidad, el orden y la contención expresiva, maneja bien los tiempos y muestra líneas nítidas, sin apresuramientos, sin entrar en espirales de tensión y sin extremar lo más mínimo los contrastes. Cada frase, cada matiz y cada nota se cuidan como si los intérpretes estuviesen dictando la partitura, y por eso en sus manos el *Quinteto* respira de inicio a fin aires un tanto académicos. No hay la densidad, la concentración, el músculo, la vitalidad, la flexibilidad, la variedad, la adrenalina, la grandeza sinfónica o la belleza tímbrica de otras versiones. En el *Scherzo* parece asomar incluso un punto de hermetismo. Compensa en buena medida la placidez del Adagio, emotivo sin llegar a sobrecogedor, con *pianissimos* muy logrados, pero no lo suficiente para que estos estupendos músicos descoronen a nadie en la interpretación de esta obra enorme y archigrabada.

Asier Vallejo Ugarte

SCHUMANN:

Obra completa para órgano. ROBERTO MARINI, órgano. BRILLIANT 94721 (Cat Music). 2011. 69'. DDD. **Ⓜ PE**



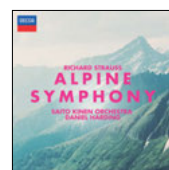
Las cosas como son, si Robert Schumann sólo nos hubiera dejado su obra para órgano nadie se acordaría hoy de él. De ahí, pues, que el interés de este disco no supere

nunca el de la simple curiosidad, a no ser, claro está, que se sea un compulsivo coleccionista de cualquier cosa que lleve la firma del creador de *Genoveva*. Para más inri, las partituras recogidas (los *Seis estudios op. 56*, los *Cuatro esbozos op. 58* y las *Seis fugas sobre B.A.C.H. op. 60*) ni siquiera fueron originalmente compuestas para el rey de los instrumentos, sino para el mucho más modesto *Pedalflügel* o piano con pedales. Aunque tanto da, pues la sensación es que ni en uno ni en otro estos pentagramas llegarían a ser algo más que un competente ejercicio de contrapunto en el que Schumann volcó toda la admiración que sentía por la música de Bach. Al menos esta interpretación, realizada ante el moderno órgano (2009) de la Abadía de los Santos Tomás y Andrés de Pontevico (Italia), no consigue ir más allá y convencernos de lo contrario.

Juan Carlos Moreno

STRAUSS:

Sinfonía Alpina. ORQUESTA SAITO KINEN. Director: DANIEL HARDING. DECCA 4786422 (Universal). 2012 51'. DDD. **Ⓜ PN**



Siguen sucediéndose las grabaciones para conmemorar el 150 aniversario del nacimiento de Strauss. Esta vez le ha tocado el turno a la casi centenaria *Sinfonía Alpina* (acabada en 1915) en una grabación en vivo durante el Festival Saito Kinen de Matsuoto (Japón).

A sus 39 años, Harding, abanderado de Rattle y protegido del recientemente fallecido Abbado, ha escalado para situarse como uno de los nombres reconocibles del actual panorama musical con multitud de grabaciones, algunas mejores y otras más discutibles (recordemos su fría y superficial *Décima* de Mahler en lo que suponía su estreno al frente de la Filarmónica de Viena con DG, ¡casi nada!).

Aquí, sin embargo, todo parece acompañar. El británico, riguroso en todos los planos (sin llegar a la objetividad cerebral de los últimos años de su mentor) nos sumerge en los 22 episodios de este precioso poema sinfónico consiguiendo que la orquesta, integrada por los mejores solistas japoneses elegi-

Marco Angius

SCIARRINO SE SUPERA A SÍ MISMO



SCIARRINO:
Cantiere del poema.
Tre duetti con l'eco.

L'altro giardino. ANNA RADZIEJEWSKA, mezzo. ALGORITMO ENSEMBLE. Director: MARCO ANGIUS. STRADIVARIUS STR 33942 (Sémele). 2011. 59'. DDD. **PN**



Salvatore Sciarrino es, junto a Kurtág, el compositor vivo más importante (Boulez y Lachemann no componen desde hace una década). Si el estilo del italiano aparecía hace unos años estancado, lo cierto es que ahora, con cada nueva grabación suya, en la que se suceden los títulos de reciente creación, no cabe otra alternativa que la admiración. Si ya la obra dramática *Macbeth* supuso, hace muy pocos meses, una sorpresa de enorme calado, en la que, en el uso de la voz, el italiano se superaba a sí mismo, el ramillete de piezas que se da cita aquí, en otra entrega del sello Stradivarius, muestra a un autor en la plenitud de sus facultades. En realidad, lo que ha hecho Sciarrino es no apartarse ni un ápice de su estilo, que parece innegociable, y empleando una y otra vez los mismos elementos, que dan la sensación en la escucha de una paleta llena de minúsculos y movedizos sonidos que proceden de algún lugar en la naturaleza, ofrecer unas páginas tan ricas en lo estructural como fascinantes en sus resultados. Y no se trata aquí forzosamente de una música que parta siempre

del silencio y se esconda en lo musitado, en el aforismo y la levedad de trazo, sino que pertenece ya de lleno a este grupo de obras de la madurez, en la que figuraba la ópera antes citada, *Macbeth*, en donde Sciarrino consigue de modo admirable aunar las expresiones más contrarias. Al ser las piezas del presente registro obras basadas en textos preexistentes, el carácter dramático se impone, pero no como haría cualquier músico de tono neoclásico, desde la pompa, sino desde el más virulento, e imprevisible, volcán de sonidos hasta partes sumidas en la penumbra. Se alternan los humores más rotundos con los de un cuasi silencio que resulta aún más terrorífico. El canto sigue la senda que ya Sciarrino empezara a explotar en las antiguas *Vanitas* y *Luci mie traditrici*, esto es, como si la voz surgiera del mismo magma sonoro que es la parte instrumental. Todo el material se comporta con la ferocidad y el sentido de autenticidad que emanan las obras llamadas a perdurar.

Francisco Ramos

dos por el maestro Ozawa, muestre con todo lujo de detalle las intrincadas estructuras que conforman esta imponente obra y que hasta para el mismo Strauss significaron la "cumbre" de su labor como compositor ("¡Al fin he aprendido a orquestar!" se dice que exclamó en un ensayo general pocos días antes del estreno).

El sonido de las cuerdas es cálido y refinado, con momentos de gran lirismo que, afortunadamente, no resultan empalagosos (error común). Metales y percusión aportan tensión y fuerza sin romper el equilibrio. Resultado homogéneo y sin fisuras. El detalle de que sea

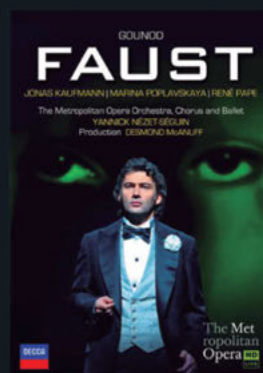
una toma en directo es irrellevante gracias al impecable trabajo de los técnicos de Decca. Por poner un pero se podría exigir un poco más de tensión en el pasaje que precede a la virulenta tormenta.

Por supuesto, equipararla a las versiones de Kempe (EMI), Böhm (DG) o Karajan (DG), grabaciones de referencia (sobre todo la primera) sería excesivo pero, después de todo lo dicho, mantenemos que es una interpretación "a la altura" y a buen seguro, hasta el más experimentado de los oyentes la disfrutará.

Guillermo Pérez de Juan

ÓPERA

LLEGA LA ESPERADA
CAMPAÑA DE ÓPERA DE
DEUTSCHE GRAMMOPHON
Y DECCA



UNA AMPLIA SELECCIÓN DE ÓPERAS
COMPLETAS EN CD, DVD
Y BLURAY DISPONIBLES
A UN PRECIO ESPECIAL
POR TIEMPO LIMITADO.



deutsche Grammophon.com



deccaclassics.com



UNIVERSAL MUSIC GROUP

universalmusic.es



www.elcorteingles.es

TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

TELEMANN:

Fugas ligeras y pequeños juegos
TWV 30: 21-26. 20 pequeñas
fugas TWV 30: 1-20. 48

Preludios corales TWV 31: 1-

48. 6 oberturas con dos
movimientos subsiguientes

TWV 32: 5-10. Partias TWV 32:

1 y 18. Oberturas TWV 32: 2,

11-13 y 15-16. Solos TWV 32: 3

& 4. Suites TWV 32: 14 y 17.

ROBERTO LOREGGIAN (clave y

órgano).

5 CD BRILLIANT 94337 (Cat Music).

2012. 327'. DDD. **PN**



De la producción aparentemente infinita de Telemann, seguramente el capítulo menos frecuentado en los estudios de grabación (no digamos en los auditorios, en la inmensa mayoría de los cuales si acaso lo único que suena es el nombre) sea el de la música para un instrumento solo, de teclado se entiende. Siendo tan desconocido, estos cinco discos no parece prudente recomendarlos como introducción al compositor; sí en cambio, y mucho, a quien al menos ya esté bastante familiarizado con el resto de su catálogo.

De los cinco discos, sólo el segundo, está íntegramente dedicado al órgano, que curiosamente acaba por ser el instrumento en que mejores resultados obtiene Roberto Loreggian. Porque si ahí lo que admira es la capacidad del intérprete para el canto, en las *Veinte pequeñas fugas* que completan el primer disco es la exhibición de una variedad por supuesto tímbrica pero, lo más importante, para el fraseo que en las *Seis fugas ligeras* que las preceden no se aprecia en la misma medida. Sin embargo, en éstas, donde por cierto se habría agradecido que a cada movimiento se le asignara una pista (como sucede en el resto del álbum), no se deben pasar por alto más que unos pocos aciertos. Por ejemplo, la mucha entre gracia y gracilidad que tiene el Vivace central de la *Tercera* o el tono "turco" que se le sabe dar al ritmo en la segunda parte (no repetida por desgracia) del conclusivo (disco 1/pista 3/2'59"), así como también la forma en que los juicios embellecimientos mejoran extraordinariamente el anodino discurso que sobre el papel parece anunciar el primer movimiento de la *Sexta*.

Las *Oberturas TWV 32: 5-10* no son suites de danzas, sino preludios franceses seguidos por otros dos movimientos. En

José Luis Temes

LO TIENE TODO



TURINA: Exequias. Concierto para violín y orquesta. ARA

MALIKIAN, violín. CORO ZIRYAB.

ORQUESTA DE CÓRDOBA. Director:

JOSÉ LUIS TEMES.

VERSO VRS 2153 (Sémele). 2009. 72'.

DDD. **PN**

Como son contadas las grabaciones con música de los autores de la generación española de los años 50, cada novedad hay que recibirla con gozo. Ésta de José Luis Turina (n. 1952) supone un aporte importante en la fonografía, pues tiene el aficionado aquí la oportunidad de conocer de primera mano dos ejemplos del excepcional hacer de uno de nuestros autores más conspicuos. Y llama la atención que Turina lo hace desde el uso del lenguaje más ortodoxo, empleando géneros tan visitados como el del concierto

con solista. Es tal la habilidad de Turina para vestir de nuevo, y habría que añadir, de agradable y refinado, el legado de la tradición (el canto gregoriano, en *Exequias*, el duelo entre violín y orquesta en el *Concierto*), que es muy difícil que no se dé, en su caso, una amplia recepción de su música. Turina lo tiene todo para que su obra cale hondo en el aficionado: un trazo ligero, en donde los elementos que conforman el homenaje a Zobel, que es *Exequias*, no caigan en el pastiche, y una manera renovada, pero sin perder nunca el buen gusto, en el enfrentamiento entre solista y orquesta en el *Concierto*. Aquí, el uso de las percusiones convierte a la obra en una rara avis, pues muy pocas veces se habrá hallado el oyente ante un juego entre el solista, el que viene marcado por la tra-



dicional línea del violín, y los timbres originados por las percusiones. La primera sección es sorprendente a tal efecto, pues la percusión domina el espectro sonoro y se crea en la escucha un especial encanto. Para el final, Turina reserva lo mejor: en lugar de cerrar la pieza de manera evidente, da protagonismo a las percusiones, que, en un tono apagado, dejan que la obra se diluya en el silencio.

Francisco Ramos

el central, siempre lento, salvo el de la *Sexta (pastorello)*, siempre se añade la indicación *scherzando*. A la aparente contradicción Loreggian le encuentra en la *Tercera* una solución que en los demás casos, así como en los terceros movimientos de esa misma obertura y de la siguiente, se le resiste por exceso de rigidez en la escansión rítmica.

Sí son suites de danzas digamos convencionales todas las piezas que ocupan los dos últimos discos, y en general las versiones son más convincentes por lo llenas de vida que están. En particular llamará de inmediato la atención la mucha música que el compositor mete y el intérprete extrae en los 35 segundos que dura la Giga que cierra la *Partia TWV 32: 1*, así como la impresionante pero saludable ducha de arpeggios a que se somete al oyente en determinado pasaje del movimiento inicial de la *Obertura TWV 32: 11 (4/24/1'34")*.

Quizá la obra más redonda desde el punto de vista interpretativo sea la *Obertura burlesca o a la polonesa TWV 32: 2*. La falsa, pomposa solemnidad de su inicio deja de inmediato patente la jocosa intención compositiva, pero tal vez aún atraigan más los sutiles detalles de fraseo que aligeran luego una Loure que sobre la partitura se sospecha mucho más pesada, la etérea Gavotta o, a la mitad de la

segunda parte del Minueto, el efecto de suspensión que se consigue con mínimos silencios añadidos.

La aparente libertad con que entona la melodía la mano derecha frente al rigor metronómico que realmente impone la izquierda en el Aria de la *Obertura TWV 32: 13*, la eficaz ilusión de aceleración que llegados a 1'33" se consigue en la Allemande de la *TWV 32: 14 (5/24)* únicamente manejando las agógicas, la emocionante cabalgada en la Giga de esa misma suite o los convincentes efectos onomatopéyicos que se logran en el Aria para trompetas de la *Partia TWV 32: 18* constituyen algunos motivos más para el elogio de estos registros.

Alfredo Brotons Muñoz

WALTON:

Sinfonía nº 1. Concierto para violín. TASMIN LITTLE, violín.

SINFÓNICA DE LA BBC. Director:

EDWARD GARDNER.

CHANDOS CHAN CHSA5136 (Sémele).

2014. 76'. DDD. **PN**



La *Primera Sinfonía* (1936) de William Walton es una obra magnífica, redonda, con unos cuantos temas memo-

rables y una factura de primera clase. Casi tan buena como algunas de las mejores de Vaughan Williams y merecedora de estar más en el repertorio, entre otras cosas porque ilustra muy bien esa clase de modernismo que no se atreve a dar pasos más presuntamente audaces y se hace consciente de su derecho a vivir de una tradición que habría de acabar mostrando su inevitable pervivencia. El que pudo ser un excéntrico se hace un formidable artesano a quien le debemos también uno de los más bellos conciertos para violín y orquesta del siglo XX, escrito tres años después de que se publicara la sinfonía. En este disco se nos ofrecen las dos obras en excelentes versiones. Edward Gardner es un fantástico director de orquesta que aquí firma una muy buena versión de la *Primera* — en la cumbre sigue Previn (RCA), no su segunda grabación para Teldec — perfectamente situable junto a las de Thomson (Chandos), Litton (Decca) y Mackerras (Argo). Tasmin Little, por su parte, hace una magnífica lectura del *Concierto*, una de las mejores de la discografía, por encima incluso de su anterior grabación con Litton y complemento perfecto de la legendaria de Ida Haendel con Paavo Berglund (EMI) y de la de Kennedy con Previn (EMI). Un disco estupendo.

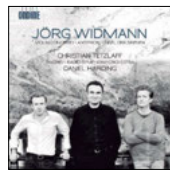
Claire Vaquero Williams

WIDMANN:

Concierto para violín. *Antiphon. Insel der Sirenen.*

CHRISTIAN TETZLAFF, violín. SINFÓNICA DE LA RADIO SUECA. Director: DANIEL HARDING.

ONDINE ODE 1215-2 (Sémele). 2011-2012. 60'. DDD. **PN**



A penas superada la cuarentena, Jörg Widmann es ya uno de los grandes animadores de la creación alemana contemporánea: su proyección internacional, sustentada también en su condición de intérprete, se refleja en un aporte regular al mercado discográfico, que permite acceder tanto a parcelas más íntimas de su catálogo —caso de la integral pianística publicada por Neos el año pasado— como a su producción de mayor formato, como la sinfónica representada por este nuevo registro de Ondine en coincidencia casi absoluta con una propuesta simultánea de Pan Classics bajo la batuta de Paavo Järvi (*Armonica, Antiphon, Souvenir bavaois*).

Por mucho que el propio compositor la reconozca como punto de inflexión en su obra hacia una consideración tímbrica del todo consciente, es *Insel der Sirenen* (1997) —deudora del referente simbólico griego de sus maestros Henze o Rihm— la composición más canónicamente vanguardista del disco, rescatada por el contraste dramático casi ivesiano (*The Unanswered Question*) entre el violín solista y un grupo de cuerda, ambos reducidos al espacio inabismable del registro extremo agudo.

Mayor interés presenten las otras dos composiciones incluidas en el registro, que nos presentan al compositor muniqué como heredero de la “grosse Tradition” de la escritura orquestal, hecho que subraya detallada dirección de Harding: bien remontándose a sus primeros orígenes, como en la reflexión sobre los principios policorales de *Antiphon* (2007-2008), poderosa e imprevisible en el carácter abrupto de sus momentos de tensión y relajación ya desde la contundente fanfarria inicial y a lo largo de la vertiginosa alternancia entre los cuatro grupos instrumentales homogéneos en que Widmann divide la orquesta; bien prolongando el concepto concertante del modernismo de entreguerras —la sombra de Berg, en el tratamiento solista y en el empaste tímbrico (maderas, trompas, cuerda grave, arpa), es palpa-

ble— en el *Concierto para violín y orquesta* (2007), cálido y expansivo, confiado a una presencia obsesiva de un Tetzlaff soberbio y cuya diversidad atmosférica apenas deja lugar a la divagación pese a su casi media hora de duración y a su trazo continuado.

Germán Gan Quesada

WOLF:

Italianisches Liederbuch. JOAN RODGERS, soprano; RODERICK WILLIAMS, barítono; ROGER VIGNOLES, piano.

CHAMPS HILL CHRCD054 (Connex Música). 2013. 77'. DDD. **PN**



Se puede afirmar que son pocos los ciclos de canciones que tienen la intensidad de *Italianisches Liederbuch* de Hugo Wolf. En sus anotaciones para la presentación del disco, Roger Vignoles no se olvida de señalar al gran público en dirección a uno de los pocos autores que es conocido solamente como liederista y no como compositor de otros géneros, pero también dedica unas palabras a la colección de miniaturas fugaces, que apenas duran dos minutos y se transforman una en otra, tanto más velozmente cuanto más intensa es la emoción expresada. Para Vignoles, todo está explicado en el texto de *Auch kleine Dinge*, una de las pocas páginas de este libro que pone en música con plena belleza y sin rasgos de ironía: las cosas hermosas de la vida son tanto más valiosas cuanto más pequeñas. ¿Cuánto queda de italiano en el *Italianisches Liederbuch*, una vez que los sonrientes textos originales fueron traducidos por Heyse? Tal vez quede la luz de los paisajes, porque las emociones son alemanas, se responde el propio Vignoles. La toma de decisiones es de corte tradicional: Joan Rodgers aborda exclusivamente las páginas inequívocamente destinadas a una mujer. Los *tempi* elegidos prefieren asegurar la comodidad en los rotundos cambios de humor, más que acrecentar las explosiones o sus efectos. Para comprobarlo, no hace falta más que escuchar el final de *Ich hab' in Penna einen Liebsten wohnen* o el transcurso y acorde finales de *Verschling' der Abgrund meines Liebsten Hütte*. Por cuestiones expresivas, Roderick Williams elige con frecuencia una sonori-

dad blanca en el agudo que contrasta con un centro más bonito y timbrado. Tanto en las piezas en las que representa el estereotipo de mujer mediterránea celosa y exigente (*Mein Liebster ist so klein, Mein Liebster bat zu Tische mich geladen*) como en las más amables, Joan Rodgers suena fresca, imaginativa y elocuente.

Elisa Rapado Jambrina

RECITALES

EL AMOR BRUJO. FALLA POR CAÑIZARES.

CAÑIZARES, guitarra. JMC 8429085261328 (Sémele). 2014. 42'. DDD. **PN**

SONATAS. SCARLATTI POR CAÑIZARES.

CAÑIZARES, guitarra. JMC 8429085261991 (Sémele). 2014. 40'. DDD. **PN**



El excepcional guitarrista por encima de etiquetas Cañizares prosigue su aventura de grabar obras de compositores “clásicos” a su manera, a partir de transcripciones si es necesario (casi siempre salvo contadísimas excepciones) y con absoluto respeto por los originales asimismo en la interpretación sin dejar de ser él mismo. Recordemos sus mesuradas *Goyescas*, realmente admirables pero un punto distantes. En el primer volumen que comentamos ahora nos encontramos a un Cañizares más suelto, más libre, más abiertamente flamenco, más auténtico. En *El amor brujo* de Falla se encuentra mucho más a gusto que en *Goyescas*, es evidente, y el oyente percibe de inmediato que el gran guitarrista pisa suelo conocido, que juega en casa... ¡y cómo! Absolutamente genial en algunos momentos nunca añoramos el original orquestal y más de uno recordará el inolvidable Falla que Paco de Lucía nos legó en un disco ya histórico. Tras *El amor brujo*, cinco números de la *Suite homenajes*, una sola de las cuales (*Le tombeau de Debussy*) es original para guitarra. En ella, Cañizares sigue haciendo gala de su alma flamenca y aporta una visión vital y genuina de una obra bien

conocida en manos de guitarristas muy distintos. Y bien distinto es también el otro CD, dedicado a sonatas de Scarlatti. Encontramos aquí al Cañizares más mesurado pero asimismo más elegante y exquisito. Magistral en el modo de tocar, con una naturalidad asombrosa que denota que la guitarra no tiene secretos para él ni como transcriptor ni como intérprete, nos ofrece un Scarlatti realmente delicioso.

Josep Pascual

BEETHOVEN:

Sonatas para piano opp. 7, 14, nº 1; 14, nº 2 y 22. MAURIZIO POLLINI, piano.

DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 8806 (Universal). 2012. 72'. DDD. **PN**

SCHUBERT: Sonatas para piano D. 845, 958, 959, 960. Fantasia Wanderer. Piezas D. 946. Allegretto en do menor D. 915. MAURIZIO POLLINI, piano.

3 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 00289 479 2290 (Universal). 1974-1987. 200'. ADD/DDD. **PE**



Hace aproximadamente un año comenté en estas páginas dos álbumes dedicados a la música de Schumann y a conciertos para piano y orquesta con los que DG conmemoraba el 70 cumpleaños del pianista Maurizio Pollini. Llegan ahora otro álbum dedicado a la música para piano de Schubert y un nuevo CD con sonatas de Beethoven, ciclo que Pollini está próximo a concluir.

El CD Beethoven incluye cuatro sonatas de primera época, *Opp. 7, 14, nº 1, 14, nº 2 y 22*. Al igual que en la entrega anterior de este ciclo, que incluía las tres *Sonatas op. 2*, surgen dudas sobre la idoneidad del arte de Pollini en este repertorio. Su sonoridad resonante, con mucho pedal, de dinámica amplia, y su gusto por los *tempi* veloces, contrastan fuertemente con el enfoque —valga la comparación— de Wilhelm Kempff, referencia para las sonatas beethovenianas y, en particular, para las de primera época. A la postre, el pianista alemán, de medios técnicos mucho menos deslumbrantes que los de Pollini, da unas versiones más fieles a la letra y al estilo de las obras, más matizadas y atractivas. El exceso de

pedal y de velocidad provoca a menudo, en la versión de Pollini (los movimientos extremos de las cuatro sonatas), pérdida de sus mejores cualidades, ya ponderadas en la reseña de hace un año: claridad de texturas, luminosidad del sonido, articulación precisa, elegancia en el fraseo, rigor estilístico. Indicaciones como "grazioso" (Rondó del *Op. 7*) y "molta espressione" (Adagio de *Op. 22*) no están bien conseguidas y el encanto que tienen estas obras del Beethoven juvenil se esfuma en buena parte. La grabación, muy resonante, no ayuda demasiado. Y aunque hay mucho que admirar en este CD, los resultados no pueden compararse con los obtenidos en las obras de Schubert.

El primer CD del álbum Schubert acopla una deslumbrante *Fantasia Wanderer D. 760* con una espléndida *Sonata en la menor D. 845*. Grabado en Roma en 1973, fue una revelación en su época. Conviene recordar que la discografía schubertiana no era entonces ni remotamente comparable a la de años posteriores: teníamos el ciclo de Kempff y Brendel empezaba el suyo, pero las aportaciones de Arrau, Badura-Skoda, Lupu, Pires, Schiff o Zacharias —no sólo ellos, pero se impone abreviar la lista— estaban en proyecto y las referencias clásicas de Edwin Fischer, Schnabel, Lili Kraus, Haskil o Sviatoslav Richter eran difícilmente accesibles. La perfección formal y técnica de Pollini en la *Fantasia* y el *crecendo* emocional de las variaciones en el Andante de la *Sonata D. 845* eran, salvo Richter, algo inaudito en la época; y se mantienen incólumes 40 años después. A finales de los años 80 se publicó el doble CD con las tres últimas sonatas —que Pollini paseaba por Europa desde los años 70, ofreciéndolas en un solo concierto— más la "propina" de los tres *Piezas D. 946* y el bello *Allegretto D. 915*. Las grabaciones fueron realizadas en París, Viena y Múnich entre 1983 y 1987. Diez años después de su primer Schubert, el pianista milanés volvió a dar plenamente en la diana y los registros conservan, también, carácter de referencia. Hay, sin duda, otras maneras más emotivas de aproximarse al último Schubert pero la de Pollini es, en su estilo objetivo y sobrio, impecable técnicamente, de ritmo firme y *tempi* justos, intensa y muy bella. Un álbum excepcional a precio moderado: una ganga.

Roberto Andrade

Jonas Kaufmann

UN BÁVARO EN BERLÍN



JONAS KAUFMANN.

Tenor. **You Mean the**

World for Me. Obras de Lehár, Tauber, Stolz, Kálmán, Heymann, May, Abraham, Bentazky, Spoliansky, Künneke, Korngold. JULIA KLEITER, soprano. ORQUESTA DE LA RADIO DE BERLÍN. Director: JOCHEN RIEDER.

SONY 88843087712. 2014. 66'. DDD.

PN

Un tenor como Kaufmann, hoy en la cumbre, no podía dejar de grabar un disco con música popular, como han hecho otros colegas desde Caruso en adelante. Bávaro, Kaufmann ha elegido, junto a varias y sabrosas páginas operísticas, canciones berlinesas que hicieron su agosto en época de entreguerras. En concreto, el registro parece un homenaje a Richard Tauber de quien interpreta alguno de sus mejores éxitos, incluida su propia *Du bist die Welt für mich* de la opereta *Der singende Traum* (algo así como *El sueño que canta*), otro de los *hits* de Joseph Schmidt (quizás también evocado en el disco), página considerada modernamente por

el infeliz de Jerry Hadley, Hampson o Vogt (a quien supera ostentosamente). Kaufmann se mete en este repertorio con la misma intensidad que si lo hiciera en partituras de mayor responsabilidad. Aclara la voz, la deja en su oscuro estado natural o la suaviza según le dicta la canción; del *forte* (la página de Künneke en especial) al *piano* maneja sus medios con multitud de matices, llegando sin rubor a unos deliciosos falsetes si la ocasión se lo permite como es el caso, sobre todo, del remate de *Im Traum bast du mir alles Erlaubt* de Stolz; recorre las melodías desarrollándolas con sensualidad, seducción y un exquisito concepto musical dando a cada una de ellas un inolvidable sentido y sensibilidad (valga la cómoda cita austeniana); y con una dicción, por supuesto, impecable. Tratándose de un artista de semejante calibre no cabe la sorpresa, sino la confirmación de un talento de primer orden. A destacar su lectura de la canción a dos voces de Marietta de *La ciudad muerta* de Korngold donde encuentra complicidad en la encantadora



participación algo demasiado lírica de la soprano Julia Kleiter (lo mismo que en otros dos cortes del recital), emulando de nuevo a Tauber quien la registrara en 1924 con la inmensa Lotte Lehmann. Y, desde luego merece también recalcar su preciosa e inigualable lectura de *Dont' ask me why* (*Frag nicht, warum ich gebe*) que tanto se ha disfrutado en la voz de Marlene Dietrich. Rieder aporta el necesario lecho musical para que el tenor se luzca sin problemas. El recital, lanzado por todo lo alto, se presenta en diferentes versiones (inglesa, la aquí escuchada, alemana) y en entregas asimismo distintas.

Fernando Fraga

VARIOS

BARROCO ESPAÑOL.

NILS MÖNKEMEYER, viola; SABINE ERDMANN, clave; ANDREA ERND, guitarra y tiorba; KLAUS-DIETER BRANDT, violonchelo; ANJA HERRMANN, percusión; THOMAS ZSCHERPE, contrabajo.

SONY 8843042242. 2014. 73'. DDD.

PN



Profesor en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid, el viola Nils Mönkemeyer nos ofrece en este disco una serie de arreglos de obras de compositores españoles y de italianos arraigados en España enmarcados entre los finales del período barroco y los inicios del clasicismo. La mayor parte de ellas son obras bien conocidas y apreciadas en sus versiones originales, destacando particularmente *La musica notturna di Madrid* de Boccherini y

el *Fandango en do menor* de Antonio Soler.

La recopilación contiene también la estupenda *Sonata en do mayor* para viola y continuo de Gaetano Brunetti y es la única de todas las incluidas en las que la viola tiene presencia original. Para el resto, Nils Mönkemeyer ha realizado una serie de arreglos para un conjunto integrado por viola, clave, guitarra o tiorba, violonchelo, contrabajo y percusión. Es posible que haya un estrato de oyentes partidarios de este tipo de arreglos y otro, que no habiendo escuchado nunca las versiones originales, disfruten mucho con ellos. La valoración depende, entre otras cosas, de la separación existente entre el original y el arreglo, pues resulta bastante más aceptable el realizado para el continuo de la sonata de Brunetti que el llevado a cabo para el *Fandango* de Soler, rayano en el despropósito.

En fin, puede que sea necesario hacer algo de esto cuando se es un notable solista de viola y se quiere protagonizar un disco con intención de que se venda bien, lo que es difícil ocurra con las sonatas de Hindemith, por

poner un ejemplo. Lo dicho, el disco carece de cualquier tipo de interés musicológico, pero si lo puede tener como entretenimiento para determinado tipo de oyentes.

José Luis Fernández

TRIBULATIONEM.

Motetes, madrigales y caprichos de Gesualdo y Mayone.

CONCERTO SOAVE. Director: JEAN-MARC AYMES.

2 CD ZIG ZAG TERRITOIRES ZTZ319 (Sémele). 2012. 119'. DDD. PN



Jean-Marc Aymes y su Concerto Soave en este álbum dos nombres capitales de la música más avanzada de la Italia de fines del siglo XVI y principios del XVII: Carlo Gesualdo y Ascanio Mayone. En el Nápoles del último tercio del siglo XVI, la llegada del flamenco Jean de Macque (pronto convertido en Giovanni) fue crucial para los cambios estilísticos que derivaron en

el desarrollo de una música experimental en el sur de la península. Macque trabajó para la familia del príncipe de Venosa hasta 1590, cuando se convirtió en organista de la Santa Casa dell'Anunziata, puesto que mantuvo hasta que en 1594 alcanzó el más prestigioso cargo de organista de la capilla virreinal. Estrechamente relacionados con Macque florecieron Ascanio Mayone, que lo sucedió en la Anunziata y luego en la capilla virreinal, donde antes fue también segundo organista, Giovanni Trabaci y Scipione Stella, nombres cruciales de una escuela para teclado cuya música aún suena estimuladamente moderna.

El *Segundo libro de caprichos* de Maione (esta grafía de su apellido está igual de documentada que la de Mayone), publicado en 1609, se relaciona aquí con piezas sacras de Gesualdo (de sus libros de canciones sacras a 5 y 6 voces y sus responsorios) y con ocho de los madrigales de su *Libro Sexto* de 1611. Las piezas instrumentales se las reparten el propio Jean-Marie Aymes al clave y Mara Galassi al arpa, una opción perfectamente razonable históricamente ya que muchos de estos músicos de vanguardia eran también (alguno incluso preferentemente) arpistas. Ambos interpretan tocatas, caprichos, ricercares, partitas, disminuciones y canciones, la mayor parte de las veces como solistas, aunque también hay algunas piezas hechas a dúo (por ejemplo, una extraordinaria *Partite sopra la romanesca*: en todos los casos, sus versiones están dominadas por la claridad, el pulso firme, la elegancia y la sugerencia de los timbres y las dinámicas más tenues. El conjunto vocal lo forma un sexteto de bien conocidas voces de la música antigua europea, las sopranos María Cristina Kiehr y Rosa Domínguez, el contratenor Pascal Bertin, los tenores Lluís Vilamajó y Raffaele Giordani y el bajo Daniele Carnovich. En sus interpretaciones cuentan más la expresividad y la búsqueda de los matices escondidos en los textos que el empaste o la redondez. Son versiones incluso algo desmañadas, en las que se valoran los timbres individuales por encima del conjunto, y en las que cromatismo y disonancias se presentan de forma descarnada, desnuda, intensa.

Pablo J. Vayón

20TH CENTURY: THE AMERICAN SCENE.

Obras de Copland, Carter, Cage y Corigliano. TAI MURRAY, violín; ASHLEY WASS, piano. EASONUS EAS 29253. 2013. 79'. DDD. **PN**



Sugerente propuesta la que firman Tai Murray —ya conocida por su grabación de las sonatas para violín solo de Ysaÿe para Harmonia Mundi USA, hace un par de años— y Ashley Wass en Easonus al reunir cuatro instantáneas que dan cuenta de la diversidad del panorama creativo estadounidense del pasado siglo sin renunciar a establecer, en la cercanía cronológica, líneas de continuidad. Obviamente, no es la única excursión posible por ese territorio y, de hecho, ofrece desvíos que amenazan su coherencia, como la inclusión de un Elliott Carter muy tardío en lugar de su *Dúo* (1974), pero aun así brinda paisajes notables y poco transitados.

Como es el caso de la *Sonata para violín y piano* (1943), de Copland, ejemplo de su neoclasicismo más austero y concentrado en los dos primeros movimientos y de cierta expansión expresiva en el Allegretto giusto conclusivo, traducido con elegancia e ironía por ambos intérpretes; distanciamiento que, en las *Six melodies* de Cage, se reviste de un carácter de improvisación casi *naïf* en que brilla el toque *non legato* de Murray. Menor interés, por su parte, reviste la *Sonata para violín y piano* (1963), de Corigliano: el desequilibrio de duración en beneficio de los movimientos pares muestra el esfuerzo de su autor, con apenas veinticinco años, por aprehender la gran forma desde los ejemplos de Stravinski (Allegro), Poulenc (Andantino) o Shostakovich (Lento), sin renunciar a la faceta más lúdica de un neoclasicismo sin problemas en el movimiento final.

Frente a la *juvenilia* de Corigliano, los *4 Lauds* (1984/2000) de Carter son obra de absoluta madurez, que permite a Tai Murray la combinación de contundencia de ataques y fragilidad sonora que requieren los homenajes del compositor neoyorquino a ilustres cogeneracionales: Petrassi, Copland y Sessions —además

de la pieza intitulada *Rhapsodic Meanings*— cierran el círculo de este panorama, del que esperamos nuevas vistas...

Germán Gan Quesada

VENICE: THE GOLDEN AGE.

Obras de Vivaldi, A. Marcello, Porta, Tessarini y Rom. XENIA LÖFFLER, oboe. AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN. Violín y director: GEORG KALLWEIT. HARMONIA MUNDI HMC 902185. 2013-2014. 69'. DDD. **PN**

El CD se abre de forma original, con un *Concierto para oboe, cuerdas y bajo continuo* titulado *L'Olimpiade* que Uri Rom (Tel Aviv, 1969) compuso en forma



de pastiche para Xenia Löffler y la Akademie für Alte Musik Berlin a partir de música de Vivaldi y Tessarini. La obra está escrita en un reconocible estilo veneciano para no desentonar en un trabajo que recoge obras de Vivaldi (*Concierto de cuerdas RV 134*, *Concierto para oboe RV 450*, *Concierto doble para violín y oboe RV 364* y *Concierto para molti istromenti RV 576*) Alessandro Marcello (el famoso *Concierto para oboe en re menor*), Giovanni Porta (*Sinfonía*) y Carlo Tessarini (*Obertura*).

El estilo de la Akademie für Alte Musik de Berlín se vincula al de los conjuntos más extremos en materia de contrastes y acentos, ese que pusieron de moda hace más de dos décadas algunos grupos italianos. El sonido de los berlineses es de un empaste y un vigor extraordinarios, preciso, cortante, rectilíneo, con una cierta dulcificación en los movimientos lentos, que suenan expresivos, aunque los *tempi* no dejan de ser considerablemente más rápidos que en la mayoría de las versiones de estas obras. Kallweit es violinista dramático, un punto agresivo, que se siente cómodo en este tipo de interpretaciones. El virtuosismo y la flexibilidad de Löffler permiten que su sonido, dulce y sensual, se adapte bien al concepto del conjunto.

Pablo J. Vayón

NOVEDADES SONY CLASSICAL

TEODOR CURRENTZIS & MUSICAETERNA RAMEAU

THE SOUND OF LIGHT

Para celebrar el 250 aniversario de la muerte de Jean Philippe Rameau.

Incluye una selección realizada por Teodor Currentzis de los trabajos orquestales y vocales de Rameau, tomados en su mayoría de sus óperas y ballets

SOL GABETTA PRAYER

LA GRAN ESTRELLA DEL VIOLONCHELO SOL GABETTA TRANSPORTA AL OYENTE A UN VIAJE MUSICAL ÍNTIMO Y DE MEDITACIÓN

Acompañada por la Ámsterdam Sinfonietta, con Candida Thompson como directora artística, y de la Orchestre National de Lyon, bajo la batuta de Leonard Slatkin

<http://twitter.com/SonyClassical>
www.sonyclassical.es

Peter Dijkstra

UNA PASIÓN LLENA DE PASIONES



BACH: La Pasión según san Mateo BWV 244. JULIAN

PRÉGARDIEN, MAXIMILIAN SCHMITT tenores; KARL-MAGNUS FREDIKSSON, MICHAEL NAGY barítonos; KARINA GAUVIN, soprano; GERHILD ROMBERGER, mezzo. CORO DE LA RADIO DE BAVIERA. REGENSBURGER DOMPATZEN. CONCERTO KÖLN. Director: PETER DIJKSTRA. Directora de vídeo: ELISABETH MALZER. 2 DVD BR KLASSIK 900509 (Ferysa). 2013. 177'. **PN**

Esta *Pasión* parece constituir la segunda y por supuesto que ojalá no última entrega de una serie bachiana grabada en la Sala Hércules de Múnich por el Coro de la Radio de Baviera y el director holandés Peter Dijkstra (Roden, 1978) con diferentes solistas y orquestas. Si el *Oratorio de Navidad* grabado en 2010 con la Akademie für Alte Musik Berlin era excelente en todos los aspectos (véase SCHERZO nº 278, pág. 80), esta pasión de febrero de 2013 le va a la zaga sólo por muy poco.

Lo que se ve es, como cabía esperar viendo repetidos los nombres de sus responsables, prácticamente lo mismo y tratado de la misma forma por las cámaras: ambiente dulce de penumbra azul, y planos frontales para los solistas vocales y el director, laterales para los coristas e instrumentistas, generales para las pausas. Regularmente la pantalla la ocupan efímeramente bellísimos cuadros de época tardo-medieval con temática afín al texto cantado. Por desgracia, éste vuelve a no aparecer subtitulado ni en alemán.

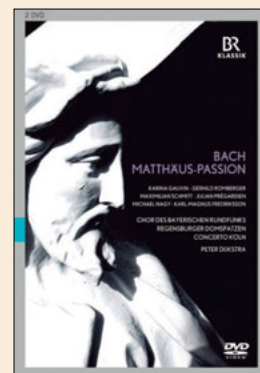
El coro demuestra una vez más que sigue siendo uno de los mejores que hoy y desde hace mucho tiempo se pueden encontrar en el mundo. Sin merecer nunca el más mínimo

reproche, para una cata rápida basta con los dos breves pasajes que le corresponden tras el recitativo *Un da sie an die Stätte kamen*, o el convincente sentimiento que tras la muerte del Redentor se transmite en un último coral cantado absolutamente *pianissimo*.

Tampoco la orquesta decepciona ni colectivamente ni en ninguna de las aportaciones individuales. De lo primero, si de nuevo se quiere una prueba evidente, atiéndase al plus de emoción que el batir de las cuerdas graves añaden a la del coro en *Sind Blitze, sind Donner* o a la elocuencia sin desmadre con que se describen el terremoto, la rasgadura del velo y demás. De lo segundo verdaderamente se hace imposible escoger cuáles, menos aún cuál, de los solos instrumentales citar.

Del elenco solista no es que se pueda señalar algún flanco débil, sólo que no presenta una homogeneidad absoluta dentro de un nivel medio altísimo. Destacan los dos tenores, y entre éstos el Evangelista de Julian Prégardien, de notable parecido físico con el actor Ryan O'Neal, precioso timbre y una rara inteligencia (vale decir, sensibilidad) para la oportuna elección y aplicación de los recursos expresivos que mantengan tan viva o más la atención en los recitativos secos que en todo lo demás. Difícil será encontrar más justificada una voz quebrada que cuando aquí se narra el corte de oreja (DVD 1, 63'12"). En sí mismo en cuanto a técnica, Karl-Magnus Fredriksson compone un Jesús mayestático que gustará a muchos pero que en la comparación llega a parecer frío.

Maximilian Schmitt es el único que repite del reparto de 2010, y aún está mejor que



entonces, que ya es decir. En *Gelduld* su voz no sólo canta, sino que padece, se compadece y mueve a la compasión. Karina Gauvin también canta muy bien, por ejemplo en *Aus Liebe*, pero su *vibrato*, aunque ligero, desmerece un tanto.

Michael Nagy y Gerhild Romberger coinciden en la irregularidad. El barítono, que en *Geht mir meinen Jesum wieder* ha optado por un enfático agresivo muy atractivo, en *Komm, süßes Kreuz*, leves pero ciertos descuadres aparte, simplemente exhibe hermoso timbre. La entonación de la mezzo no es siempre impecable, pero cuando acierta lo hace de lleno, y en *Ach nun ist mein Jesum hin* se encuentran ejemplos contigo de ambas cosas, de únicamente lo bueno en *Erbarme dich*, y en *Sehet*. Finalmente en este apartado, llama muy positivamente la atención el bajo del coro que, entre otros personajes menores, encarna al Pontífex.

Último párrafo para Peter Dijkstra, un director de aquellos que, por la naturalidad con que la hace fluir y la infinidad de matices que subraya, parecen haber nacido para dirigir esta música.

Alfredo Brotons Muñoz

CAVALLI:

Elena. EMÖKE BARÁTH (Elena), VALER BARNA-SABADUS (Menelao), FERNANDO GUIMARAES (Teseo), SOLENN' LAVANANT LINKE (Ippolita), RODRIGO FERREIRA (Peritoo), EMILIANO GONZÁLEZ TORO (Iro). CAPELLA MEDITERRANEA. Director musical: LEONARDO GARCÍA ALARCÓN. Director de escena: JEAN-YVES RUF. Director de vídeo: CORENTIN LECONTE. 2 DVD RICERCAR RIC 346 (Sémele). 2013. 177'. **PN**



Miniato dio forma a un esbozo dramático de Giovanni Faustini y pergeñó el libreto de esta *Ele-*

Siguiendo la estela desmitificadora marcada por los libretos de Busenello para Monteverdi y el propio Cavalli, Nicolo

na al servicio de Francesco Cavalli, que la estrenó en el Teatro San Cassiano de Venecia el 26 de diciembre de 1659. Para entonces, el público veneciano, festivo, desprejuiciado y entregado al placer de los sentidos, gustaba de asistir a recreaciones antisolemnes de los mitos y personajes de la antigüedad, guiados de un espíritu desacralizador y libertino en el filosófico sentido del término. Los dioses y

los héroes son presentados con las vestimentas físicas y morales de los humanos mortales, llevando hasta el límite el despojamiento de los nobles ideales heroicos. Aquí, por ejemplo, el argumento se remonta a la Elena anterior a su famoso rapto a manos de París y el terrible Menelao homérico es presentado en voz de *castrato* y disfrazado de mujer para mayor bafa de los marmóreos cánones de la tragedia clásica.

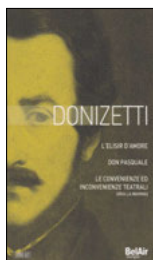
La propuesta escénica de Ruf para el Festival de Aix-en-Provence de 2013 es minimalista en exceso, con escenografía rudimentaria y de escasa lógica teatral y dirección de actores más bien rígida y monótona. La luz que no se aprecia en el montaje escénico sí que brilla en el apartado musical, en el que García Alarcón establece brillantes juegos de colorido instrumental con un rico y variado continuo, las notas siempre chispeantes de las flautas de pico y una dirección llena de nervio y de agilidad, con *tempi* que nunca decaen y que hacen avanzar el tiempo dramático con mayor eficacia que la propia dirección escénica. Tiene a su servicio a una solvente plantel de voces, nutrido de contratenores y entre los que cabe subrayar las líricas y flexibles voces tenoriles de Guimaraes y González Toro, ambos bien surtidos de facilidad en los agudos, el brillo y la ligereza de la soprano Emöke Baráth y la contundencia y la anchura de Scott Conner.

Andrés Moreno Mengíbar

DONIZETTI:

L'elisir d'amore. HEIDI GRANT MURPHY (Adina), PAUL GROVES (Nemorino), AMBROGIO MAESTRI (Dulcamara), LAURENT NAOURI (Belcore). ÓPERA DE PARÍS. Director musical: EDWARD GARDNER. Director de escena: LAURENT PELLY. **Don Pasquale.** PATRIZIA CIOFI (Norina), SIMONE ALAIMO (Don Pasquale), NORMAN SHANKLE (Ernesto), MARZIO GROSSI (Malatesta). ÓPERA DE GINEBRA. Director musical: EVELINO PIDÒ. Director de escena: DANIEL SLATER. **Le convenienze ed inconvenienze teatrali.** JESSICA PRATT (Daria), VINCENTA TAORMINA (Mamma Agata). DIRECTOR MUSICAL: MARCO GUIDARINI. Director de escena: ANTONIO ALBANESE. Directores de vídeo: DENIS CAIOZZI, DON KENT, ANDY SOMMER. 3 DVD BELAIR BAC 607 (Connex Musica). 2006, 2007, 2009. 133', 127', 114'. **PN**

Reunión en *pack* de tres títulos cómicos donizettianos, después



de haberse distribuido anteriormente en solitario. Del *Elisir* puede destacarse la sencilla pero encantadora producción de Pelly, luminosa y colorista, servida por un equipo muy comprometido con la dirección actuar: ella es una *soubrette* que canta con intenciones notorias una Adina en algún momento vocalmente apurada o limitada; él, un lírico-ligero de canto cuidado, buen fraseo pero no muy variada matización canora pero muy simpática presencia escénica. Frente al digno Belcore de Naouri, emerge el inmenso Dulcamara de Maestri, dentro de la mejor tradición bufa donde se mueve a gusto y con sobresalientes posibles. Gardner cuenta con el suficiente oficio para alcanzar el imprescindible equilibrio entre escena y foso. Ciofi y Alaimo elevan el *Pasquale* ginebrino, un montaje en plan comedia cinematográfica con lujosos decorados y sofisticados figurines. Con el experimentado Pidò en el foso no extraña que la orquesta suene siempre compacta (es la Suisse Romande, claro), con los *tempi* naturales y al servicio siempre del solista, algo esencial en este tipo de repertorio. Ciofi, espléndida en el sofisticado vestuario, domina el personaje en lo vocal (superior a las habituales Norinas) y por supuesto actoralmente, lo mismo que Alaimo, intachable en la misma doble exigencia. Shankle pone bastante de su parte (agradable voz, canto medido) pero a menudo da cuenta de incomodidad en la nada confortable tesitura, mientras que a Grossi, suficiente por la parte instrumental, desaprovecha un tanto las posibilidades cómicas del personaje quizás por el tono propuesto por el regista. *Le convenienze...* (asimismo conocida como *Viva la mamma!*) recoge una función a cargo de los alumnos de la Accademia di Perfezionamento de la Scala milanese, entre los que sobresale la soprano austriana Jessica Pratt, cinco años después, es decir en la actualidad, ya en estatus de primera figura, tras sus éxitos especialmente rodados por toda la península italiana, especialmente en repertorio de bel canto romántico. La edición de Roger Parker y Anders Wiklund permite, a partir de la inalterable base musical donizettiana, una buena aportación del director escénico

en los diálogos que separan los números cantables. Oportunidad aprovechada, a partir de unos elementos más bien modestos en un montaje felizmente tradicional, por el actor Antonio Albanese en su debut operístico, dando a entender que conoce mejor que el mundo de la ópera en sí, el de los resortes cómicos del teatro patrio en prosa. Con un Taormina de buenos medios y bastante gracia en ese papel tan bien servido como es el de Agatha, un grupo de entusiastas jóvenes, muy bien distribuidos en sus respectivas partes y muy bien trabajado cada propio papel, dan bastante vida a tan provechosa obra. Entre ellos merece la cita Leonardo Cortellazzi porque su caricatura del tenor alemán Astoloinoloff es muy divertida. Guidarini pone sonido a lo que ocurre en la escena, acentuando sin interferir demasiado lo que en ella ocurre.

Fernando Fraga

POULENC:

La voix humaine. Versión para voz y piano. FELICITY LOTT, soprano; GRAHAM JOHNSON, piano. Director de escena y de vídeo: ALEXANDER VAN INGEN. CHAMPS HILL CHRBR045 (Connex Música). 2011. 42'. **PN**



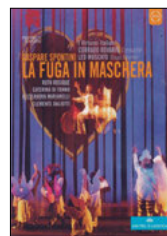
Se comprende que Felicity Lott quiera dejar un testimonio visual de su buen hacer en Poulenc, y en concreto en este monodrama hermoso, singular, que ella ha recreado y grabado. En Madrid la vimos cuando en La Zarzuela se hicieron ambas versiones, la dramática y la operística, con Cecilia Roth como actriz. Cocteau advierte: no es una dama de edad a la que se abandona, ni mucho menos. Y no es que lo advierta, es que de ser así cambia por completo el sentido de la pieza o de la ópera; o acaso peor: se convierte en otra cosa. Felicity Lott habla y canta un excelente francés que la ha llevado al repertorio del hexágono en bastantes ocasiones. Su sentido de la comicidad la hace ideal para *La Gran Duquesa de Gerolstein* o *La belle Helène*. Y su arte la ha llevado a Gounod, Chaussón, Fauré, Hahn, y desde luego las *mélodies* de Ravel y Poulenc; incluso Gustave Charpentier y su *Louise*. Lott ha tardado demasiado en grabar su *Voz humana* en

soporte visual. Su voz y su arte quedan ahí, y constituyen una auténtica referencia en el rico y profundo trabajo de actuación, mas también en la línea vocal, de una amplitud sorprendente. Aun así, nos vemos obligados a hacer un esfuerzo de abstracción excesivo. Algo semejante pasaba en alguna puesta audiovisual de la versión sólo teatral (la protagonizada por una Ingrid Bergman ya mayor, por ejemplo: excelente, pero...). Felicity Lott es espléndida, y sorprende que su voz sea prácticamente la misma que ha sido siempre, pero sus ruegos al teléfono son ahora algo patéticos. La dama original está hablando con un igual al que ama y que se escapa. Aquí vemos a una dama de edad a la que se le escapa todo. El acompañamiento pianístico, excelente por lo demás, empobrece la propuesta, nos hace echar de menos los timbres y matices del conjunto. La producción tiene algo de lujosa en cuanto a propuesta escénica (sin más créditos que los que les transcribimos en la ficha) y por la capacidad artística de soprano y pianista. Una cosa no quita la otra, porque podemos ver esta *lectura* como una secuencia amplia de *mélodies* del gran maestro del género. Subtítulos: sólo inglés y francés.

Santiago Martín Bermúdez

SPONTINI:

La fuga in maschera. RUTH ROSIQUE (Elena), CATERINA DI TONNO (Olimpia), ALESSANDRA MARIANELLI (Corallina), CLEMENTE DALIOTTI (Nardullo), FILIPPO MORACE (Marzucco), ALESSANDRO SPINA (Nastagio), DIOGINI D'OSTUNI (Dorlbo). I VIRTUOSI ITALIANI. Director musical: CORRADO ROVARIS. Director de escena: LEO MUSCATO. Director de vídeo: TIZIANO MANCINI. EUROARTS 2072648 (Ferysa). 2012. 145'. **PN**



Antes de dedicarse a la producción de obras herederas de la tragedia lírica dando un paso adelante hacia la *grand-opéra* decimonónica, Spontini compuso algunas atractivas comedietas en una primeriza etapa compositiva que van surgiendo de la nada paulatinamente, algunas gracias al impulso de Alberto Zedda en un festival de Fano lamentablemente clausurado; otras merced a la ciudad de Jesi

donde el compositor realizara sus estudios. La partitura de *La fuga in maschera*, dada por perdida, fue descubierta en 2007 y sobre ella se realizó la pertinente puesta al día para poder interpretarse, labor a cargo de Federico Agostinelli, un apellido de tanta referencia proustiana. La dirección musical, en manos de un especialista en el setecientos como es Rovaris —*La fuga* se estrenó en 1800 en el Nuovo de Nápoles, el dedicado a la representación de óperas bufas y el texto es de Palomba, autor de un montón de textos de esta clase—

, no podía decepcionar a nadie, ni al público ni a los solistas vocales estableciendo una fusión impecable entre escena y foso. Aquí I Virtuosi Italiani completan fervorosos la faena. Este tipo de obras necesita un conjunto compacto, vocalmente uniforme y consciente de la obra y estilo. El reunido en Jesi supera el desafío, con base en lo que se intuye una sólida y trabajada preparación. Rosique y Marianelli están cómodas en sus respectivas partes que sacan adelante superando una las exigencias vocales, otra las relativas a la

definición del personaje; Mazzucco y Nastagio cobran su auténtico significado en las voces graves, de corte lírico y de colorido uniforme, de sus respectivos intérpretes Morace y Spina; bonita voz y agradables maneras las que pone Daliotti al servicio de Nardullo; D'Ostuni y Di Tonno se integran en el conjunto sin aparentes problemas ni de tesitura ni de concepto. Pese a ser nuevo en este plaza, Muscato sigue fielmente el desarrollo de la acción que traduce con gracia, sentimentalismo y cierta dosis, bienvenida, de ironía,

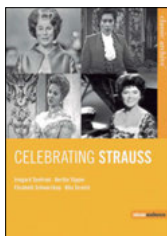
apoyado en unos decorados (tan sencillos como evocadores) de Benito Leonori, un vestuario que encaja perfectamente con ellos de Giusi Giustino, un trabajo que la iluminación de Alessandro Verrazzi, tanto de unos como de otro, es capaz de resaltar. Todos, desde el foso hasta quien interviene en el último rincón de escenario, parecen haberse divertido poniendo en pie esta tan deliciosa (y típica del género) obra por lo que es, sin ambages, totalmente recomendable.

Fernando Fraga

VARIOS

CELEBRANDO A STRAUSS.

RITA STREICH, ELISABETH SCHWARZKOPF, IRMGARD SEEFRIED, sopranos; HERTHA TOPPER, contralto; JANINE REISS, GERALD MOORE. ORQUESTA PHILHARMONIA. ORQUESTA NACIONAL DE LA ORTF. Directores: BERISLAV KLOBUCAR, CHARLES MACKERRAS, PIERO BELLUGI. IDÉALE AUDIENCE 3075058 (Ferysa). 1965. 60'. **PN**



Con motivo del siglo y medio de Richard Strauss, se ha recuperado esta serie de tomas televisivas, algunas de estudio y otras en vivo, en blanco y negro con alguna toma en color (Schwarzkopf y Moore), que reúne a cuatro de las mejores intérpretes straussianas de una época.

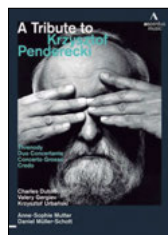
Va por delante Schwarzkopf, por muchos considerada la mejor straussiana de la posguerra, a la cual se puede ver escenificando a la Mariscala con Topper como Octavian, en el final del primer acto de *El caballero de la rosa*, todo un clásico consabido y celebrado. La soprano también ofrece unas cuantas canciones con piano y con orquesta, ejemplos de estilo y de decantada vocalidad, según es bien sabido. Junto a ella, una Streich siempre con su brillo pimpante y su simpatía personal, en contraste con el arte contenido y sugestivo de

Seefried. Los acompañantes son tan calificados cuanto ellas y el programa es un minúsculo festival Strauss, breve pero condigno de la celebración.

Blas Matamoro

HOMENAJE A KRZYSZTOF PENDERECKI. Treno por Hiroshima. Dúo concertante. Concerto grosso. Credo.

ANNE-SOPHIE MUTTER, violín; ARTO NORAS, DANIEL MÜLLER-SCHOTT, violonchelo; ROMAN PATKOLÓ, contrabajo. CORO DE LA ÓPERA NACIONAL. SINFONIA VARSOVIA. Directores: CHARLES DUTOIT, VALERI GERGIEV, KRZYSZTOF URBANSKI. Director de vídeo: MICHAEL BEYER. ACCENTUS ACC 20276 (Ferysa). 2013. 122'. **PN**



En el número del mes de enero pasado ábamo s cuenta del gran homenaje a Penderecki, a sus 80 años. Era la semana que en Varsovia dedicó toda Polonia y un grupo muy nutrido de artistas de todo el mundo (incluidos López Cobos y Max Valdés) a este compositor, director, músico integral. Y, como decíamos, Varsovia fue una fiesta. Nunca se había dado un homenaje en vida a un compositor como en este caso. Ni siquiera Stravinski tuvo una apoteosis semejante, decía Max Valdés en esos días.

Los conciertos eran normalmente en la Filarmónica, en ambas salas, sinfónica y de cámara. La *fiesta* culminó en una misa el día 23, por la mañana: música de Penderecki en la reconstruida iglesia de San Juan, de la reconstruida vieja Varsovia. Ya decíamos: Penderecki bien vale una misa. Y esa tarde, en la Ópera, el auténtico broche de oro. Este DVD recoge este último concierto, este homenaje. Dutoit, Gergiev, Urbanski dirigían; Mutter, Noras, y otros muchos, interpretaban. Es improbable que asistiéramos a nada parecido en otra ocasión, con ese despliegue de artistas y personalidades políticas de todas partes, que querían estar con Penderecki en la celebración de sus ochenta años.

Verlo en DVD es recuperar aquel día, pero también es mantenerlo para todos, y el resultado visual y de ambiente es lo bastante satisfactorio para decir que contiene "la verdad" de aquella velada, de aquel homenaje, poco menos que lo que decíamos: apoteosis. El DVD vale como documento, sí, pero también por sí mismo, artísticamente, por las obras interpretadas, con momentos sencillamente impresionantes como la pieza de arranque, *Treno por las víctimas de Hiroshima*, obra de 1960; y con el cierre de esa gran obra que es el *Credo*.

En cuanto a esa afirmación de fe, *Credo*, no olvidemos que el catolicismo es en Polonia un fenómeno nacional con dos o

tres sentidos muy distintos; el más importante es el de la afirmación nacional en tanto que libertad (no juzguemos por el nuestro) y deseo de integración en Europea, por fin; de manera que el pueblo polaco se ha visto obligado a forzar a la iglesia de su país a despabilarse un poco, y a pedir al papa polaco que viniera a echar una mano, aunque luego se llevara él todos los laureles, qué importa, el caso era librarse de la tiranía. Los otros sentidos del catolicismo polaco los tenemos en nuestro país, los hemos tenido y los hemos sufrido. Valga el *Credo*, obra maestra de Penderecki, dirigida por el ruso Gergiev (toda la semana estuvo llena de guiños por encima de la mezquindad política, desde la presencia rusa en la martirizada Polonia hasta el homenaje al pueblo judío); valga ese *Credo* incluso en los mercados del templo o de la conferencia episcopal. A todo esto, Polonia es un país (perdonen que me repita) que "va para arriba", no expulsa fuera a sus médicos, ingenieros y otros cerebros. El *Dúo concertante* y el *Concerto grosso* también merecen ser destacados, pero hemos preferido señalar el comienzo y el final, por la portentosa manera en que Penderecki usa de los sonidos para transmitir dramatismo, emoción, con o sin voces. Excelente DVD, que vale por la música que contiene y por el sentido que tiene.

Santiago Martín Bermúdez

NOVEDADES UNIVERSAL MUSIC



deutschegrammophon.com



deutschegrammophon.com



deccaclassics.com



UNIVERSAL MUSIC GROUP

universalmusic.es



VALENTINA LISITSA
Chopin / Schumann
1CD



GIULIANO CARMIGNOLA
Bach: Conciertos
1CD



HERBERT VON KARAJAN
Completas 80'
78CDs Ed. limitada
[Reedición]



RICCARDO CHAILLY
Brahms: Sinfonías 1 & 3
1CD



RICCARDO CHAILLY
Brahms: Sinfonías 2 & 4
1CD



JONAS KAUFMANN
Puccini: Tosca
1BLURAY



LUCIANO PAVAROTTI
Duetos Clásicos
1DVD
[Reedición]



LUCIANO PAVAROTTI
Duetos Clásicos
1CD
[Reedición]



RENATA TEBALDI
Completas Decca
66CDs Ed. limitada
[Reedición]



TRÍO

Universal Music recupera una selección de registros de la popular serie Trío.

Una colección que reúne en álbumes de 3CDs algunas de las mejores grabaciones de Deutsche Grammophon.



A UN PRECIO MUY ESPECIAL
POR TIEMPO LIMITADO



deutsche Grammophon.com



universalmusic.es



www.fnac.es

www.elcorteingles.es

TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS

- Amor Brujo. Falla Por Cañizares.** Cañizares. JMC.63
- Bach: Pasión según san Mateo.** Prégardien, Schmitt/Dijkstra. BR Klassik.66
- Barroco español.** Mönkemeyer. Sony.64
- Bartók: Castillo de Barbazul.** Fischer-Dieskau, Seefried/Kubelik. Audite.50
- Beethoven: Criaturas de Prometeo.** Petrou. Decca.51
- *Serenata op. 8.* Trío Zimmermann. Bis.50
- *Sonatas para piano opp. 7, 14, 22.* Pollini. Deutsche Grammophon.63
- *Variaciones Diabelli.* Schiff. ECM.51
- Bizet: Doctor Milagro.** Souquet, Druet/Jean. Timpani.51
- Bloch: Sonata 2 para violín y piano.** Midori/Aydin. Onyx.52
- Carissimi: Motetes de Arion romanus.** Colusso. Brilliant.52
- Cavalli: Elena.** Baráth, Guimaraes/García Alarcón. Ricercar.66
- Celebrando a Strauss.** Streich, Schwarzkopf/Mackerras. Idéale Audiente.68
- Chopin: Conciertos para piano.** Luganski/Vedernikov. Ambroisie.52
- *Conciertos para piano.* Fliter/Märkl. Linn.52
- Dall'Aquila: Música para laúd.** Volta Brilliant.52
- Donizetti: Convenienze ed inconvenienze teatrali.** Pratt, Taormina/Guidarini. Belair.67
- *Don Pasquale.* Ciofi, Alaimo/Pidd. Belair.67
- *Elisir d'amore.* Murphy, Maestri/Gardner. Belair.67
- Dowland: Art of melancholy.** Davies/Dunford. Hyperion.53
- Dvorák: Sinfonía 8.** Honeck. Reference Recordings.53
- Elgar: Cockaigne.** Kalmar. Pentatone.54
- Grundman: A mortuis resurgere.** Coradón/Brodsky. Chandos.54
- Guinjoan: Concierto para percusión.** Bernat/Martín. Tritó.54
- Haendel: Siroe.** Adjei, Dennis/Cummings. Accent Hyperion.54
- Hakola: Concierto para guitarra.** Korhonen/Rouvali. Ondine.55
- Hindemith: Metamorfosis sinfónicas.** Eschenbach. Ondine.55
- *Metamorfosis sinfónicas.* Brabbins. Hyperion.55
- Homenaje a Krzysztof Penderecki.** Mutter, Noras/Dutoit. Accentus.68
- Joncières: Dimitri.** Talbot, Philiponnet/Niquet. Ediciones Singulares.47
- Kaufmann, Jonas.** Tenor. Obras de Lehár, Tauber y otros. Sony.64
- Larsson: Sinfonía 1.** Manze. CPO.56
- Lindberg: Concierto para violín.** Kuusisto/Lindberg. Ondine.56
- Mahler: Sinfonías 4-6.** Fox/Maazel. Signum.56
- Mendelssohn: Variaciones serias.** Perianes. Harmonia Mundi.57
- Meyerbeer: Vasco de Gama.** Berchtold, Sorokina/Beermann. CPO.57
- Mozart: Conciertos basados en J. C. Bach.** Guglielmi. Accent.57
- *Rapto en el serrallo.* Rancatore, Camarena/Graf. Arthaus.48
- *Sinfonías 39-41.* Harmoncourt. Sony.58
- *Sonatas K. 282, 310, 330, 570.* Youn. Oehms.57
- Nielsen: Sinfonías 4, 5.** Oramo. Bis.58
- Orff: Carmina Burana.** Toledano, Mena/Frühbeck. OCNE.46
- Pablo: Vielleicht.** Temes. Verso.58
- Penderecki: Sinfoniettas.** Zoltowski. Dux.58
- *Un mar de sueños respira en mí.* Rajski. Dux.58
- *Obras corales.* Vol. 2. Lukaszewski. Dux.58
- Platti: Conciertos para clave.** Guglielmi. Arcana.59
- Poulenc: Voix humaine.** Lott/Johnson. Champs Hill.67
- Ravel: Ma mère l'oye.** Immerseel. Zig Zag.60
- Rossi: Mantovano hebreo.** Profeti Della Quinta. Linn.60
- Schubert: Quinteto D. 956.** Perényi/Kuss. Onyx.60
- *Sonatas D. 845, 958, 959, 960.* Pollini. Deutsche Grammophon.63
- Schumann: Obra para órgano.** Marini. Brilliant.60
- Sciarrino: Cantiere del poema.** Angius. Stradivarius.61
- Sonatas. Scarlatti por Cañizares.** Cañizares. JMC.63
- Spontini: Fuga in maschera.** Rosique, Di Tonno. Rovaris. Euroarts.67
- Strauss: Don Quijote.** Varios.44
- *Sinfonía alpina.* Harding. Decca.60
- Telemann: Fugas.** Loreggian. Brilliant.62
- 20th Century: The American Scene.** Obras de Copland, Carter y otros. Murray/Wass. Easonus.65
- Tribulationem.** Obras de Gesualdo y Mayone. Aymes. Zig Zag.64
- Turina: Exequias.** Malikian/Temes. Verso.62
- Venice: The Golden Age.** Obras de Vivaldi, Tassarini y otros. Kallweit. Harmonia Mundi.65
- Vinci: Artaserse.** Jaroussky, Cencic/Fasolis. Erato.46
- Walton: Sinfonía 1.** Gardner. Chandos.62
- Widmann: Concierto para violín.** Tetzlaff/Harding. Ondine.63
- Wolf: Italianisches Liederbuch.** Rodgers, Williams/Vignoles. Champs Hill.63

Mais. Prologue pour la Paix.

DOSIER

JEAN-PHILIPPE RAMEAU 1764-2014

En este 2014 se cumplen doscientos cincuenta años de la muerte de Jean-Philippe Rameau, uno de los nombres excelsos del barroco francés.

Compositor, tratadista e intérprete, su figura, su obra y su propia época son analizadas en el presente dossier que SCHERZO le dedica.



Notas biográficas de Jean-Philippe Rameau

“TENÍA FLAUTAS EN VEZ DE PIERNAS”

Jean-Philippe Rameau (1683-1764) pertenece a la generación de los grandes compositores tardo-barrocos (Vivaldi nació en 1678; Telemann, en 1681; Bach, Haendel y Domenico Scarlatti, en 1685) y es unánimemente reconocido como el más genuino representante de la música francesa del Siglo de las Luces, el compositor que llevó la *tragédie-lyrique* a su cima. Pero su biografía resulta un tanto atípica y, a diferencia de sus grandes coetáneos, que comenzaron a despuntar muy jóvenes, bien entrado en la madurez no era sino un organista provinciano que no había encontrado acomodo en París y las pocas obras que había compuesto —ninguna, por cierto, para el instrumento en que era especialista— apenas eran conocidas. Y tras su instalación definitiva en la capital, si bien logró pronto cierto renombre como teórico, tardó en brillar en todo su esplendor. Si hubiera fallecido a los 49 años, algo nada infrecuente en la época, su nombre no ocuparía en modo alguno el señero puesto que hoy ostenta en la historia de la música.

Primeros años

Nació en Dijon el mismo año en que Luis XIV se instalaba en el fastuoso palacio de Versalles y era el séptimo de los once hijos que tuvo Jean Rameau, organista de la iglesia colegial de San Esteban y luego de la parroquial de Notre Dame. Fue su padre, lógicamente, quien le inició en los secretos de la música y la composición. No parece que hubiera, por cierto, más profesores de composición en su carrera. Sin ser un niño prodigio, Jean-Philippe mostró poseer dotes para la música y, como de tantos otros compositores, se decía que aprendió las notas antes que las letras. Lo que en este caso puede que tuviera un fondo de verdad, toda vez que nunca llegó a dominar a fondo su propia lengua: una de sus primeras y adolescentes *amourettes* le sacó los colores precisamente por lo mal que le hablaba y la prosa de sus tratados teóricos es de todo menos académica, con pasajes de difícil inteligibilidad. Sea como fuere, parece que a los siete años ya era un cumplido clavecinista. El padre, sin embargo, pretendía orientarlo hacia la magistratura y lo matriculó en el colegio de los jesuitas (1697). Fue inútil. Aunque “se distinguía por una vivacidad poco común, durante las clases cantaba o escribía música”, según contó más tarde un condiscípulo. Tuvo que abandonar el colegio y casi a renglón seguido emprendió viaje a Italia (1701). Pero no pasó de estar unos meses en Milán —lo lamentaría a posteriori—, volviendo a Francia como violinista de una orquesta ambulante milanesa. No obstante, en 1702 figura como organista suplente en Aviñón, firmando ese mismo año un contrato por seis años para atender el órgano de la catedral de Clermont.

Organista en París y provincias

En Clermont amplió su conocimiento del repertorio orgánico, se familiarizó con los entresijos técnicos del instrumento, lo que influiría en sus reflexiones teóricas, practicó asiduamente la improvisación, se inició como pedagogo con los cantorcillos de la catedral y con los retoños de los poderosos locales y compuso sus primeras cantatas y piezas para clave. Pero no llegó a cumplir su contrato, dando el salto a París al comenzar el otoño de 1706. Parece que llevaba una recomendación para Louis Marchand, uno de



los organistas más reputados del momento, cuyo padre había ejercido años atrás en Clermont. Marchand le prestó su apoyo y pronto fue contratado en el colegio jesuita Louis-le-Grand y en el convento de la Merced. Consiguió un tercer nombramiento para la parroquia de Sainte-Madeleine-de-la-Cité, pero al exigírsele la exclusividad, no llegó a tomar posesión del cargo. Quiso darse a conocer como compositor y editó, prácticamente a sus expensas y sin dedicatario —prueba de que no tenía nadie poderoso a quien encomendarse— su *Première livre de pièces de clavecin* (1706), que, aunque fue reeditado inmediatamente, apenas le reportó beneficios. La realidad parisina para un joven músico provinciano se presentaba mucho más áspera de lo imaginado. Y las buenas relaciones con Marchand pronto se agriaron, por el inevitable choque de dos personalidades fuertes y difíciles, la dura —casi ruda— sinceridad de Rameau sobre las composiciones de su temporal mentor y el orgullo y, tal vez, los celos artísticos de éste ante un músico que le superaba en muchos aspectos. Terminó por abandonar la capital para volver al discreto mundo de los órganos catedralicios provinciales.

Recaló primero en su Dijon natal, para suceder a su jubilado padre (1709) en la iglesia parroquial de Notre Dame. Firmó un contrato por seis años, pero en 1713 hacía

lo propio en Lyon con los dominicos. A esta etapa lionesa pertenecen algunas de sus composiciones religiosas y alguna obra, lamentablemente perdida, para la celebración local de la paz de Utrecht. Y en 1715, mientras en el trono francés se producía la extraña sucesión de un casi octogenario Luis XIV por un niño de cinco años *a priori* no llamado a reinar (en 1711-1712 una epidemia de viruelas malignas había segado las vidas del Gran Delfín, su hijo el duque de Borgoña y su nieto el duque de Bretaña, los tres primeros en la línea de sucesión; el futuro Luis XV sobrevivió porque al ser segundón los médicos no se ocuparon de él y su gobernanta, que se opuso tenazmente y con éxito a que lo sangraran, lo sacó adelante a base de bizcocho mojado en vino), Rameau retornaba a Clermont, comprometiéndose contractualmente a permanecer como organista en la catedral de la capital de Auvernia nada menos que durante 29 años. Diríase que había optado definitivamente por la vida retirada y la semioscuridad de provincias. Pero habría sido el primer contrato que cumpliera en su integridad. En su interior bullían inquietudes cada vez más fuertes y solicitó al cabildo catedralicio la rescisión del contrato para probar fortuna de nuevo en París. La reiterada negativa capitular originó una de las anécdotas más conocidas del compositor. Un día de cierta solemnidad, mientras los canónigos salmodiaban el oficio vespertino, un estruendoso, discordante y casi salvaje acorde de órgano sacudió la catedral hasta sus cimientos. “Había puesto tanto arte —escribe Hugues Maret, su primer biógrafo— en la combinación de los registros y en la conjunción de las disonancias más turbadoras, que los entendidos confesaron que sólo Rameau era capaz de tocar tan desagradablemente”. Y juró que no volvería a tocar de otra forma si le obligaban a permanecer en su puesto. Los canónigos accedieron finalmente a sus deseos, lo que fue agradecido por el organista ofreciéndoles en sus últimos días clermonteses su mejor arte.

Al fin, París de nuevo

Llegó a París a finales de 1722 o principios de 1723. Casi en el momento de su llegada apareció publicado su *Traité de l'harmonie*, su primer y fundamental tratado de teoría musical, que le granjearía fama de hombre sabio. Pero él no quería ser solamente músico teórico. Una vez más, sus comienzos como compositor en la capital no fueron fáciles. Su gran contacto en este momento fue su paisano Alexis Piron (1689-1773), un *bon-vivant* que había abandonado el ejercicio del derecho por la literatura. Fue prolífico autor de ingeniosos y picantes epigramas y canciones ligeras y también escribió una veintena de libretos de *opéras-comiques* representadas con algún éxito en los teatros de las Ferias, aunque en la tragedia le fueron bastante peor las cosas.

La Feria de Saint-Germain, próxima a la abadía de Saint-Germain-des Prés, abría sus puertas de principios de febrero al Domingo de Ramos; la de Saint-Laurent se celebraba entre julio y septiembre en el recinto del mismo nombre, como la anterior, a las afueras de la capital. Se sucedían en ellas, pues, dos temporadas teatrales, de invierno y de verano, y fueron el ámbito natural de espectáculos más ligeros que los musicales ofrecidos en la *Académie Royale de Musique* y los declamados de la *Comédie Française*. Y en ellas, ilustrando musicalmente obras de Piron, se representaron las primeras composiciones dramáticas de Rameau, de las que *L'Endriague*, estrenada en febrero de 1723, parece ser la de más fuste: incluía “varias danzas, divertimentos y grandes arias” cuyas, mientras sólo había una sola aria en las demás en que participó en estos primeros años. Nada de esta música ha sobrevivido, aunque sí sabemos que una exhibición de danzas indias ejecutadas por nativos de la Luisiana en 1725 le inspiró *Les sauvages*, única obra de

Rameau que puede vincularse de alguna forma con las Ferias y que aparecería publicada en su *Troisième Livre de Pièces de Clavecin* (1728; el *Second Livre* había visto la luz en 1724).

Decidido como estaba a arraigarse en París, creyó llegado el momento de contraer matrimonio. Lo hizo en 1726 —tenía 42 años— con una jovencísima Marie-Louise Mango —19 años— con cierto bagaje cultural y buena formación como cantante, hija de un músico del rey procedente de Clermont. Nadie diría que fue un matrimonio por amor, sino, como solía ser habitual, fruto de un acuerdo entre novio y futuro suegro e impuesto a la novia por la autoridad paterna. Se dice que fue un matrimonio desgraciado para Marie-Louise, por la sequedad y avaricia del marido. Ningún testimonio documental lo prueba. Pero tampoco lo contrario. Nacieron cuatro hijos de la unión, uno de los cuales murió niño. Claude, el primogénito, no estaba dotado para la música y su padre le compró un cargo cortesano menor para asegurarle el futuro. Marie-Louise profesaría en un convento. La pequeña, Marie-Alexandrine, vivió siempre en la casa familiar. Su padre se habría opuesto tajantemente a su boda, por no gustarle el pretendiente o por ahorrarse el salario de una criada, según dijeron las malas lenguas. Tampoco hay pruebas documentales de ello, pero el hecho de que, finalmente, contrajera matrimonio dos meses después de la muerte de Rameau abona, al menos, la idea de la oposición paterna.

Durante estos años Rameau siguió estudiando y profundizando en el conocimiento de los entresijos musicales, lo que se tradujo en la publicación de *Nouveau système de musique théorique* (1726), *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement* (1732) y, más tarde, *Génération harmonique* (1737), que convierten a nuestro autor en uno de los más importantes e influyentes teóricos musicales de Occidente. Fracaso primero y consiguió después algún cargo de organista parroquial, que conservaría algunos años. Pero pensaba obsesivamente en la ópera y escribió a Antoine Houdar de la Motte (1727), el libretista más famoso del momento, enumerando sus méritos y solicitándole un libreto que nunca le llegó. Y en esta misma y temprana fecha apareció en Suecia la primera tesis universitaria sobre sus teorías musicales, que, evidentemente, se habían difundido con celeridad mucho más allá de las fronteras patrias.

Mecenazgo de La Pouplinière

El gran viraje iba a producirse también por estas fechas, cuando quizá el mismo Piron lo introdujo en el salón de La Pouplinière. El fenómeno de los salones, eminentemente francés y más aún, parisino, se inició a finales del siglo XVII y alcanzó su apogeo en el Setecientos. En estas reuniones privadas, mundanas y artístico-literarias se cultivaba el arte de la conversación y se transmitían, al margen de toda censura, como en los cafés —otra de las grandes *invenciones* del siglo—, noticias e ideas. Los escritores leían en ellos sus obras, los músicos interpretaban sus composiciones, los actores se exhibían y quien podía, lanzaba sus tentáculos en busca de alguna relación amorosa ilícita. Su aportación al mundo cultural, a la agilización y modernización de la lengua, sobre todo, es innegable, aunque no dejaba de haber entre quienes los frecuentaban un aire de autosatisfacción no muy alejado de la superficialidad. Fueron muchos los que estuvieron mantenidos por damas —viudas, solteras, separadas—, pero un puñado tuvo a su frente un varón, como el ministro Breteuil, el barón D'Holbach, el erudito Foncemagne, o el financiero La Pouplinière.

Alexandre-Jean-Joseph Le Riche de La Pouplinière (1683-1755), financiero y uno de los más destacados miembros de la *ferme générale* —compañía arrendataria de los

principales impuestos indirectos— era una de las grandes fortunas del reino y un conspicuo representante de esa *sociedad del dinero* que se asentaba firmemente entremezclando valores nobiliarios y burgueses. Sus miembros, aunque hubieran sido ennoblecidos —nobleza reciente, por supuesto—, no se casaban con damas aristocráticas, sino burguesas, vivían en el lujo y el derroche y sus costumbres eran más bien relajadas. Casi todos presumían de *philosophes* —para ellos, las ideas ilustradas formaban parte de su tren de vida— y muchos las sirvieron eficazmente, protegiendo a sus creadores y difundiéndolas por su extenso mundo de relaciones. La Pouplinière había sido alejado de París por orden del obispo-ministro Fleury en 1727 —había osado robarle la amante al príncipe de Carignan—, pero en 1731 estaba ya de regreso y ejerció un magnífico mecenazgo. Melómano empedernido, mantuvo una orquesta propia con un amplio programa de interpretaciones en su capilla, su salón y sus habitaciones privadas. Allí se interpretaban y ensayaban obras orquestales y óperas nuevas —antes incluso de ser representadas en la corte— y se daban a conocer novedades musicales de todo tipo. Por añadidura, su esposa, Thérèse Boutinon des Hayes, discípula de Rameau en el clave, sería uno de sus más firmes apoyos.

La Pouplinière confió al compositor la dirección de su orquesta y le proporcionó durante algunos años alojamiento en su palacio, lo que significaba la independencia material necesaria para trabajar y reflexionar tranquilamente y, sobre todo, la disposición de un auténtico laboratorio musical. Además, en su salón escuchó nuevos instrumentos, como el clarinete, conoció a la mayoría de sus libretistas y principales cantantes, y contó con un auditorio atento, ya que no crítico, donde presentar sus no siempre fáciles obras. Fue seguramente por intermedio de La Pouplinière como conoció a Voltaire, que comenzaría a trabajar en el libreto de una ópera, *Sansón*, proyecto que originó un interesante debate entre el filósofo y el compositor sobre sus respectivas concepciones de la ópera y finalmente abortado por presiones externas y en su salón encontró por primera vez en 1742 a quien llegaría a ser su archi-enemigo, Jean-Jacques Rousseau, aquel treintañero que acababa de desembarcar en París con el objetivo de consagrarse como compositor.

De la polémica a la corte

Y allí se gestó y ensayó *Hippolyte et Aricie*, su primera *tragédie lyrique*, estrenada en la Académie Royale de Musique en 1732. El escándalo no tardó en estallar, encendiendo la polémica (*querelle*) entre lullistas y ramistas —o *ramoneurs*, deshollinadores, como les denominaron aquellos despectivamente—, nuevo capítulo de la vieja *querelle* entre antiguos y modernos. Los puristas, compositores, intérpretes y aficionados instalados en la inercia y la rutina, reaccionaron ante el inesperado revulsivo reprochando al recién llegado una música que les parecía demasiado erudita, forzada y poco natural, sus audacias en los recitativos y las melodías —¡hasta de italianizante le acusaron!—, cierta autonomía de la música sobre el texto... La polémica, reavivada con cada nueva ópera, duró algunos años y Rameau, irónicamente, contó entre sus defensores a algunos de los jóvenes *philosophes* que empezaban a despuntar y pronto estarían en el bando contrario en una nueva polémica.

Pero su consagración era ya sólo cuestión de tiempo. Rameau sólo vivía, aparentemente, para enseñar (mantenía una clase de composición), dirigir la orquesta de La Pouplinière, pensar en y sobre la música, polemizar cuando se terciaba —y solía terciarse de vez en cuando, que Rameau no rehuía el cuerpo a cuerpo dialéctico— y componer óperas. A la altura de 1739 Rameau había dado a la escena tres grandes *tragédies* (*Hippolyte*, *Castor et Pollux*, 1737, y *Dar-*



Musée national du Château de Versailles, Francia

Alexandre-Jean-Joseph Le Riche de La Pouplinière, óleo de Maurice Quentin de La Tour

danus, 1739) y dos *opéras-ballet* (*Les Indes galantes*, 1735, y *Les fêtes d'Hébé* o *Les talents lyriques*, 1739) y a pesar de los ecos de la polémica, se puede decir que ha encontrado su sitio, un sitio desde luego descollante, en el panorama teatral parisino.

Seguirán, no obstante, unos años de extraño silencio (1739-1745), sólo roto por la publicación de obras para clave y una obra menor para la Feria. Pero en 1745, ya cumplidamente sexagenario, le llega el mayor reconocimiento que podía esperar un músico de la época. Tras haberse representado con satisfactorio resultado algunas de sus obras en Versailles, es nombrado compositor de corte (*Compositeur de la Musique du Cabinet du Roi*) con sueldo fijo. Rameau desplegará entonces una fecundidad extraordinaria, pero comenzó a alejarse de la *tragédie lyrique* para privilegiar la composición de obras más ligeras. Participó en las celebraciones de la boda del Delfín con *La princesse de Navarre* y de la victoria de Fontenoy con *Le temple de la Gloire*, ambas con libreto de Voltaire. *Platée* y *Les fêtes de Polymnie* son también de 1745. Aunque *Le temple* no fue del agrado de todos y hubo quien dijo que “diríase que Voltaire ha escrito la música y Rameau la letra”, su inspiración estaba en plenitud, materializándose en los años siguientes en nuevas y excelentes obras (*Les fêtes de l'Hymen*, *Zaïs*, *Pygmalion*, *Les surprises de l'Amour*), de las que sólo *Zoroastre* (1749) pertenece al género heroico.

La Querelle des Bouffons

Y fue ahora, con Rameau en el cenit de su fama, cuando estalló la brutal *querelle des bouffons*, la más importante de las muchas que afectaron a la música francesa en los siglos XVII y XVIII. La polémica saltó en 1752, a raíz de la representación en París del intermedio *La serva padrona*, de Pergolesi, por una compañía bufa italiana. La obrita había aparecido

ya en la capital francesa (1746), pasando totalmente inadvertida. Pero en este momento los ánimos habían comenzado a caldearse meses antes con la feroz crítica publicada por el barón Grimm a la reposición de la vetusta *Omphale* de Destouches (1701; reposición, enero de 1752): una demoledora crítica en toda regla a la *tragédie lyrique* francesa, aunque salvando de la quema, de momento, a Rameau, a quien elogiaba vivamente. Pero el chispazo, como decimos, fue *La serva padrona*. El público se dividió en dos bandos: “Uno — escribió Rousseau en las *Confesiones*—, el más poderoso y numeroso, compuesto por los grandes, los ricos y las mujeres, defendía la música francesa. El otro, más activo, más audaz, más entusiasta, estaba compuesto por los verdaderos entendidos, por las personas instruidas, por los hombres de genio. Este pequeño grupo se reunía en la Ópera bajo el palco de la reina. El otro partido llenaba el resto del patio y la sala, pero su foco principal estaba bajo el palco del rey... He ahí el origen de los nombres de estos partidos, del ‘rincón del rey’ y ‘rincón de la reina’”.

Rousseau y otros enciclopedistas, como Diderot, Grimm (que suprimió las excepciones en sus críticas), D'Holbach y algo más tarde D'Alembert defendieron apasionadamente la ópera italiana, atacando con el mismo ardor a la francesa, personificada en Rameau, frente a sus partidarios del “rincón del rey”. La polémica fue intensa y virulenta y su punto culminante estuvo representado por la *Lettre sur la musique française* de Rousseau (1753), que levantó un proceso general a la música francesa, afirmando que cualquier compositor italiano sería siempre superior a Rameau, y con una conclusión demoledora: “les François n'ont point de Musique & n'en peuvent avoir; ou que si jamais ils en ont une, ce sera tant pis por eux”.

Había algo de personal en este ajuste de cuentas entre Rousseau y Rameau: desde la aparición del ginebrino en París, su mediocridad musical había provocado el desprecio sistemático del francés, que, además, montó en cólera después al conocer el arreglo perpetrado por aquél de su *Princesse de Navarre* por encargo oficial, mas sin su consentimiento (el disgusto de Rameau fue tal, que cayó enfermo). Pero la polémica tenía un importante trasfondo ideológico. Los enciclopedistas —la *Encyclopédie* se había empezado a publicar en 1751— atacaban sin contemplaciones la ideología subyacente a la ópera francesa, nacida y crecida al calor de la Corte y protagonizada por dioses, héroes y personajes fantásticos concebidos para glorificar a la monarquía absoluta y su entorno aristocrático. Frente a ella, la ópera bufa italiana y las *opéras-comiques* que se representaban en la Foire con notable éxito de público y tienden a olvidarse al tratar este asunto, aparecían como más realistas y burguesas en sus argumentos y personajes. Fue una pugna paralela a la que se daba entre comedia burguesa, igualmente defendida por Diderot, y tragedia heroica. Y en una perspectiva más amplia, se enfrentaban diferentes concepciones estéticas, de la percepción de la naturaleza y el arte (algunas, en el rincón de la reina, incluso de corte prerromántico). Dos concepciones del mundo contrapuestas estaban, pues, aflorando y prefigurando los bandos pro y antienciclopedista que madurarían más tarde. Por otra parte, la polémica pudo ser incluso atizada desde los círculos del poder, interesados en desviar la atención de un peliagudo problema político-religioso planteado en 1751 entre la monarquía, el clero jansenista y el Parlamento de París, con destierro de todos los parlamentarios y encíclica papel incluidos.

Tras la Querelle

Todo pareció volver a su cauce en 1754, con la marcha de los bufos italianos y la reposición, con multitudinario éxito, del *Castor et Pollux* de Rameau, que recuperaba, aparente-

mente, la posición dominante. Pero ya nada volvió a ser igual. La *tragédie lyrique* estaba herida profundamente y era inevitable el definitivo relevo estilístico. Por si fuera poco, La Pouplinière había repudiado a su esposa —descubrió que sus habitaciones privadas se comunicaban secretamente con un apartamento alquilado por el libertino duque de Richelieu— y su nueva amante, Madame de Saint-Aubien, influyó para llevar al financiero al rincón de la reina y luego para sustituir a Rameau al frente de su orquesta primero por Stamitz y luego por Gossec.

La actividad musical de Rameau, por otra parte, se redujo sensiblemente, sus obras se representaban más en la corte que en París y en sus escasas cartas conservadas deja traslucir un poso de amargura. Componía poco porque era ya muy anciano, dirían algunos, pero aún tuvo energías para embarcarse en polémicas con Rousseau y los enciclopedistas. Y, sorprendentemente, a sus setenta y muchos años compuso *Les Paladins* (1760) y poco después, ya octogenario, encuentra nuevos bríos para emprender (y terminar) su última ópera, *Les Boréades* (1763). En ella Rameau, sobre todo por lo que al tratamiento de la orquesta se refiere, inauguraba una nueva época... que ya no sería la suya. Empezaron los ensayos para su representación, pero nunca llegaría a las tablas (se estrenó, de hecho, ya muy avanzado el siglo XX).

El monarca le alegraría sus últimos meses de vida concediéndole un privilegio de nobleza. Pero apenas pudo disfrutar su nueva condición. Falleció el 12 de septiembre de 1764, a los 81 años de edad.

Su solitaria figura alta y desgarbada, de singular delgadez —“no tenía vientre; tenía flautas en vez de piernas”, escribió Louis-Sébastien Mercier; con tubos de órgano las comparaban otros— había sido popular en París, paseando siempre tan ensimismado en sus pensamientos musicales —lo único que para él contaba en la vida— que podía no percatarse de los conocidos con quienes se cruzaba. Su proverbial mal genio —muchos lo consideraban un viejo cascarrabias— era sólo comparable a su tacañería. Aunque en esto hay elementos contradictorios. A su muerte había amasado una pequeña fortuna, pero sólo poseía “un viejo clave de un teclado en mal estado”, muy pocos libros y papeles musicales aparte de los propios y su hogar estaba amueblado mediocrementemente. Aunque había sido un paseante impenitente sólo tenía un par de zapatos muy usados. Cuando fue ennoblecido no quiso inscribirse, como era casi de rigor, en una cofradía nobiliaria —lo hicieron sus descendientes— por ahorrarse la cuota. Éste y otros detalles semejantes parecen transmitir la imagen clásica del avaro. Pero no escatimó dineros para comprar el cargo de su hijo —aunque fuera, eso sí, de los menos caros— dotar a su hija monja, enviar socorros a una hermana necesitada o apoyar a músicos que empezaban y que estimaba dotados (su paisano Balbastre, por ejemplo). Y en cuanto a sus cualidades humanas, aunque la labor de historiadores y musicólogos ha sido intensa y tenaz en el último medio siglo, tratando de introducir las pertinentes matizaciones, siempre pesarán como una losa sobre su memoria las tremendas acusaciones —“mal padre, mal esposo, mal tío”, efectuadas por su sobrino Jean-François, el estrafulario personaje inmortalizado por Diderot, ¿o fue el enciclopedista quien las puso por su cuenta en su boca sin base real?— en ese impresionante diálogo filosófico, *El sobrino de Rameau*, que no vería la luz hasta bien entrado el siglo XIX, cuando en la mentalidad dominante el filósofo representaba un casi sacrosanto símbolo del progreso y el compositor, sólo un nombre evocador de un Antiguo Régimen superado y repudiado.

EL TALENTO LÍRICO DE RAMEAU

Jean-Philippe Rameau es, con el permiso de Gluck, el más importante e influyente operista francés del siglo XVIII. Con una treintena de obras en diversos géneros, Rameau se convirtió en efecto en el gran renovador del estilo dramático creado por Lully el siglo anterior, y con ello en el líder de la tradición operística francesa. No deja de resultar en cualquier caso sorprendente que el compositor de Dijon lograra esta preeminencia a pesar de que su primer título no subiera a las tablas de la Académie Royale de Musique hasta 1733, cuando acababa de cumplir 50 años. Esto significa que si Rameau hubiera muerto a la edad de Purcell, Pergolesi, Mozart o Bellini, por citar a cuatro grandes de la música teatral, no habría dejado para la posteridad ni una sola obra lírica.

El tardío éxito en el mundo del teatro se debe a una compleja serie de circunstancias que tienen poco que ver con la propia voluntad del músico, quien en repetidas ocasiones mostró su interés por hacerse un nombre en los escenarios, nunca como cuando en 1727 envió una carta al escritor Antoine Houdar de La Motte, prestigioso colaborador de Campra y Destouches entre otros grandes maestros, solicitándole un libreto con términos tan encendidos y autolaudatorios que es posible que provocara en el poeta una reacción adversa y la misiva quedó sin respuesta. En esa carta Rameau alude tanto a sus cantatas (“tan difundidas en Francia que no he creído que fuera necesario publicarlas”) como a sus colaboraciones con el Teatro Italiano o incluso a sus grandes motetes (“en los que reconoceréis si siento lo que quiero expresar”) como fundamento indiscutible de no ser un “novato en el arte”.

Pero lo cierto es que hasta que en 1723 (a punto de convertirse en cuarentón) no se establece de modo definitivo en París, Rameau no tuvo ocasión de escribir para la escena. Fue entonces cuando su amigo y paisano el dramaturgo Alexis Piron le pidió un aria para una de sus obras. Desde entonces Rameau se convirtió en un habitual colaborador de Piron para las comedias cómicas que se ofrecían al aire libre en las ferias de St. Laurent y St. Germain, pero también participó en algunas obras representadas en el Teatro Italiano y en la Comédie Française. De toda esta actividad, fundamental para el desarrollo del sentido dramático del compositor, han sobrevivido unos pocos títulos, pero la música se ha perdido completamente. Puede que la resistencia de la Ópera parisina a programar su primera obra en escena se debiera también a que el músico había ganado fama como organista y teórico, pero no como hombre de teatro, y sus colaboraciones — menores — en piezas de escasa reputación se habrían convertido más en un obstáculo que en una referencia para su promoción en el templo francés de la lírica.

En realidad, el principal impulso de Piron a la futura carrera teatral de Rameau, al menos desde el punto de vista práctico, fue el haberlo introducido en el círculo de Alexandre-Jean-Joseph La Pouplinière, Le Riche, un recaudador de impuestos que se convirtió en uno de los hombres más ricos de Francia y gustaba de ejercer el mecenazgo artístico, principalmente musical. Desde 1731, Rameau dirigiría su orquesta privada, al parecer de excelente calidad, lo que significó un laboratorio excepcional para sus innovadoras ideas en materia de orquestación. Pero además allí entró en contacto con la mayor parte de



Jean-Baptiste Lully, (1632-1687)

los libretistas y solistas con los que habría de colaborar en el futuro, incluido Voltaire, quien en 1733 le propuso poner música a un libreto sobre el tema de Sansón, un proyecto que llegó a estar muy avanzado, pero nunca fue aceptado por la Ópera y no se representó.

En su *Elogio histórico de Monsieur Rameau* publicado en 1766, el médico y erudito Hughes Maret, primer biógrafo del músico, alude a una representación del *Jephté* de Montéclair en 1732 como el aguijonazo definitivo, el acicate que Rameau estaba necesitando para decidir su dedicación intensiva al teatro: “Concibió desde ese momento que nuestra música dramática era susceptible de una nueva fuerza y de bellezas nuevas”, escribe Maret. El 1 de octubre de 1733, día del estreno de *Hippolyte et Aricie* en la Académie Royale de Musique, la opinión se dividió: el público mayoritariamente abucheo, los lullystas más recalcitrantes se indignaron, pero algunos entendieron que con esa obra Rameau ponía el germen de una renovación decisiva de la ópera francesa. En *Le Mercure de France* pudo leerse que se trataba de una obra “viril y armoniosa, de un carácter nuevo” y Campra comentó, según Maret, que la ópera contenía “suficiente música como para hacer diez”.

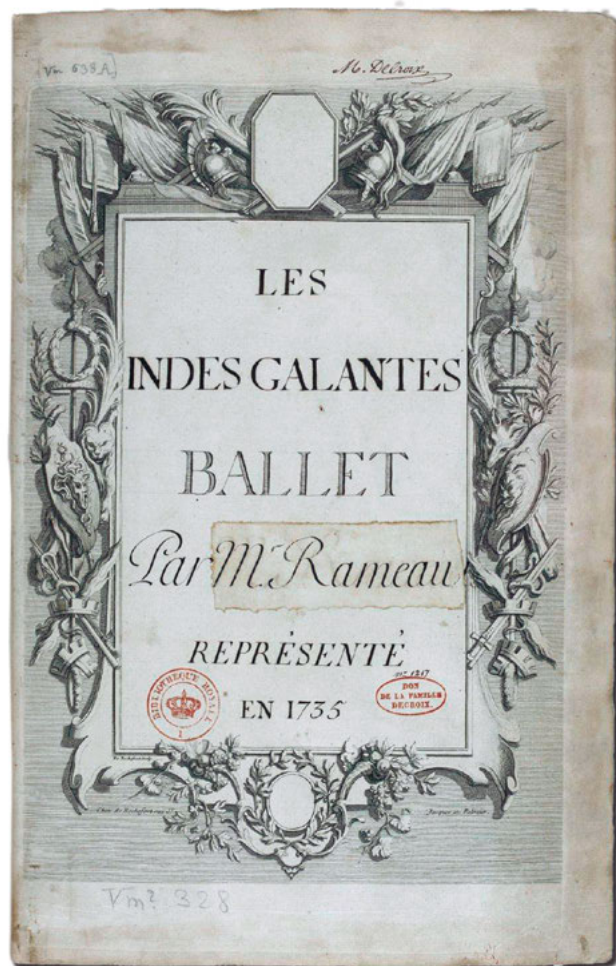


Dessiné et Gravé par Aug. de St. Aubin d'après le Buste en Marbre fait par J.-J. Caffrey, placé dans le Foyer de la Comédie Française en 1773.

Hippolyte et Aricie contaba con libreto del abate Simon-Joseph Pellegrin inspirado en la *Fedra* de Racine. Pellegrin había sido justamente libretista del *Jephté* de Montéclair que tanto impresionó a Rameau y ofreció al compositor un texto de grandes posibilidades dramáticas, por los contrastes marcados entre lo apolíneo y lo dionisiaco y la armazón psicológica de los personajes. Para muchos comentaristas se trata del mejor libreto con el que nunca trabajó Rameau.

Continuador de una tradición

¿Pero qué contenía esta obra para suscitar esa diversidad de reacciones el día de su presentación pública? Su estructura era la clásica de las tragedias líricas tal y como las había concebido Lully: cinco actos precedidos de un prólogo, si bien lo que en los prólogos lullystas era el elogio explícito del Rey Sol aquí es una introducción en la que se presentan las tensiones entre la casta Diana y el salaz Cupido. Rameau respeta la tradición francesa de los ballets y el coro en la ópera y asume la idea de convertir a la escena en la unidad dramática mínima, con un estilo recitado en el que se integran con absoluta naturalidad las arias solistas, en general breves. Apenas dos años después, en la introducción a *Las Indias galantes*, el propio Rameau afirmaba: “Admirador siempre de la bella declamación y del bello canto que reinan en el recitativo de Lully, procuro imitarlo, no como un servil copista, sino tomando como modelo, como él ya hiciera, la bella y sencilla naturaleza”.



Esta idea se compadecía a la perfección con el concepto que Rameau tenía de la música, que entroncaba con la tradición pitagórica y racionalista de Zarlino, Mer-senne y Descartes, una música que debía basarse en unos principios sólidos y bien establecidos, de base matemática, lo que suponía dar prioridad a la armonía sobre todas sus otras cualidades: era así que la armonía expresaba el divino orden del universo y, con él, la unidad del mundo natural que tomaba como modelo, igual que hiciera Lully. ¿Entonces dónde estaban las novedades que tanto desconcertaron a algunos? Fundamentalmente en la orquesta. La gran novedad de la ópera ramista está en efecto en los acompañamientos y en las piezas instrumentales. Fue la densidad de la orquesta de Rameau, las innumerables partes independientes de sus *sinfonías*, el uso de acordes sorprendentes, de asociaciones armónicas nuevas, de efectos nunca oídos lo que descolocó a los tradicionalistas, a aquellos que admiraban la claridad del lenguaje lullysta. Y la comparación seguía siendo efectiva, pues la Ópera parisina reponía a menudo obras de Lully a la par que presentaba las nuevas creaciones de Rameau.

En 1748, Denis Diderot, siempre atento a la escena musical de París, glosaba de forma certera, pero a la vez irónica y divertida la querrela entre lullystas y ramistas: “Utmiutsol [Lully] y Utrémifasolasiututut [Rameau], músicos célebres, uno de los cuales comenzaba a envejecer mientras el otro acababa de nacer, ocupaban alternativamente la escena lírica. Cada uno tenía sus partidarios: los ignorantes y los carcamales apoyaban todos a Utmiutsol; los jóvenes y los virtuosos estaban por Utrémifasolasiutut; y las personas de gusto, jóvenes o carcamales, hacían



Retrato de Denis Diderot, óleo de Louis Michel Van Loo, 1767

grandes elogios de ambos. [...] El viejo Utrmiutsol es simple, natural, llano, demasiado llano a veces, y ese es su defecto. El joven Utrémifasolasitutum es singular, brillante, peripuesto, erudito, demasiado erudito a veces, pero eso es quizás defecto de su auditorio. [...] La naturaleza condujo a Utrmiutsol por los caminos de la melodía; el estudio y la experiencia descubrieron a Utrémifasolasitutum las fuentes de la armonía”.

El alboroto producido durante el estreno de *Hippolyte et Aricie* y el rechazo generalizado que mostró el público habrían llevado a Rameau, según Maret, a plantearse su continuidad como operista: “Me equivoqué; pensé que mi estilo triunfaría, pero no tengo otro; no escribiré más óperas”. Sin embargo con el paso de las funciones, y siguiendo a Maret, los aplausos empezaron a imponerse a los gritos, y la obra acabó siendo aclamada. Sea como fuere, Rameau emprendió pronto nuevos proyectos operísticos, pues en agosto de 1734 ya participó en una nueva obra de Piron en la Comédie Française, de la que sólo han quedado algunos fragmentos, y aquel mismo mes presentó en la Ópera *Les Indes galantes*, una *opéra-ballet* con libreto de Louis Fuzelier, compañero de Piron en los espectáculos de St. Germain. Con esta obra, Rameau desmentía la idea de que su música, profunda y erudita, solo se adaptaba al género trágico, pues *Las indias galantes* es una obra ligera, galante, llena de gracia y ternura.

Todos los géneros de la música teatral francesa habían quedado definidos en el siglo anterior a partir del *ballet de cour*, un tipo de espectáculo cortesano, de carácter normalmente alegórico, no narrativo, que incluía danzas, recitados y canciones. Tomando este modelo como base, Lully creó, en estrecha colaboración con Molière, la *comédie-ballet*, que consistía en incluir un *divertissement* con canciones y danzas en cada uno de los actos de una obra teatral hablada; este tipo de espectáculo llegó al máximo de

su potencial dramático en 1670 con *Le bourgeois gentilhomme*, cuando los *divertissements* pasaron a formar parte del argumento de la comedia. A Lully sólo le quedaba dar un paso para ofrecer una completa réplica a la ópera italiana: una obra puesta completamente en música, lo que hizo en 1673 al presentar en la Académie Royale de Musique, cuyo control acababa de obtener, *Cadmus et Hermione*, la primera de sus catorce *tragédies lyriques*. Desaparecido Lully prematuramente, André Campra presentó en 1695 *L'Europa galante*, que daba fe de vida a un nuevo género, el de la *opéra-ballet*, que partía de la tragedia lírica, pero con un carácter más ligero, reduciendo el canto y sobre todo el recitativo a un lugar muy secundario. Las óperas-ballet se dividían en entradas, todas independientes temáticamente, aunque unificadas por el título común.

Todas las obras dramáticas de Rameau se acogían de un modo u otro a estos modelos, aunque en algunos casos los géneros evolucionaron, y las denominaciones de cada título en las sucesivas producciones y ediciones recogen esa evolución. Incluyendo las obras que nunca llegaron a representarse, cuya música en algunos casos está, en todo o en parte, perdida, son 31 las obras teatrales conocidas de Rameau (dejando al margen sus colaboraciones con Piron, de cuya música no hay apenas rastros), que podrían agruparse en las siguientes categorías genéricas:

- Actos de ballet, 10.
- Tragedias líricas (o tragedias en música), 7.
- Opéras-ballet, 6.
- Pastorales heroicas, 4.
- Comedias líricas, 2.
- Comédie-ballet, 1.
- Pastoral, 1.

Hasta los años 40, Rameau sólo produjo tragedias líricas y opéras-ballet, pero a partir de 1745, cuando por fin es llamado a Versalles para participar en las celebraciones por la boda del Delfín Luis Fernando con la infanta española María Teresa Rafaela, su espectro se abre y empieza a participar en otro tipo de espectáculos, muy particularmente los llamados actos de ballet, que eran una especie de puesta al día del ballet cortesano aunque pasado por el prisma de la opéra-ballet: un solo acto que agrupaba canciones y danzas en torno a una trama simple y ligera.

La aportación de la tragedia lírica

Por importancia y cronología hay que considerar en primer lugar las tragedias líricas. De las siete conocidas, tres no se interpretaron nunca en tiempo de Rameau: el *Samson* de Voltaire, del que ya se habló; *Linus*, una obra que contaba con libreto de Charles-Antoine Le Clerc de La Bruère y que se ensayaba en 1752 en casa de Madame de Villeroi cuando la enfermedad de la anfitriona provocó la suspensión de los trabajos y la pérdida casi completa de la música; y *Les Boréades*, obra con libreto quizá de uno de los principales colaboradores de Rameau, Louis de Cahusac, fallecido cuatro años antes de que en 1763 la obra empezara a ensayarse para una representación en la corte que nunca tuvo lugar por razones no del todo aclaradas. En *Les Boréades*, que pudo ofrecerse en una versión de concierto en 1770 y fue finalmente recuperada en 1963, la estructura en cinco actos es la misma del *Hippolyte et Aricie* de 30 años atrás (se prescinde del prólogo como fue norma en las novedades y reposiciones de las óperas posteriores a 1749), pero Rameau incorpora una obertura tripartita a la italiana e integra plenamente los *divertissements* en la trama de la acción, una de las razo-



Retrato de Voltaire

nes por las que la ópera se ha relacionado con Cahusac, cuyas teorías de reforma del drama iban en esta línea.

Hippolyte et Aricie, *Castor et Pollux*, *Dardanus* y *Zoroastre* son las otras cuatro tragedias líricas que dejó Rameau. De la primera se habló ya por extenso. *Castor et Pollux* se estrenó en la Académie Royale en 1737 y contaba con un libreto de Pierre-Joseph Bernard de carácter sentimental y sin la cohesión dramática del de Pellegrin para la primera ópera del compositor. La obra está en todo caso llena de sutilezas psicológicas que Rameau dibuja admirablemente a través de una música igualmente sutil y plena de honda expresividad. *Dardanus* se presentó en la Académie Royale en 1739 y contó con un libreto endeble hasta el ridículo de Le Clerc de La Bruère, lo que tuvo mucho que ver con la pobre acogida en su estreno, que no mejoró ni cuando el compositor presentó una versión nueva en 1744. Dos versiones ofrecería también Rameau de *Zoroastre*, la primera en una suntuosa puesta en escena en 1749; la segunda en 1756. La obra prescinde del prólogo por las razones ya explicadas, pero incluye una obertura programática, un extremo virtuosismo orquestal (con la primera aparición de los clarinetes en toda la obra del compositor) y un tratamiento extremadamente flexible de recitativos, ariosos y arias, que forman un *continuum* cantado que es quintaesencia exacerbada del estilo francés.

De carácter más ligero que el de las tragedias líricas eran las pastorales heroicas, concebidas en uno (*Daphnis et Eglé*, 1753), tres (*Naïs*, 1749; *Acante et Céphise*, 1751) o cuatro actos (*Zaïs*, 1748). Las dos primeras en ser presentadas, que han sido además la que mejor recepción han tenido en nuestros días, incluían también un prólogo. Ambas contaban con libreto de Cahusac. *Zaïs* tiene una original obertura programática, en la que a partir de un principio oscuro y misterioso (el caos) se abre paso pro-

gresivamente la luz en un intento de descripción sonora de los elementos que no era la primera vez que se ensayaba en la música francesa. La obra tuvo un éxito notable, con más de cuarenta representaciones el año de su estreno. *Naïs* fue obra de circunstancias, escrita para celebrar la paz de Aix-la Chapelle, y presenta una obertura que incluye elementos usados luego en su desarrollo, procedimiento que Rameau había empezado a usar con *Platée* unos años antes. Con los prólogos ya pasados de moda en 1751, en *Acante et Céphise*, el libretista Jean-François Marmontel se las ingenió para incluir el acontecimiento que se celebraba (nacimiento del hijo del Delfín, hermano del futuro Luis XVI) dentro de la trama. La obra se presentó de forma suntuosa y exuberante (*à grande machine*) y brilla sobre todo en las partes orquestales, incluyendo el primer número de todo Rameau en el que los clarinetes tienen adjudicado un breve papel solista. Aunque presentada como *pastoral heroica*, ni las dimensiones (un solo acto) ni el carácter dulce de *Daphnis et Eglé* convienen a esa etiqueta. Con la *querelle de bouffons* en todo su apogeo Rameau parece querer contentar al bando italiano con una obra que, desde la obertura tripartita, tiene en efecto rasgos italianizantes. Muy cercana en espíritu debió de ser *Lysis et Délie*, prevista para ser representada también en 1753, esta vez pura y llanamente como *pastoral*, pero la obra no se estrenó y su música se ha perdido.

Las óperas-ballets dieron a Rameau tanta o más gloria que las tragedias. *Les Indes galantes* fue un gran éxito desde su estreno en 1735, cuando contaba con prólogo y tres entradas. Después de 28 funciones, ya en 1736, Rameau le añadió la cuarta, que habría de convertirse en la más famosa (*Les sauvages*), y culminaba una chacona extraordinaria. La brillantez del espectáculo quedó corroborada por las reposiciones (1743, 1751, 1767) y las presentaciones parciales, que dan un total de 320 representaciones en vida del compositor. No menos exitosa resultó *Les fêtes d'Hébé, ou Les talents lyriques*, que se estrenó en 1739, el año de *Dardanus*, obra a la que eclipsó por completo. Es muy posible que Rameau utilizara en ella parte de la música que había compuesto para *Samson*. *Les fêtes de Polymnie* supuso la primera colaboración del músico con Cahusac: se presentó en la Académie Royale en octubre de 1745 para festejar el triunfo en la batalla de Fontenoy, aunque la música parece haber sido compuesta antes, salvo el oportunista Prólogo. Aquel año supuso la irrupción del compositor en Versalles: nada menos que cuatro obras presentó en el recinto palaciego, la última de ellas en noviembre y fue una nueva ópera-ballet, *Le temple de la Gloire*, que contaba con un libreto mediocre de Voltaire, que nadie, ni el mismo escritor, apreció nunca realmente, pero la expresividad y riqueza de la música de Rameau queda fuera de toda duda y la chacona final es cantada, lo que resulta muy poco habitual en su obra. En 1747 se ofreció también en Versalles, con ocasión de la segunda boda del Delfín (su primera esposa había muerto de parto en 1746), *Les fêtes de l'Hymen et de l'Amour, ou Les dieux d'Egypte*: la obra, que contaba con un libreto de Cahusac en el que son apreciables las trazas masónicas, se repuso con éxito al año siguiente en la Académie Royale. 1748 fue también el año de *Les surprises de l'Amour*, última ópera-ballet de Rameau, un encargo de Mme. de Pompadour, que se estrenó íntimamente en Versalles para celebrar en la corte la paz de Aix-la-Chapelle. Nueve años después, Rameau presentó una versión muy modificada en la Académie Royale, incluyendo una entrada por completo nueva, *Anacréon*, que tuvo vida propia como acto de ballet, integrándose en espectáculos diversos.

Cuando en 1745, con motivo de la primera boda del

Delfín, Voltaire y Rameau presentaron en Versalles *La princesse de Navarre* estaban rescatando un género, el de la *comédie-ballet*, olvidado desde los trabajos de Molière con Lully y Charpentier tres cuartos de siglo atrás. La parte musical de la obra, con una obertura a la italiana, contiene canciones y danzas de cierta liviandad, pero están llenas de la más noble y genuina invención del músico. En el entorno de la misma celebración epitalámica, Rameau presentó también *Platée*, una comedia lírica en tres actos (en algunas fuentes, figura como ópera-ballet, lo que viene a decirnos que muchas de las etiquetas genéricas son a menudo intercambiables), llena de viveza y un altísimo sentido de la ironía. Desde una obertura de una extraordinaria modernidad, que contiene en germen gran parte de los motivos y los caracteres que aparecen a lo largo de toda la obra, Rameau consigue una partitura de una gracia paródica sin igual. Repuesta para los carnavales de 1749 y 1754 por la Académie Royale, hoy es la obra más representada del músico. Menos éxito tuvo el compositor cuando trató de recuperar este espíritu de parodia en *Les Paladins*, comedia lírica estrenada en 1760, que fue muy mal acogida, posiblemente por el libreto de un tal Duplat de Monticourt (aunque su nombre no figura en la partitura, aparece citado por muchos observadores) inspirado en La Fontaine, que mezcla lo cómico con lo serio con no demasiada fortuna.

En aquel fructífero 1745 Rameau presentó igualmente su primer *acte de ballet*, un arreglo a partir de *La princesse de Navarre* con un texto recompuesto en cuya elaboración participó también Rousseau, ¡el gran rival del músico en sus disputas doctrinales!: el resultado, *Les fêtes de*

Ramire, se vio solo una vez, el 22 de diciembre de aquel año en Versalles. La principal ventaja de este tipo de composiciones breves, en un acto, era que podían interpretarse por separado o integrarse en obras mayores, como hizo Rameau con su segundo *Anacréon*, que presentó en 1757 como una de las entradas para la reposición de la ópera-ballet *Les surprises de l'amour*, y que luego, una vez que la obra mayor desapareció de la circulación, tuvo vida independiente. Tres años antes, en 1754, Rameau había ofrecido ya en la Corte de Fontainebleau otro *Anacréon* con libreto de Cahusac que es una obra que hoy suele interpretarse de vez en cuando. No tanto como *Pygmalion*, de 1748, que es posiblemente la más destacada contribución de Rameau al género. Escrita sobre un libreto de Ballot de Sauvot que adaptaba uno antiguo de Houdar de la Motte, la obra consigue fundir espléndidamente las canciones con las danzas dentro de un espectáculo que sostiene una importante carga simbólica. Del resto de ballets en un acto cabe reseñar *La guirlande*, estrenada en 1751 con libreto de Marmontel, que contiene una música encantadora, y *La naissance d'Osiris*, escrita en 1754 para celebrar el nacimiento del duque de Berry (futuro Luis XVI), y que se apoya en la danza, pues no tiene trama argumental alguna. De *Nélée et Myrthis* y *Zéphyre*, posiblemente concebidas como entradas de una obra mayor titulada *Les beaux jours de l'amour*, no hay referencias sobre la fecha ni el lugar del estreno, algo parecido a lo que ocurre con *Io*, que quizá pudo ser la última obra del compositor.

Pablo J. Vayón

Título (género, número de actos)	Libreto *	Año de estreno
Hippolyte et Aricie (tragédie en musique; prol, 5)	Simon-Joseph Pellegrin	1733
Samson (tragédie en musique; prol, 5)	Voltaire	Inédita**
Les Indes galantes (formalmente, Les victoires galantes) (opéra-ballet; prol, 2-4 entrées)	Louis Fuzelier	1734
Castor et Pollux (tragédie en musique; prol, 5)	Pierre-Joseph Bernard	1737
Les fêtes d'Hébé, ou Les talents lyriques (opéra-ballet; prol, 3 entrées)	Antoine-C. Gautier de Montdorge	1739
Dardanus (tragédie en musique; prol, 5)	Charles-A. Le Clerc de La Bruère	1739
La princesse de Navarre (comédie-ballet; 3)	Voltaire	1745
Platée (comédie lyrique; prol, 3)	Jacques Autreau	1745
Les fêtes de Polymnie (opéra-ballet; prol, 3 entrées)	Louis de Cahusac	1745
Le temple de la Gloire (opéra-ballet; 5)	Voltaire	1745
Les fêtes de Ramire (acte de ballet; 1)	Voltaire	1745
Les fêtes de l'Hymen et de l'Amour, ou Les dieux d'Egypte (opéra-ballet; prol, 3 entrées)	Louis de Cahusac	1747
Zaïs (pastorale-héroïque; prol, 4)	Louis de Cahusac	1748
Pygmalion (acte de ballet; 1)	Ballot de Sovot	1748
Les surprises de l'Amour (opéra-ballet; prol, 2 entrées)	Pierre-Joseph Bernard	1748
Naïs (pastorale-héroïque; prol, 3)	Louis de Cahusac	1749
Zoroastre (tragédie en musique; 5)	Louis de Cahusac	1749
Linus (tragédie en musique; 5)	Charles-A. Le Clerc de La Bruère	Inédita**
La guirlande, ou Les fleurs enchantées (acte de ballet; 1)	Jean-François Marmontel	1751
Acante et Céphise, ou La sympathie (pastorale-héroïque; 3)	Jean-François Marmontel	1751
Daphnis et Eglé (pastorale-héroïque; 1)	Charles Collé	1753
Lysis et Délie (pastorale; 1)	Jean-François Marmontel	Inédita**
Les sibarites (acte de ballet; 1)	Jean-François Marmontel	1753
La naissance d'Osiris, ou La fête Pamilie (acte de ballet; 1)	Louis de Cahusac	1754
Anacréon (I) (acte de ballet; 1)	Louis de Cahusac	1754
Anacréon (II) (acte de ballet; 1)	Pierre-Joseph Bernard	1757
Les Paladins (comédie lyrique; 3)	Anónimo (Duplat de Monticourt ?)	1760
Les Boréades, ou Abaris (tragédie en musique; 5)	Anónimo (Louis de Cahusac ?)	Inédita**
Nélée et Myrthis (acte de ballet; 1)	Anónimo (Louis de Cahusac ?)	Inédita**
Zéphyre (acte de ballet; 1)	Anónimo (Louis de Cahusac ?)	Inédita**
Io (acte de ballet; 1)	Anónimo (Louis de Cahusac ?)	Inédita**

* Nombre del libretista principal; a veces intervenían otras manos, sobre todo en las reposiciones.

** Nunca interpretadas en vida de Rameau o referencias vagas sobre su interpretación. Música perdida en los casos de *Samson* (seguramente usada en otras obras), *Linus* y *Lysis et Délie*.

[Fuentes: *Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford Music Online; Philippe Beaussant, *Rameau de A à Z*, Fayard, 1983]

LA RECUPERACIÓN DE LAS OBRAS DE RAMEAU FUE UNA CUESTIÓN DE ESTADO

La recuperación de la figura de Jean-Philippe Rameau se asocia principalmente a dos factores: el aprecio que tienen los franceses a todo lo suyo (a veces, aprecio desmesurado que conduce de manera inevitable al chovinismo) y la irrupción a finales de los años 70 de la pasada centuria del historicismo musical. Hay más de lo primero que de lo segundo, ya que esa recuperación empezó mucho antes. Casi un siglo antes, a finales del XIX. Hoy el nombre de Rameau forma parte del grupo de compositores más estimados por los amantes del estilo barroco y resulta bastante familiar a los que no muestran un gusto exclusivo por este repertorio. No obstante la amplia difusión de que goza Rameau, el esfuerzo capital de programarlo en conciertos o de llevarlo a los estudios de grabación continúa corriendo a cargo del país vecino, ya que la propia idiosincrasia de la música barroca francesa hace que ésta requiera de un muy alto grado de especialización para el que no todos están preparados. Especialmente en lo referente a la ópera (“tragédie en musique” o “tragédie lyrique”).

A pesar de que las obras de Rameau siguieron representándose hasta el final del Antiguo Régimen, poco a poco fueron cayendo en el olvido, hasta quedar su nombre únicamente ligado a la “Querelle des Bouffons”, controversia que había enfrentado entre 1752 y 1754 a los melómanos parisinos. Por un lado estaban los que, agrupados en torno a la figura de Rameau, defendían la superioridad de la ópera francesa y por otro lado se hallaban los partidarios de italianizarla (estos, reunidos alrededor del compositor y filósofo Jean-Jacques Rousseau). Durante la mayor parte del siglo XIX, la música de Rameau permaneció arrinconada, salvo en el caso de algunas pocas piezas para clave, por supuesto interpretadas al piano y según anacrónicos cánones estilísticos. Ello no quiere decir que no hubiera músicos que conocieran, siquiera de forma parcial, su música. Por ejemplo, Hector Berlioz estudió la ópera *Castor et Pollux* y admiraba en particular la bellísima aria de Têlaire *Tristes apprêts*. Su música no sonaba, pero eso no fue óbice para que en la inauguración de la Ópera de París, en 1875, Rameau resultara elegido para ser una de las cuatro grandes esculturas en piedra que se situaron en el gran vestíbulo. No muchos años después, en 1880, Dijon, su ciudad natal, también erigió una estatua en su memoria.

Un hecho inesperado tuvo mucho que ver en el inicio de la recuperación de la música de Rameau: la derrota en la guerra franco-prusiana de 1870. La humillación sufrida por el ejército de Napoleón III frente a las tropas del emperador Guillermo I y del canciller Von Bismarck produjo un gran fervor patriota en Francia y motivó a un puñado de músicos galos para indagar en su patrimonio nacional con el propósito de encontrar autores que fueran capaces de medirse a los compositores germanos, cuya hegemonía era indiscutible en aquel momento en toda Europa. Eso llevó a equiparar a Rameau con el mismo Johann Sebastian Bach y eso llevó, al mismo tiempo, a profundizar en su legado. No todas sus obras habían sido editadas, pero gran parte de sus manuscritos, autógrafos o no, los había recopilado Jacques Joseph Marie Decroix, cuyos herederos decidieron años más tarde donarlos a la Biblioteca Nacional de Francia. Eso facilitó el proceso de recuperación, que se aceleró notablemente a partir de 1890 con la fundación de la Schola Cantorum de París.

Hacia la edición de la obra completa

El gran interés en Francia por Rameau surge con los impresionistas, que se sienten irresistiblemente atraídos por él. Camille Saint-Saëns inicia una edición de sus obras que, por desgracia, queda inacabada (se llegan a publicar dieciocho volúmenes). Maurice Ravel y Claude Debussy sienten, asimismo, un gran respeto por la música de Rameau y en buena medida la reposición de varios títulos suyos se debe al impulso de estos dos compositores. Es por entonces (año 1880) cuando Theodore Michaelis publica una edición de las grandes óperas de Rameau, la cual suscita no pocas críticas. Especialmente, por parte de su principal competidor, la editorial Durand, que pone de relieve los muchos errores cometidos por Michaelis. En ese momento la recuperación de Rameau se convierte en una cuestión de estado, hasta tal punto que el diario *Le Figaro*, el 29 de marzo de 1894, hace un llamamiento público para que se elabore una edición completa y correcta de sus obras.

El reto es aceptado un año más tarde por el propio Durand, que confía la empresa a Charles Malherbe, a quien se encomiendan los primeros dieciséis volúmenes, y a Maurice Emmanuel y Marcial Teneo, a quienes se encargan los dos últimos. Ahí entra en liza Saint-Saëns, que proporciona el material para los cinco primeros tomos: el primero, dedicado a las *Pièces de clavecin*; el segundo, a la música instrumental, con un apéndice para los *Six Concerts transcrits en sextuor*; el tercero, a las cantatas (*Les Amants trahis*, *Orphée* y *Diane et Actéon*); el cuarto, a los motetes (*In Convertendo* y *Quam Dilecta*) y el quinto, también a los motetes (*Labo-ravi*, *Deus noster refugium* y *Diligam Te*, este último, de atribución dudosa). La labor de Saint-Saëns de suministrar material concluye en 1899, pero la continúan otros insignes compositores franceses: Vincent D'Indy, Paul Dukas, Auguste Chapuis, Alexandre Guilmant, Georges Marty, Claude Debussy, Reynaldo Hahn y Henri Büsser. Los sucesivos fallecimientos de Debussy, Saint-Saëns y Teneo impidieron proseguir con la edición, que se dio por terminada en 1924.

La empresa, que bien podría ser calificada de titánica, fue ante todo un acto de autoafirmación nacionalista frente a la invasión germánica, pero no consiguió los resultados perseguidos, hasta tal punto que en los siguientes años la edición cayó en el olvido. Y ello a pesar de que Dukas había compuesto en 1903 sus *Variations, interlude et finale sur un thème de Rameau*, para el pianista Édouard Risler. En ese mismo año, en junio, se repuso por primera vez, aunque en versión de concierto, una de sus óperas, *La guirlande*, cuya interpretación corrió a cargo de los cantantes e instrumentistas de la Schola Cantorum. Uno de los presentes en esa representación fue Debussy, cuyo grado de entusiasmo le llegó a gritar “Vive Rameau, à bas Gluck”. Cinco años más tarde, en la Ópera de París se repuso *Hippolyte et Aricie*, aunque tuvo sólo unas pocas representaciones, ya que el público no se sintió atraído por aquella música. En 1918, finalizada la I Guerra Mundial, *Castor et Pollux* sirvió para la reapertura de la Ópera de París. Pero el público seguía sin responder, de tal forma que tuvieron que pasar 34 años para que otra ópera de Rameau sonara de nuevo en la Ópera de París: *Les Indes galantes*. En 1956, *Platée* fue programada en el Festival de Aix-en-Provence y en 1957 de

nuevo le tocó el turno a *Les Indes galantes*, esta vez en la Ópera Real de Versalles.

Jean Malignon aseguraba, en un libro que escribió en la década de los 50, que Rameau ya era sobradamente conocido, aunque la respuesta del público seguía siendo bastante tibia. Fue entonces cuando se produjo otro hecho clave en el proceso de recuperación de la figura de Rameau. Un compositor de música religiosa y coral, Joseph Noyon, reparó en el dúo-coro de las sacerdotisas del primer acto de *Hippolyte et Aricie* (una invocación a Diana, con un delicado acompañamiento de flautas y violines sin bajo) y lo transformó en un *Hymne à la nuit*, arreglado para una gran masa coral, con *tempo* modificado y con letra distinta (probablemente, del propio Noyon). La popularidad que alcanzó el *Hymne à la nuit* en Francia fue formidable, comparable en cierta forma a lo que no mucho antes había ocurrido en Inglaterra con el denominado *Largo de Serse* de Georg Friedrich Haendel.

De la difusión del *Hymne à la nuit* se encargó una escollanía, Les Petits Chanteurs à la Croix de Bois, que lo incluyó en el repertorio de sus giras nacionales e internacionales. Fue así como una desvirtuada visión romántica de un pequeño fragmento de una tragedia lírica de Rameau puso a este de nuevo en circulación. A día de hoy, alguna definición de lo que supuestamente era el *Hymne à la nuit* provoca una sensación de hilaridad, sonrojo y ternura a partes iguales: "Se trata de una canción compuesta durante el tiempo del barroco francés, igualmente llamado clasicismo, tiempo que tuvo en la persona de Jean-Philippe Rameau un gran compositor. Evoca los sonidos atenuados de los atardeceres y hace sentir cómo los palacios y las cabañas desaparecen poco a poco en la penumbra del crepúsculo, mientras el ruiseñor entona su canto".

Popularizada de manera un tanto espuria la música de Rameau, el paso siguiente para su definitiva y mucho más certera recuperación fue el English Bach Festival, del que se decía que no era un festival (se trataba de un ciclo de conciertos), que no era bachiano (apenas prestaron nunca atención al compositor de Eisenach) y que no era inglés (casi toda la música que sonaba era francesa). La propia génesis del English Bach Festival, cuya primera edición tuvo lugar en 1963, podría haber servido para alimentar las páginas de lo que conocemos como "prensa rosa": estaba dirigido por una apasionada del barroco del francés y financiado con el dinero de su amante, un acaudalado banquero (acaudalado como todos los banqueros, claro). Se llamaba Lina Lalandi, había nacido en Grecia, pero tenía nacionalidad británica, y era clavecinista. Y de ahí le venía su amor por el barroco francés, ya que había tomado contacto con los grandes compositores de música para este instrumento, especialmente François Couperin y, por supuesto, el propio Rameau. El festival conoció su máximo esplendor a finales de los años 60 y, sobre todo, durante los 70. Lalandi no sólo estaba empeñada en recuperar la ópera barroca, sobre todo la francesa, sino que su inquietud le condujo a hacerlo con criterios historicistas (fue una de las primeras veces que se utilizaron en público instrumentos originales) y con el vestuario, la decoración, el maquillaje, la gestualización, el movimiento escénico y la danza apropiados.

Las óperas vuelven a la escena

Rameau adquirió un gran protagonismo en el English Bach Festival. En él se representaron por primera vez *La princesse de Navarre*, a finales de los 70, y *Naïs*, a principios de los 80 (en ambos casos, con Nicholas McGegan, que a la sazón era asistente de Christopher Hogwood, como director), y *Castor et Pollux*, con Charles Farncombe. Este director estaba especializado en las óperas de Haendel al más

puro estilo romántica, pero con *Castor et Pollux* no sólo mostró una fidelidad absoluta al estilo barroco, sino que además estuvo especialmente brillante. Las tres óperas fueron registradas por el sello Erato, entonces todo un referente en cuanto a la música barroca, lo cual contribuyó a difundir la música de Rameau y a dimensionarla en su justa medida. Aún hoy, a pesar del tiempo transcurrido, son muchos los que consideran un hito el *Castor et Pollux* de Farncombe, una de las dos únicas grabaciones con criterios historicistas que existen de la revisión de 1754 (las otras versiones de esta obra son las de su estreno de 1737), muy superior a la grabada por Kevin Mallon para Naxos bastantes años después.

Rameau es ya uno de los compositores barrocos más admirados y, junto a François Couperin, el más destacado de los franceses. El público reconoce sus obras y disfruta con ellas, y una nueva generación de músicos empieza a fijarse en él de forma preferente. Es el caso de un norteamericano de Buffalo llamado William Christie, estudiante en la Universidad de Yale, donde aprende a tocar el clave con Ralph Kirkpatrick. Como tantos jóvenes norteamericanos, se muestra en desacuerdo con la Guerra de Vietnam y, para evitar su reclutamiento, decide trasladarse a Francia. Allí entra en contacto con el barroco francés (especialmente, Lully, Charpentier y Rameau) y allí crea, en 1979, la orquesta Les Arts Florissants, fundamental en la difusión de estos tres y de otros muchos compositores franceses más.

Christie es una figura clave en el encumbramiento de Rameau en los tiempos modernos. Sus reposiciones de las tragedias en música y las consiguientes grabaciones discográficas de éstas durante los años 80 y 90 del pasado siglo se ven acompañadas por un éxito sin precedentes. A él se debe en buena medida el rescate de títulos como *Anacréon*, *Castor et Pollux* (la versión de 1737), *Les fêtes d'Hébé*, *La guirlande*, *Hippolyte et Aricie*, *Les Indes galantes*, *Nélée et Myrthis*, *Pygmalion* o *Zoroastre*. Curiosamente, es otro director anglófono (inglés, en este caso), John Eliot Gardiner, quien en esos mismos años ejerce una influencia notable en el público a la hora de presentar la música para la escena de Rameau. Sobre todo, a raíz de la reposición en 1982, en el Festival de Aix-en-Provence, de otro título primordial en la producción rameauniana: *Les Boréades* (que también es editado en disco por Erato, como sucediera con los títulos del English Bach Festival). Transcurridos más de treinta años, ninguna posterior reposición de *Les Boréades* ha tenido tanta repercusión como la de Aix-en-Provence, con Gardiner dirigiendo en el foso y con Jean-Louis Martinoy en la dirección escénica. O si la ha tenido, ha sido para mal, como ocurriera con la representación de la Ópera de París en 2003 (con Christie de director musical y con Robert Carsen de director escénico), calificada por muchos melómanos de "auténtico bodrio". Conviene destacar que antes de la reposición de 1982 en Aix-en-Provence, Gardiner ya había dirigido íntegramente *Les Boréades* en Londres en 1971, si bien en aquella ocasión se trató de una versión en concierto. No era ésta, tampoco, la primera vez que sonaba *Les Boréades* en los tiempos modernos: en 1964, coincidiendo con el segundo centenario de la muerte de Rameau, Marc Vaubourgoin hizo una adaptación de la misma, aunque muy alejada de la verdadera esencia de esta tragedia lírica.

El fiasco de la reposición de *Les Boréades* a cargo de Christie y Carsen (fiasco en lo escénico, no tanto en lo musical) no ha sido el único motivo de polémica que ha suscitado en los últimos años la teatralización de una tragedia lírica de Rameau. Sigue siendo ésta la gran asignatura pendiente, toda vez que los directores escénicos están empeñados en sacar a este autor de su contexto histórico para ofrecer absurdas alegorías contemporáneas, cuando



no para buscar directamente la provocación. En ese sentido hay que mencionar el disparatado montaje que de *Les Paladins* hizo en 2004, para Théâtre du Châtelet, de París, José Montalvo. Y ello a pesar de las magníficas prestaciones ofrecidas por Christie al frente de la orquesta y del coro del Les Arts Florissants y de un excepcional elenco vocal. Algo mejor suerte corrió *Les Indes galantes*, con dirección escénica de Andrei Serba y siempre bajo la batuta de Christie, realizada el año anterior para la Ópera Nacional de París. Nada que ver con el buen gusto desplegado por Pierre Audi para el *Zoroastre* que dirigió en 2006 Christophe Rousset para el Drottningholms Slottsteater, de Estocolmo (magistralmente plasmado en un DVD por este genio de la imagen que es Olivier Simonnet) o para el *Castor et Pollux*, también dirigido por Rousset, en 2008, para el Musiektheater de Ámsterdam. Pero lamentablemente estos dos montajes de Audi vienen a ser la excepción que confirma la regla cuando se trata de escenificar una ópera de Rameau, en particular, o de cualquier compositor del periodo barroco, en general.

A Christie y Gardiner les suceden en esta labor de recuperación de obras de Rameau directores franceses como Marc Minkowski, Christophe Rousset, Emmanuelle Haïm, Hervé Niquet o, ya mucho más reciente, Raphaël Pichon (con todo, el primer francés que se ocupó de la ópera de Rameau fue el veterano Jean-Claude Malgoire). Otro hecho memorable en este proceso corresponde precisamente a Minkowski, cuando estrena en 2002 en la Ópera de París, con la dirección escénica de Laurent Pelly, su producción de *Platée*, que ha llegado a reponerse hasta nueve veces, que ha sido objeto de numerosas giras y que ha alcanzado una gran difusión en todo el mundo gracias a un DVD de una de esas representaciones en el Palais Garnier. En junio de 2014 y también en el Palais Garnier, tuvo lugar la puesta en escena de *Hippolyte et Aricie*, con críticas muy positivas. La dirección musical corrió a cargo de Emmanuelle Haïm y la escénica, de Ivan Alexandre. Grabada en DVD, esta versión lleva camino de convertirse en otro hito ramista.

En realidad, podemos decir que gracias al auge del movimiento historicista durante los años 90 de la pasada centuria y lo que llevamos de siglo XXI, todas las grandes obras para la escena de Rameau han sido ya recuperadas

y cada reposición de las mismas se ve acompañada casi siempre de un notable éxito de público y crítica. Lo mismo puede decirse de la producción no escénica del maestro de Dijon, tanto la vocal (sus seis cantatas profanas, por un lado, y su música religiosa por otro), como la instrumental (especialmente, sus piezas para teclado, abordadas en infinidad de ocasiones tanto por clavecinistas como por intérpretes que emplean el piano moderno). Con todo, el momento boyante por el que atraviesa la música operística de Rameau queda por lo general circunscrito a Francia o países de habla francesa, principalmente Bélgica y Canadá, donde de manera regular se representan sus títulos. Lo oneroso y complicado de las producciones (sobre todo, si se hacen con rigor musicológico y escénico) impiden una mayor expansión de las tragedias líricas ramista.

Apenas quedan ya recovecos en la producción de Rameau que nos resulten ignotos. Podríamos justificar la buena acogida que Rameau tiene entre los melómanos de hoy en su dominio de la orquesta, muy superior a la de cualquiera de sus contemporáneos, con un concepto muy francés, especialmente en el sabio empleo de las maderas, que llega a cotas inigualables. No es, por tanto, casualidad que sean muchos los directores que confeccionan programas de conciertos o grabaciones discográficas basándose exclusivamente en las suites orquestales de las tragedias líricas de Rameau. El recientemente desaparecido Frans Brüggen fue un especialista en ello. Grabó dos discos para Philips y otros dos para Glossa con las suites orquestales de *Les Indes galantes*, *Les Boréades*, *Dardanus*, *Naïs*, *Zoroastre*, *Acante et Céphise* y *Les fêtes d'Hébé*. Se da la circunstancia de que la última pieza que dirigió en su vida, pocos días antes de fallecer (sentado sobre una silla de ruedas y portando una sonda nasogástrica), fue una propina de un concierto ofrecido en Ámsterdam con la *Entrée de Polymnie*, de *Les Boréades*. La música vocal de Rameau es accesible (más que la de cualquier otro compositor barroco francés) y muy expresiva, y desprende en todo momento una sensación de modernidad que la hace perfectamente comprensible a los oídos de los oyentes de nuestros días. Ese es su secreto.

LOS ESCRITOS TEÓRICOS

Conducido desde mi más tierna infancia por un instinto matemático en el estudio de un Arte para el cual me encontraba destinado, y que ha ocupado en exclusiva toda mi vida, he querido conocer el verdadero principio, el único capaz de guiarme con certeza, sin considerar los hábitos ni las reglas recibidas.

Démonstration du principe de l'harmonie

Presentación

Cuando se evoca la figura de Jean-Philippe Rameau, (Dijon 1683 – París, 1764) la mayoría de los músicos y aficionados recuerda su espléndida y fundamental contribución a la ópera, su obra para clave y, en el apartado teórico, su famoso *Tratado de armonía* de 1722, primera obra con ese título en la historia musical. Sin embargo, sólo muy pocos saben que dicho tratado no fue sino el primer y temprano fruto de una mente teórico-musical de primer orden, cuyas restantes aportaciones forman una lista de media docena de títulos importantes, aparte de otros artículos, cartas y opúsculos. El objetivo de estas páginas es ofrecer una sucinta panorámica de esta importante obra teórica, que además le proporcionó el reconocimiento pero también a veces el enfrentamiento con las más señeras figuras del pensamiento filosófico y científico de su época.

Los escritos teóricos de Rameau se extienden a lo largo de todo el periplo vital del compositor, bien extenso para su época, por cierto. Comienza su producción teórica nuestro autor en 1722, año final de su estancia de ocho en Clermont-Ferrand, cuando publica el *Traité de l'harmonie*, haciendo constar en la portada su cargo de organista en la catedral de la capital de la Auvernia. Efectivamente, por entonces era todavía uno de tantos organistas de provincias, autor, eso sí, de motetes y cantatas, una pequeña pero muy notable producción de música religiosa que no tardaría en verse ensombrecida por sus obras para clave (ya iniciadas en Clermont con una primera *Suite*) y especialmente por sus óperas. Tras su traslado a París se volcó inicialmente en continuar su obra teórica (aunque intentado por todos los medios hacerse mientras un hueco en el mundo de la escena) y así nació lo que él consideraba como el complemento de su *Traité*, el *Nouveau système de musique théorique* (1726). Sus primeros y perdurables éxitos en la escena (*Hippolyte et Aricie*, 1733; *Les Indes galantes*, 1735; y *Castor et Polux*, 1737) no impidieron una nueva aportación a los fundamentos teóricos de la armonía, objetivo del texto titulado *Génération harmonique* (1737), precedido por otro mucho más práctico, la *Dissertation sur les différents méthodes d'accompagnement* (1732).

Aunque ya antes de 1750 había publicado alguna que otra carta en respuesta a las críticas sobre sus obras teóricas o musicales, fue a partir de mediados de siglo cuando empieza la polémica más importante a la que tuvo que enfrentarse, y que lo enfrentará con algunos de los enciclopedistas, como luego veremos. El primer texto de esta época final es la *Mémoire, ou l'on expose les fondements du Système de musique théorique et pratique de M. Rameau*, escrito presentado en 1749 a los miembros de la Academia de las Ciencias, seguido por la *Démonstration du principe*

de l'harmonie (1750), redactado en colaboración con Diderot y considerado quizá su mejor trabajo teórico. El propio d'Alembert hizo el elogio de las ideas teóricas de Rameau en 1752 redactando los *Éléments de musique théorique et pratique selon les principes de M. Rameau*. En sus años finales siguió publicando tratados (junto con otros escritos menores) sin desmayo, a pesar de su avanzada edad, y así nacieron las *Observations sur notre instinct pour la Musique, et sur son Principe* (1754), el *Code de musique pratique* (1760) y las recientemente descubiertas *Verités également ignorées et intéressantes tirées du sein de la nature* (c1764), con los que pone punto final a “un brillante logro con el que consolida las tradiciones heredadas en una teoría armónica unificada (aunque no del todo estabilizada)”, en palabras de Joel Lester, uno de los mayores expertos en teoría musical (Lester 2002: 753).

En este sentido hay que recordar que ya en su tiempo el *Traité de l'harmonie* obtuvo una buena recepción en los medios artísticos y científicos franceses, alcanzando pronto más allá de sus fronteras. Por su parte, la bibliografía moderna en torno a la aportación de Rameau como tratadista en el marco de la teoría musical no se ha quedado corta, y sigue creciendo con los años. En la bibliografía final se observan por una parte varias biografías, la última de las cuales es de este mismo año (Beaussant, Bouissou, Girdlesstone, Malignon, Rousset, Sadler & Cohen), así como varias monografías y artículos dedicados en exclusiva a su obra teórica (el resto de los títulos), lo que muestra un interés sostenido por la figura del compositor y por su importante contribución teórica. En las siguientes líneas haremos un recorrido sucinto a través de los principales tratados y sus aportaciones, con el fin de ofrecer una panorámica del pensamiento del gran autor francés en el marco de su tiempo y en relación con su obra, de la mano de los mayores expertos en teoría musical (Joel Lester) y, en particular, en la obra teórica del propio Rameau (Christensen o Sadler, entre otros).

Antecedentes

“Aunque Rameau propuso algunas ideas originales, la mayor parte de la teoría que recogen los tratados que publicó entre 1722 y 1760 consistió en una reformulación y una combinación de conceptos existentes desde mucho tiempo atrás en una perspectiva armónica y direccional única” (Lester 2002: 753). No se trata de quitar méritos a nuestro autor, para empezar, sino de utilizar la perspectiva adecuada para apreciar mejor la ingente labor que llevó a cabo en sus tratados. Así, Lester nos recuerda que teóricos como O. S. Harnish (c. 1568-1623) y J. Lippius (1585-1612) ya precedieron a Rameau en el reconocimiento de una conexión entre la posición “fundamental” y las inversiones de un acorde, pero ningún teórico antes del músico francés dio el paso de afirmar la *equivalencia funcional* entre tales acordes. Por otro lado, las tradiciones del bajo continuo barroco ya incluían el uso de lo que luego se llamó “inversión”, como se ve en autores como F. Campion (1716), quien estableció reglas para el empleo del acorde adecuado según la posición del bajo en la escala. Además, autores como Vicentino (1555) o Zarlino (1558) ya reconocieron las expectativas de resolución creadas por ciertas combinaciones de sonidos, lo que

después se denominó “cadencia”. La diferencia entre los modos mayor y menor ya fue también teorizada por el mencionado Lippius, quien además acuñó el término *triadis* (Lester 2002: 758). La capacidad generadora de un sonido fundamental, por último, ya fue entrevista por Descartes o Mersenne, aunque el “descubrimiento” de la serie armónica fue obra de Joseph Sauveur a comienzos del s. XVIII. “Todas estas nociones emergieron en el curso de los ss. XVII y XVIII en el seno de diferentes tradiciones prácticas, pedagógicas y de teoría especulativa. Lo que se necesitaba era alguien que unificara estas nociones dentro de un único sistema de teoría armónica. Este fue el mérito de Rameau” (Lester 2002: 759).

Panorámica

El *Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels* (1722) inaugura la obra teórica de un compositor que ejemplifica como casi ningún otro las aspiraciones de la Ilustración dieciochesca, al intentar codificar la compleja práctica musical de su época —de la que él mismo era uno de los más insignes representantes— en un sistema racional basado en principios científicos. Lo deja muy claro en el Prefacio: “En una palabra, las luces de la razón, disipando así las dudas que la experiencia puede hacer surgir en todo momento, serán seguros garantes del éxito que se podrá alcanzar en este Arte [...] No basta pues sentir los efectos de una Ciencia o de un Arte; es necesario concebirlos de forma que puedan ser inteligibles” (Rameau 1722: Prefacio). El Libro I del *Traité* está dedicado a demostrar cómo las divisiones de una simple cuerda justifican la existencia de las consonancias básicas de octava, quinta y tercera, que a su vez generan tanto el acorde triada como el acorde de séptima, origen de todos los acordes (gracias a la inversión y otros procesos). Es en este primer bloque en el que autores como Zarlino, Descartes, Desermes o Pardie son profusamente citados por Rameau, ya sea para apoyarse en sus opiniones o, en muchos casos, para rebatir sus argumentos. El Libro II se centra en la definición de bajo fundamental (*basse fondamentale*), uno de los conceptos básicos de la teoría armónica de Rameau, que consiste en esencia en una línea de bajo ficticia que muestra los sonidos generadores de los acordes de una sucesión dada. Por otro lado, la fuerza de la disonancia, causa primera del movimiento armónico, explica el paso de un acorde a otro y conduce a los diferentes tipos de cadencia (perfecta, irregular [*plagal*] y rota). El despliegue del bajo fundamental de una sucesión armónica muestra entonces que en realidad sólo se emplea un número limitado de movimientos cadenciales basados esencialmente en intervalos de quinta y tercera (Fig. 1), y su presencia “proporciona la sensación de tonalidad y, en última instancia, de coherencia tonal a causa de la similitud entre los movimientos de fundamentales y la direccionalidad de las cadencias” (Lester 2002: 760).

Resulta chocante (para nuestra mentalidad) la inclusión en este bloque de capítulos de teoría elemental dedicados al compás o a los intervalos, junto con otros centrados en los compases y movimiento particular de los diversos aires de danza, en cómo poner música a un texto o en el diseño melódico, la imitación y la fuga. El Libro III se titula *Principios de composición*, y en él amplía el espectro de acordes posibles mediante el empleo de la disonancia y de las suspensiones, introduce una moderna visión centralizada de la tonalidad que admite —además de la tónica principal (*ton régnant*)— tonalidades pasajeras o secundarias y explica también la modulación, aplicando finalmente estos conocimientos a la escritura a dos y más voces, a la preparación y resolución de las disonancias y a la justificación de los acordes de 2ª y de 5ª aumentada, de 7ª mayor, de 9ª y hasta de



Fig. 1

11ª, analizando finalmente una fuga propia como ejemplo. El Libro IV está dedicado a los Principios de Acompañamiento, y se vuelca desde el comienzo en las fórmulas empleadas en el bajo continuo y en la realización de los acordes así indicados, una práctica esencial tanto al propio aprendizaje de la música durante casi dos siglos como al propio sonido de la música barroca, inconcebible sin ese típico fondo armónico de órgano o clave, sumado a un bajo tocado habitualmente por el violonchelo, en el que se apoyan las voces y partes instrumentales superiores.

En los tratados que siguieron al *Traité* Rameau introduce varias novedades, como consecuencia directa de hallazgos científicos de la época. Por un lado, consciente de los descubrimientos en el campo de la física de los sonidos de Joseph Sauveur, propuso como principio generador de los acordes la serie de armónicos generada por los cuerpos sonoros en vibración (*corps sonores*). Así ocurre en el *Nouveau système de musique théorique* (1726). En este mismo tratado, así como en la *Génération harmonique* (1737), asume un papel mucho más importante para la función de subdominante, mediante la progresión geométrica 1:3:9, a la que denomina *triple proportion*, ya que cada sonido es el tercer armónico del anterior. Si fa fuera el primer armónico de una serie, el do sería el tercero y el sol el noveno. Esto le permite proponer una organización tonal basada en una tónica rodeada por una quinta superior (la dominante) y una quinta inferior (la subdominante), donde estos dos últimos acordes incluyen una tercera añadida por encima (la dominante) y por debajo (la subdominante), para formar en ambos casos acordes de séptima, lo que puesto a lo largo de una línea muestra una simetría perfecta en torno al acorde de tónica (Fig. 2). De esta forma se refuerza el papel del cuarto grado, que en su uso habitual se construye sobre el fa y se considera que tiene una 6ª añadida (*sixte ajoutée*) cuando resuelve como cadencia irregular (*plagal*) en la tónica, mientras que dicha sexta se puede entender como el sonido fundamental del acorde en su construcción teórica y en su resolución sobre la dominante. Con todo ello Rameau traslada el principio gravitacional de Newton —cuyas teorías fueron conocidas en Francia en la década de 1730— al acorde de tónica, que “atrae” tanto al acorde de dominante como al de subdominante a su órbita para proporcionar la sensación de tonalidad. Con la primacía de estas tres funciones se está adelantando además en casi dos siglos al concepto de “funciones básicas” que Hugo Riemann establece en sus escritos sobre armonía a finales

del s. XIX y comienzos del s. XX.

La existencia de estas funciones primarias permitió a Rameau profundizar en las relaciones entre la escala diatónica y la tonalidad, y así en su

Démonstration du principe de l'harmonie (1750, escrita en colaboración con Diderot) “utilizó estas nuevas ideas para mostrar los orígenes de la escala mayor en la armonía [...] argumentando que la escala (la melodía) se origina en la armonía, y no al revés” (Lester 2002: 769). De esta forma, con los descubrimientos de Sauveur nuestro autor pudo dar entrada abiertamente a la “Naturaleza” —una palabra clave en el pensamiento de la Ilustración— en sus teorías, y al poder deducir de un cuerpo en vibración lo que antes tenía que hacer a partir de las divisiones de un monocordio “redefinió la misma base de su teoría armónica, cambiando en esencia de un sistema deductivo cartesiano a un sistema empírico newtoniano” (Lester 2002: 770). Poco después, confirmando estas nuevas tesis de forma más radical, escribió lo siguiente en el prefacio de las *Observations sur notre instinct pour la musique* (1754): “Para juzgar plenamente los efectos de la música, hace falta estar en un puro abandono de sí mismo, buscando la relación con el Principio por el cual se es afectado. Este Principio es la Naturaleza misma, ya que es de ella de la que tenemos ese sentimiento que nos mueve en todas nuestras operaciones musicales, otorgándonos un don que se puede llamar *Instinto*: consultémosla en nuestros juicios, veamos cómo nos desvela sus misterios antes de pronunciarlos” (Rameau 1754: III-IV).

En sus últimos tratados, especialmente en el *Code de musique pratique* (1760), su último y más completo tratado de composición, suavizó en gran medida los aspectos más rigurosos de la estructura de su teoría, otorgando más flexibilidad en las reglas que rigen el movimiento del bajo fundamental, y aceptando el temperamento igual como una necesidad de la razón y del gusto. En este sentido hay que recordar que Rameau “nunca fue un teórico tan obstinado como para despreciar su propia musicalidad intuitiva. A lo largo de sus escritos invoca continuamente el “juicio del oído” para resolver discrepancias dentro de su teoría, aunque esto significara reelaborar o abandonar varios de sus argumentos” (Sadler & Christensen 2001: 796).

Polémicas

A lo largo de su dilatada carrera, Rameau se vio envuelto en varias disputas con compositores, filósofos y científicos. La mayoría de ellas tuvo su origen en las ideas vertidas en sus tratados, y la consecuencia fue un importante corpus de cartas, artículos y opúsculos publicados en periódicos, aunque en algunos casos la respuesta de nuestro compositor se publicó en forma de libro. Veamos ahora un resumen de las mismas, dejando para el final la parte más positiva de su herencia intelectual y musical.

Las controversias iniciales, a raíz de la publicación de teoría del bajo fundamental, quedaron en un breve intercambio de cartas que empezó en 1729 y se cerró en poco tiempo (nos es desconocido el músico implicado, pero las evidencias apuntan a Michel Pignolet de Montéclair). Más agria con el paso de los años se tornó la disputa con su antiguo amigo el sacerdote jesuita, matemático, físico y escritor científico Louis-Bertrand Castel, quien en su momento había recibido con entusiasmo el *Traité de l'harmonie*. Sin embargo, tras la lectura del *Nouveau système de musique théorique*

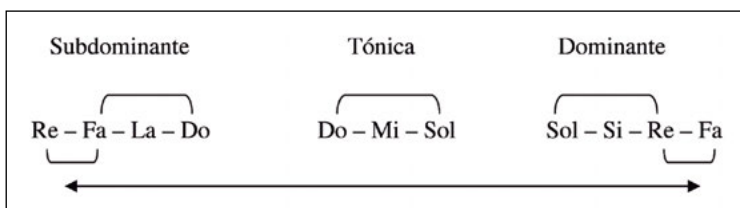


Fig. 2

1736, lo que puso punto final a su relación.

El primer enfrentamiento con Jean-Jacques Rousseau, músico aficionado además de filósofo y escritor, tuvo un origen puramente musical, a raíz del estreno en 1745 de una ópera de este autor que fue criticada ferozmente por Rameau, lo que le granjeó el rencor permanente del escritor. La continuación llegó cuando Diderot y d'Alembert, editores de la naciente *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences*, encargaron al escritor-músico la redacción de los artículos musicales de la misma, lo que inició una serie de réplicas de Rameau entre 1755-1757 criticando los errores que contenían dichos artículos (entre ellos la afirmación de la primacía de lo melódico sobre lo armónico, típica de un músico muy cercano a la ópera italiana como Rousseau).

A esto se añadiría finalmente el desencuentro con d'Alembert cuando éste criticó algunos aspectos teóricos de la obra de Rameau (su insistencia en la prioridad metafísica y en la validez científica del *corps sonore*), dando comienzo a otra agria controversia con quien fuera su mentor ante la Academia. Una de las consecuencias fue que no llegó nunca a ser admitido en la Real Academia de las Ciencias, como era su ferviente deseo. Otra es una abundante bibliografía ya en su tiempo y actualmente sobre esta apasionante querrela intelectual entre los filósofos enciclopedistas y el compositor que aspiraba a ser considerado como tal.

Legado

“Si bien Rameau no consiguió su deseo de sistematizar completamente la teoría de la armonía, su *basse fondamentale* fue sin embargo una convincente ayuda para las músicos y se convirtió, a final de siglo, en el paradigma pedagógico dominante a lo largo de toda Europa” (Sadler & Christensen 2001: 796). En efecto, ya la publicación del *Traité* en 1722 le granjeó a Rameau una enorme reputación dentro y fuera de Francia, acrecentada con el *Nouveau système* (1726), que ya alcanzó los círculos científicos londinenses, así como a teóricos como Heinichen y Lampe. Pero fue sin duda a mediados de siglo cuando su fama se extendió por gran parte de Europa, gracias en primer lugar a los *Éléments*... publicados por d'Alembert en 1752, un tratado que recogía con claridad y elegancia las ideas de Rameau. Una de las primeras traducciones la realizó su admirador alemán F. W. Marburg (1757), otro gran teórico conocido por su tratado sobre la fuga. Su correspondencia incluía, entre otros, a Leonhard Euler (Berlín), Christian Wolff (Halle), al Padre Martini (Bolonia) y en Francia a Charles Batteux.

Tras la muerte de Rameau, el valor práctico del *basse fondamentale* se consolidó en la enseñanza de la composición y del análisis, como se observa en autores tan diversos como Kirnberger, Nichelmann, Mozart o Albrechtsberger, e influyó incluso en la teoría de las funciones armónicas de Hugo Riemann. “La teoría armónica consiguió un status científico que atrajo la atención de hombres de ciencia, matemáticos y filósofos de la época. Muy pocas veces ha estado la teoría (o incluso la música) tan cerca del centro del discurso cultural en esta profunda síntesis de propuestas especulativas y prácticas” (Lester 2002: 774).

BIBLIOGRAFÍA

- BERNARD, Jonathan W., 1980. "The Principles and the Elements: Rameau's Controversy with D'Alembert". *Journal of Music Theorie* 24/1, pp. 37-62.
- BEAUSSANT, Philippe (ed.), 1983. *Rameau de A à Z*. Fayard: Paris, 1983.
- BOUISSOU, Sylvie, 2014. *Jean-Philippe Rameau*. CNRS Editions.
- CAMPION, François, 1716. *Traité d'accompagnement et de composition, selon la règle des octaves*. Estienne Roger, Paris.
- CHANDLER, B. Glenn, 1975. *Rameau's "Nouveau Système de Musique Théorique": An Annotated Translation with Commentary*. Doctoral dissertation. Indiana University.
- CHRISTENSEN, Thomas, 1987. "Eighteenth-Century Science and the *Corps Sonore*: The Scientific Background to Rameau's Principle of Harmony". *Journal of Music Theory* 31, pp. 23-50.
- 1993. *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*. Cambridge Studies in Music Theory and Analysis n° 4.
- D'ALEMBERT, Jean Le Rond, 1752. *Éléments de musique, théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau*. Dvid l'aîné, Le Breton & Durand, Paris.
- ESCAL, Françoise, 1984. "D'Alembert et la théorie harmonique de Rameau". *Dix-huitième siècle*, n°16, pp. 151-162.
- GIRDLESTONE, Cuthbert, 1969. *Jean-Philippe Rameau. His Life and Work*. New York: Dover Publications
- GRANT, C.P., 1977. "The Real Relationship between Kirnberger's and Rameau's 'Concept of the Fundamental Bass'". *Journal of Music Theory* 21/3.
- JACOBI, Erwin R., 1967-72. *Jean Philippe Rameau: Complete Theoretical Writings*. American Institute of Musicology.
- KINTZLER, Catherine, 1983. *Jean-Philippe Rameau: Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*. Paris: Le Sycamore.
- 2000. *Jean-Philippe Rameau*. Paris: Minerve.
- LESTER, Joel, 1989. *Between Modes and Keys: German Theory 1592-1802*. Stuyvesant, NY: Pendragon.
- 1992. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- 2002. "Rameau and eighteenth-century harmonic theory". *The Cambridge History of Western Music*. Christensen, Thomas (ed.), pp. 753-777.
- MALIGNON, Jean, 1960. *Rameau*. Paris: Le Seuil.
- ROUSSET, Christophe, 2007. *Jean-Philippe Rameau*. Paris: Actes Sud/Classica.
- SADLER, Graham & COHEN, Albert, 1986. *French Baroque Masters: Jean-Philippe Rameau*. The New Grove Composer Biography Series. New York: W. W. Norton & Company.
- SADLER, Graham & CHRISTENSEN, Thomas, 2001. "Rameau, Jean-Philippe". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan Publishers Limited.
- SAINT LAMBERT, M., 1707. *Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin*, 1707.

A esta lista se deben añadir no menos de 12 tesis doctorales dedicadas en sentido amplio a su obra teórica. En la página web dedicada al compositor (<http://jp.rameau.free.fr/>) se puede consultar esta información.

Relación de los principales escritos teóricos de Rameau

Año	Título	Editorial
1722	<i>Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels</i>	Ballard, Paris
1726	<i>Nouveau Système de musique théorique, où l'on découvre le principe de toutes les règles necessaires à la pratique, pour servir d'introduction au Traité de l'harmonie</i>	Ballard, Paris
1732	<i>Dissertation sur les différents methódes d'accompagnement pour le clavecin, ou pour l'orgue; avec le plan d'une nouvelle méthode, établie sur une mécanique des doigts, qui fournit la succession fondamentale de l'harmonie: et a l'aide de laquelle on peut devenir savant compositeur et habile accompagnateur, même sans savoir lire la musique</i>	Boivin & Le Clair, Paris
1737	<i>Génération harmonique ou Traité de musique théorique et pratique</i>	Prault, Paris
1750	<i>Démonstration du principe de l'harmonie, servant de basse à tout l'art musical théorique & pratique</i> [en colaboración con Diderot]. Approuvé par messieurs de l'Académie Royale des Sciences, & dédiée à Monseigneur le Comte d'Argenson, Ministre & Secrétaire d'Etat	Durand & Pissot, Paris
1752	<i>Nouvelles réflexions de M. Rameau sur sa Démonstration du principe de l'harmonie</i>	Durand-Pissot, Paris
1754	<i>Observations sur notre instinct pour la musique, et sur son principe; où les moyens de reconnoître l'un par l'autre, conduisent à pouvoir se rendre raison avec certitude des différens effets de cet art</i>	Prault, Paris
1760	<i>Code de musique pratique, ou Méthodes pour apprendre la musique, même à des aveugles, pour former la voix & l'oreille, pour la position de la main avec une mécanique des doigts sur le clavecin & l'orgue, pour l'accompagnement sur tous les Instruments qui en sont susceptibles, & pour le prélude: avec de nouvelles réflexions sur le principe sonore</i>	Imprimerie Royale, Paris
c1764	<i>Verités également ignorées et interessants tirées du sein de la nature</i>	Paris

Artículos, cartas, observaciones y respuestas (selección)

Año	Título	Editorial
1729	"Examen de la conférence sur la musique"	Mercure de France
1730	"Observations sur la méthode d'accompagnement pour le clavecin et la règle d'octave"	Mercure de France
1730	"Plan abrégé d'une nouvelle méthode d'accompagnement"	Mercure de France
1731	"Lettre de M. a M. sur la musique"	Mercure de France
1736	"Lettre au Père Castel"	Journal de Trévoux
1749	"Lettre de Rameau à M. de Sainte Albine sur Platée"	Mercure de France
1749	<i>Mémoire, ou l'on expose les fondements du Système de musique théorique et pratique de M. Rameau</i> [en colaboración con Diderot]	
1752	<i>Nouvelles réflexions de M. Rameau sur sa Démonstration du principe de l'harmonie</i>	Durand-Pissot, Paris
1752	"Réflexions sur la manière de former la voix"	Mercure de France
1752	"Lettre de Monsieur Rameau à l'auteur des Éléments"	Mercure de France
1753	"Extrait d'une réponse de Monsieur Rameau à M. Euler sur l'identité des octaves d'où résultent des vérités d'autant plus curieuses qu'elles n'ont pas été soupçonnées"	Mercure de France
1755	<i>Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie</i>	Jorry, Paris
1756	<i>Suite des erreurs sur la Musique dans l'Encyclopédie</i>	Paris
1757	<i>Réponse de M. Rameau à M. M. les éditeurs de l'Encyclopédie sur leur dernier Avertissement</i>	Jorry, Paris
1760	"Lettre à M. d'Alembert sur ses opinions en musique, insérées dans les articles Fondamental et Gamme de l'Encyclopédie"	Paris
1762	"Lettre aux Philosophes"	Journal de Trévoux
1762	"Réponses à la lettre de Monsieur d'Alembert"	Mercure de France
1762	<i>Origine des Sciences, avec une controverse sur le même sujet</i>	Imprimerie Royale, Paris

ANDREAS STAIER:

**“LA CULTURA NO SOBREVIVIRÁ
GRACIAS A LAS GRANDES
ESTRELLAS, SINO A LA BASE”**



Andreas Staier (Gotinga, 1955) es una figura señera dentro del movimiento historicista. Lo es por haber formado parte de la mítica Musica Antiqua Köln en el momento de máximo esplendor del grupo, pero también por la extraordinaria carrera que, desde que lo abandonó en 1986, ha desarrollado como intérprete solista tanto de clave como de fortepiano. Staier tocó el pasado 23 de septiembre en el Auditorio Nacional de Música un programa con música de Schubert junto al pianista ruso Alexander Melnikov, dentro del ciclo Grandes Intérpretes de la Fundación Scherzo. Y lo hizo con un piano moderno, faceta en la que se viene prodigando de un tiempo a esta parte. Su visita a Madrid fue una buena excusa para repasar en esta entrevista su presente, su pasado y su futuro y, al mismo tiempo, para analizar el delicado momento que vive la música en todo el mundo.

A quienes le seguimos desde hace años, se nos hace algo raro verle tocar un piano moderno.

Procuro siempre utilizar los instrumentos cronológicamente adecuados, pero sucede que en este concierto del Auditorio Nacional, al igual que me ha ocurrido en otros, no podía usar un fortepiano porque la Sala Sinfónica es demasiado grande. Además, para un programa con música de Schubert no sabía qué instrumento iba a encontrarme aquí. Me explico: conozco gente en Madrid que tiene muy buenos claves, pero no conozco a nadie que tenga un fortepiano apropiado para tocar esta música. No sirve, por ejemplo, un Anton Walter; Schubert requiere un teclado mayor y, por otro lado, el sonido es bastante diferente. El problema es que recibes cierta información sobre los fortepianos que están disponibles, pero no sabes en qué estado se hallan hasta que te sientas frente a ellos y empiezas a tocarlos. Es muy arriesgado hacer este programa sin saber cómo es el fortepiano que te ofrecen, así que tomé la decisión de emplear un piano moderno. Habíamos hecho este programa Alexander Melnikov y yo con dos fortepianos unos meses antes en Ámsterdam, pero en Madrid, por todo lo que le he explicado, optamos por dos pianos modernos.

¿Toca el piano moderno a menudo o su ocupación principal siguen siendo el fortepiano y el clave?

De vez en cuando. Aprendí cuando era joven a tocar el piano moderno y procuro hacerlo lo mejor posible cuando lo toco ahora. Pero, en efecto, me dedicó más al fortepiano y al clave. **Schubert, por lo se deduce de su trayectoria, es uno de sus compositores favoritos. ¿Qué ve de especial en su música?**

Es difícil explicarlo sólo con unas palabras. Por alguna extraña razón, la música de Schubert tiene la infrecuente virtud de llegar directamente al corazón de una forma en que casi ningún otro compositor es capaz de hacerlo. En términos musicales, Schubert te habla como si estuviera hablando a un amigo, Schubert siempre es íntimo. En este programa que hago con Melnikov, las *Variations sur un thème original en la bemol mayor*, por

ejemplo, son increíblemente hermosas en lo melódico. Son casi como un paraíso.

Usted también ha tocado numerosos lieder de Schubert. Me vienen a la memoria las grabaciones discográficas con Christoph Prégardien.

Así es. Es cualquiera de sus facetas, Schubert un músico muy especial en mi carrera.

El pasado mes de marzo tuvimos la ocasión de escucharle en la Sala de Cámara del Auditorio en un programa clavecinístico con obras de Bach y de compositores franceses como Couperin, D'Anglebert o De Grigny. ¿Cómo hace para cambiar el chip y afrontar programas tan distintos?

Me resulta más fácil cambiar de estilo que de instrumento, si le soy sincero. Cada vez que cambias de instrumento, tienes que reajustar tu técnica. Cambiar de estilo no resulta complicado si tienes los fundamentos necesarios. Los conocimientos permanecen en el cerebro y afloran cuando los necesitas. De cualquier forma, me gusta variar, no hacer todo el rato lo mismo, no caminar siempre por la misma calle...

Sin embargo, en los últimos años ha enfocado su carrera como solista.

Bueno, de vez en cuando hago música de cámara, toco con otro pianista, como aquí en Madrid, o hago algún trío. Y también, aunque de forma todavía más esporádica, toco con alguna orquesta de dimensiones grandes. Por ejemplo, algunas de mis últimas grabaciones discográficas han sido tocando música de Mozart con la Freiburger Barockorchester. Como le decía antes, me gusta variar. Es bueno variar cuando se llega a mi edad y uno se va haciendo viejo.

Bueno, con 58 años recién cumplidos yo no le considero viejo, ni mucho menos, pero es verdad que en los últimos meses han ido desapareciendo figuras emblemáticas como Gustav Leonhardt o como Frans Brüggen, de tal forma que usted y los de su generación ahora figuran en la cúspide de la pirámide cronológica.

Sí, mi generación es la siguiente a la que le toca morir, ¿no? Lo digo medio en broma y medio en serio, porque es verdad que esa idea de que los próximos en desaparecer ya somos nosotros viene con frecuencia a mi

cabeza.

No es ya una cuestión de edad, sino que, dentro del movimiento historicista, después de aquella generación de pioneros a la que pertenecían Leonhardt y Brüggen, la siguiente generación es la suya. Las cosas han cambiado mucho desde entonces, imagino.

Muchísimo. Cuando yo empezaba a estudiar música, lo del historicismo era algo extraño. Por lo menos, en Alemania, razón por la cual me tuve que trasladar a Holanda. Estoy hablando de principios de los años 80. Estudié dos años en Ámsterdam y me encontré, de repente, con el auge que tomaba el historicismo, impulsado por el formidable crecimiento de un soporte nuevo como era el CD. Las compañías discográficas querían grabarlo todo y eso ayudó mucho. No tiene, por supuesto, nada que ver con la situación actual. Ahora las cosas son mucho más complicadas porque las compañías discográficas ya no pagan y porque las emisoras de radio, que en Alemania jugaban un papel muy importante, ya no subvencionan a músicos ni financian grabaciones. Para cualquier músico joven que esté empezando ahora su carrera le va a resultar mucho más difícil de lo que me resultó a mí. Pero todavía hay más cosas...

¿Cuáles?

Encuentro que la vida musical de ahora es, de alguna manera, mucho más superficial que la de aquellos años. No tengo motivos para quejarme: me llega suficiente trabajo y soy lo suficientemente feliz. Sin embargo, la situación por la que atraviesan los músicos jóvenes en casi todos los países me llena de desazón. La economía lo domina todo, en muchos ámbitos, y no hace falta que le explique a usted cómo está afectando la crisis económica a España, pero la primera víctima de esta larga crisis está siendo la cultura. Cuando hay problemas financieros, lo primero que se recorta son las ayudas a la cultura. Italia, en el aspecto cultural, está todavía pasándolo peor que España. Incluso en países en los que la crisis económica no ha tenido una influencia tan negativa, como Alemania, la cultura también está pagando las consecuencias.

También la formación humanística en las escuelas empieza a ser un recuerdo del pasado.

Los padres quieren que sus hijos estudien alguna materia que en el futuro garantice a estos una situación laboral, lo cual es comprensible, porque ningún padre quiere que sus hijos el día de mañana vayan a ser unos desempleados. Pero eso está produciendo que las artes ya no jueguen el papel importante que ha jugado siempre. Eso está separando a los niños y a los jóvenes de las artes, de la cultura, del humanismo... Y las consecuencias de ello ya se están notando en la música. Se ha producido una dramática polarización: observas que arriba del todo está un pequeño grupo de grandes estrellas internacionales que actúan más y que ganan mucho más dinero del que ganaban antes de la crisis, pero para el resto, sobre todo para los jóvenes que ahora empiezan, apenas queda nada. Sé de muchos de ellos que están tocando a cambio de nada, sólo por mantenerse en activo. Y si la tendencia es que los ricos sean más ricos y los pobres, más pobres, entonces estamos perdidos. Esto está pasando en la música, pero también en otros campos de la cultura. La cultura no sobrevivirá gracias a las grandes estrellas, sino a la base. Si esto sigue así, llegará un momento en que ningún niño querrá aprender a tocar el piano. De hecho, ya está pasando en Alemania. Cuando yo era niño, cualquier ciudad alemana de más de 40.000 habitantes tenía sus ciclos de música a lo largo del año. Ciclos que organizaban colectivos de doctores o de abogados que amaban la música y a cuyos conciertos invitaban a sus amigos. Pero esa gente ha ido desapareciendo por una obvia cuestión de edad y no ha habido nadie que los haya reemplazado. Ya no es una simple cuestión de dinero, sino de educación. No hay gente que esté dispuesta a seguir con aquella labor, simplemente porque ya no existe la formación musical que había antes.

Sí que sorprende que en Alemania haya agrupaciones, grandes o pequeñas, vocales o instrumentales, que lo estén pasando tan mal.

No hay ninguna excepción. Y le pongo el ejemplo de Berlín: el 80 por ciento del presupuesto que se destina a música en toda la ciudad va a parar a la Berliner Philharmoniker, mientras que toda la demás gente que hace música en Berlín no cuenta con ningún tipo de ayuda. Es algo de locos, porque esta orquesta tiene la capacidad suficiente como para sobrevivir sin necesidad de subvenciones. E imagino que la situación no será muy dife-

rente en Viena con la Wiener Philharmoniker. Está pasando lo mismo que en el fútbol: los grandes clubes son los que reciben todo el dinero, mientras que los más modestos apenas pueden afrontar los problemas cotidianos que se les presentan. Es una situación muy desagradable, porque conozco a músicos jóvenes extremadamente interesantes y creativos que podrían haber hecho una brillante carrera hace treinta años o, al menos, haberse ganado la vida con esta profesión. Pero ahora es imposible. ¿Y qué le puedes decir a esa gente? No puedes recomendar a nadie, por mucho talento que atesore, que se dedique a la música, porque el futuro que le aguarda en ella no puede ser más negro.

¿Cómo era la situación cuando comenzó a tocar con Musica Antiqua Köln?

Muy diferente. Para empezar, tuve mucha suerte, porque nada más acabar mis estudios se produjo una vacante inesperada en el grupo: su clavecinista, Henk Boumann, desapareció en un áshram [*monasterio budista*] en la India y de repente se vieron con que tenían que encontrar de un día para otro un clavecinista nuevo. Yo estaba de vacaciones en Roma con un amigo y recibí una llamada telefónica ofreciendo el puesto. Pero tenía que estar al día siguiente por la tarde en Colonia, así que cogí un coche-cama y viajé durante toda la noche para llegar a tiempo a los ensayos. Digo que la situación era muy diferente porque la WDR, la radio del oeste alemán, la más importante de Alemania y en la zona más poblada del país, coproducía enormes cantidades de música para ella misma o junto a compañías discográficas como Deutsche Grammophon. Eso suponía que tocáramos permanentemente no sólo en las grandes ciudades, sino en otras más pequeñas. Fue un *boom* extraordinario gracias, como le decía antes, a la aparición del CD, pues podían vender por segunda vez la música que ya habían vendido a un festival o a un auditorio. Lo que pasa es que fueron lo suficientemente estúpidos como para pensar que el CD no duraría mucho. Pero resultó que el CD sí iba a durar. Con el CD pasaba como con los frigoríficos: nadie compra un frigorífico todos los años porque haya aparecido otro que sea más bonito; sólo cambiamos de frigorífico cuando el que tenemos se estropea. Ahí empezaron los problemas, con esas enormes cantidades de dinero que se gastaron en producciones carísimas. Y lo digo así, aunque yo mismo me beneficié de aquella disparatada situación.

¿En qué sentido?

Cuando acabé mi relación con Musica Antiqua Köln, había un perio-

disto que trabajaba en la radio que me proporcionó entrar en Deutsche Harmonia Mundi. Ni siquiera me tuve que preocupar de buscar una compañía para grabar mis propios discos. Me permitieron grabar todo lo que quise, porque en aquel momento las discográficas no corrían ningún riesgo, ya que las emisoras de radio financiaban casi todo. No puedo decir que me dieran una fortuna por cada nuevo disco, más o menos 500 euros, pero yo entonces era un músico prácticamente desconocido y aquel sueldo no estaba mal. Ahora, en cambio, si un músico que empieza quiere grabar un disco no sólo no recibe dinero, sino que tiene que pagar como mínimo 4000 euros para ver su disco en el mercado. La ventaja de los discos entonces, y supongo que ahora también, era que la crítica los comentaba y, si eran buenos, recibías invitaciones para tocar en muchos sitios. Eso ya no existe, se acabó, por desgracia.

Usted estuvo en Musica Antiqua Köln tres años. ¿Era realmente tan difícil trabajar a las órdenes de Reinhard Goebel como se comenta?

Es una persona muy divertida y muy ingeniosa, pero está realmente loco. Eso era lo que hacía difícil trabajar con él. Para la gente que tocaba entonces, sobre todo para los que pertenecían al cuarteto de cuerda, Musica Antiqua Köln era como una familia, porque estaban todos los días juntos e incluso se llegaron a conocer más entre ellos de lo que habría sido deseable. Tantas horas juntos, tantos viajes juntos, al final resulta ser bastante trágico.

También existe el rumor de que cuando usted decide dejar Musica Antiqua Köln y fundar su propio grupo de cámara, junto a Wilbert Hazelzet y Hajo Bäss, le pone de nombre Les Adieux para que a Goebel no le queden dudas que se han ido para siempre.

No, no es un rumor, es la verdad. Nosotros ya nos habíamos despedido, pero nos gustó el nombre de Les Adieux por todo lo que implicaba. Siempre intentas encontrar un buen nombre para un ensemble y aquel seguro que lo era. Sobre todo, era un nombre muy significativo.

¿Echa de menos aquellos tiempos en Musica Antiqua Köln?

No, no los echo de menos para nada. Además, tengo que decir que desde el momento en que nos fuimos el grupo empezó a declinar. Escuchaba a Musica Antiqua Köln tocar años más tarde y estaba muy lejos de ser lo que había sido, porque el espíritu era distinto. La personalidad de Goebel le llevaba a estar cambiando constantemente de colaboradores y acabó pro-

duciéndose un espacio generacional demasiado grande. Goebel es tres años mayor que yo, pero más o menos estábamos todos en la misma edad: Wilbert Hazelzet, Hajo Bäss, Phoebe Carrai... Con el paso del tiempo ocurrió que Goebel tocaba con gente que era veinte años más joven que él y eso cambió por completo la estructura del grupo. No podían trabajar de ninguna manera como lo habíamos hecho nosotros.

Pero el espejo en el que se miraba mucha gente que empezó a tocar entonces era Musica Antiqua Köln. La aspiración de casi todos era sonar algún día como ellos.

Lo puedo entender, porque Musica Antiqua Köln fue el primer grupo dedicado a la música antigua que funcionaba con la precisión y la intensidad de un cuarteto de cuerdas. Eso no había ocurrido nunca antes y eso le hizo ser un grupo único durante algún tiempo. Pero sólo durante algún tiempo. Si le soy sincero, le reconoceré que me sentía muy afortunado de no pertenecer al cuarteto de cuerdas. Si yo hubiera tocado un instrumento de cuerda, no habría durado más de dos semanas en Musica Antiqua Köln, no habría tolerado todas las discusiones que se producían a todas horas entre ellos. Pero tocaba el clave y eso me permitía estar un poco al margen, ser más independiente. Gracias a ello, aguanté allí tres años.

Otra parte importante en su pasado musical es su etapa como profesor en la Schola Cantorum Basiliensis. ¿Le gustaba la docencia?

Mucho. Al final he llegado a la conclusión de que en esa etapa aprendí yo más que cualquiera de mis alumnos. Preparar las clases me hacía pensar y reflexionar constantemente sobre lo que debía exponer. Allí me sentía muy feliz. En primer lugar, porque tuve como alumnos a gente muy agradable. Y en segundo lugar, porque por la propia estructura organizativa de la Schola había una absoluta falta de burocracia, lo cual ofrecía infinitas posibilidades de trabajar. El acceso a los archivos o a los instrumentos de la Schola era posible a diario y cualquier hora. Fueron ocho o nueve años en Basilea, lo que quiere decir que estuve de principio a fin con dos generaciones de estudiantes. Sin embargo, entendí que debía hacer un paréntesis, porque la enseñanza estaba empezando a convertirse para mí en una rutina. No obstante, me ocurre como con Musica Antiqua Köln: no echo de menos aquella etapa en Basilea, aunque en la actualidad siga dando clases magistrales y clases particulares, porque me gusta la docencia.

¿Cuál cree que es el nivel de los clavecinis-



tas y de los fortepianistas que han ido aparecido en los últimos años? ¿Se preocupa por escucharlos?

Hay gente muy buena, buenísima. Los escucho porque procuro estar al tanto de lo que hacen mis colegas y el hecho de dar cuatro o cinco clases magistrales al año me permite ver cómo vienen las nuevas generaciones. **¿Se atrevería a destacar a alguien o prefiere eludir el compromiso de dar nombres?**

Hace un par de años toqué piano a cuatro manos en la Fundación Juan March de Madrid con un joven italiano llamado Antonio Piricone y me pareció un intérprete muy interesante. No es demasiado conocido, pero creo que es un músico francamente bueno. Que no sea demasiado conocido tiene que ver con lo que hemos venido hablando en esta entrevista: para los músicos jóvenes es difícilísimo hacerse con un hueco. ¿Nombres? Si me lo permite, prefiero ser diplomático y no dar ninguno.

Acabemos hablando, si le parece, de sus proyectos inminentes.

Procuro concentrarme en ciertos proyectos que me agradan, pero no siempre eso funciona, porque al final te acaban llamando de un sitio o de otro para que toques algo que no tenías previsto. Hay a plazo un proyecto que tiene que ver con *El clave bien temperado*, pero no para hacer una integral con él; se trata más bien de un ejercicio teórico de esta obra relacionado con ciertas técnicas, con determinados estilos y con varios compositores como Buxtehude, Frescobaldi, Sweelinck o Bull. Por otro lado, he finalizado hace poco de grabar las sonatas de Brahms junto al fantástico

clarinetista italiano Lorenzo Coppola, que vive en Barcelona y con el cual tengo previstos varios conciertos. También estoy ahora enfrascado con Schumann y con Alban Berg, así que como puede comprobar mis proyectos son bastante eclécticos.

¿Siente todavía la necesidad ineludible de regresar a Bach cuando pasa cierto tiempo? La grabación de las Variaciones Goldberg, su última con música de Bach, fue muy celebrada.

Absolutamente, es una necesidad que no puedo evitar, porque Bach es otro hito en mi carrera musical y en mi propia vida. Pero las *Variaciones Goldberg* no han sido mi última grabación bachiana: el año pasado grabé con la Freiburger Barockorchester los siete conciertos para clave y pienso que el álbum aparecerá en octubre del próximo año. Esta orquesta es fantástica y da gusto trabajar con ella, porque el ambiente que se respira es inmejorable, no sólo en lo musical, sino también en lo humano. Además, Petra Müllejan, la líder del grupo, es muy buena amiga mía.

De verdad, ¿no hay resquicio para el optimismo en medio de esta zozobra en la que nos hallamos inmersos?

Mi padre decía que cualquier tiempo pasado fue mejor y yo le escuchaba con escepticismo, pero he aquí que ahora me veo haciendo los mismos comentarios que hacía mi padre. Lo que eso quiere decir es que me he hecho viejo. La verdad es que la situación que estamos padeciendo me resulta deprimente.

Eduardo Torrico

QUE INVENTEN OTROS

Madrid, una ciudad que debería ser un centro internacional de formación de músicos profesionales, lleva años dejando que los estudios los ofrezcan otros, como si la mejor estrategia fuera no tener estrategia. La competencia está en Holanda, Estados Unidos o Austria, pero también en Aragón, Navarra, País Vasco o Cataluña. Hace tiempo que Madrid tiró la toalla y la responsabilidad está en las administraciones públicas, encargadas de planificar y de autorizar estos estudios.

La confusión a la que se enfrenta el joven músico que quiere hacer de la música su profesión alcanza en Madrid un nivel llamativo. Por una parte, recibe mensajes contradictorios sobre la validez académica de los títulos obtenidos, algo que sucede en toda España por culpa de la torpeza de gobiernos que no han sabido normalizar el estatus académico de los estudios. Un último bache ha consistido en hacer creer a los españoles que los estudios de música (junto con otros estudios de otras disciplinas artísticas) entraban por la puerta grande al transparente mundo de las etiquetas académicas del espacio europeo de educación superior. No ha sido así y el ciudadano normal, en vez de oír hablar de estudios de grado y de postgrado, sin más, tiene que escuchar largas explicaciones sobre la validez de los estudios superiores de música, que ahora no son de grado, sino equivalentes a los de grado universitario, o enfrentarse al laberinto publicitario de una variada colección de universidades privadas, centros autorizados y conservatorios.

Pero Madrid lo complica más y se obstina en no ofrecer formación en especialidades que se ofrecen en otros países desde hace varias décadas y en otras comunidades desde hace casi quince años. Pese a haber sido el indudable centro internacional del flamenco, Madrid no ha tenido suficiente imaginación para crear un centro dedicado al estudio del flamenco. Y lo mismo ha hecho al dar la espalda a los estudios que más premios, riqueza, reconocimiento social y puestos de trabajo han creado en nuestra historia reciente, y que abarcan, por ejemplo, el pop, el jazz, las bandas sonoras, la producción musical, el teatro musical, etc.

Ni siquiera Madrid ha sido capaz de articular una oferta adecuada en una formación tan convencional, conocida y necesaria como la de profesores y divulgadores de música. Mientras toda España inauguraba por miles colegios, conservatorios, escuelas de música y proyectos pedagógicos de toda clase, el conservatorio de Madrid respondía con una cifra insignificante de plazas y escasas opciones de especialización, como si los cambios vertiginosos que vivía todo el país fueran algo casi molesto.

Madrid vive ahora el triste honor de no haber protagonizado, como le habría correspondido, el visible avance que España ha conocido en la formación de músicos de todos los estilos.

La política ha desempeñado un papel entorpecedor con una estrategia que ha consistido en no hacer nada y en señalar, durante treinta años, lo complicado que era cambiar la



situación heredada. Con ello han generado un vacío que cubren sólo parcialmente centros creados desde el año 2000 en Barcelona y San Sebastián, junto a la rica, cambiante y atractiva oferta europea y norteamericana.

Ahora la falta de imaginación política se disimula abriendo el mercado de la educación superior musical a centros privados en los que no queda otro remedio que prometer la máxima calidad a partir de la ínfima experiencia. Son estudios carísimos y accesibles no solamente a quien disponga del dinero para pagarlos, sino a quien pueda, además, sortear las inevitables sorpresas de un modelo experimental. Estaría bien que los jóvenes que ponen toda su ilusión en estos estudios conocieran las condiciones de precariedad e improvisación en que se ven obligados a funcionar: sus sobrecargados equipos de gestión, las pésimas condiciones laborales del profesorado, la absoluta incertidumbre sobre la puesta en marcha de la mayoría de las titulaciones, etc.

En medio de ese bonito panorama, el conservatorio superior de Madrid mantiene su oferta histórica (pedagogía, musicología, interpretación, dirección y composición), como si el tiempo se hubiera detenido y como si no hubiera nada ni nadie con quien compararse, como por ejemplo los 300 miembros de 50 países de la asociación europea de conservatorios, aec-music.eu.

Aunque Madrid se merece mucho más, no hay indicios de que la política vaya a entenderlo. Más bien lo contrario. El experimento keynesiano de Madrid, la idea de que la iniciativa privada resuelve los problemas de la acción pública, no es de recibo. Tampoco lo es el conformarse porque en Madrid "no hay tradición musical". Es precisamente la cadena de errores políticos la que ha conseguido que no la tengamos. La fina película que separa la actividad cultural de una ciudad (estrenos, conciertos, acontecimientos, proyectos, empresas, etc.), de la formación de músicos de nivel internacional es cada vez más gruesa e infranqueable.

Pedro Sarmiento

RICHARD GALLIANO, EL FUELLE DE LA VIDA

Astor Piazzolla recuperó el bandoneón o acordeón diatónico para entregárselo definitivamente al jazz y desde entonces muchas son las propuestas que en este género nos llegan ligadas a la geografía musical del tango. No obstante, hay propuestas que respiran improvisación propia, como la que protagoniza uno de sus mayores intérpretes, Hermeto Pascoal, así como la que libera Richard Galliano, un hombre decidido a cambiar el rumbo del acordeón y el jazz a través de multitud de experimentos. Nacido en la cinematográfica localidad francesa de Cannes en 1950, este instrumentista y compositor viene encumbrando el habla de este llamado “piano de os pobres” a través de mil aventuras, desde la música clásica y ese sensual latido parisino que es el *musette* hasta el bebop o la composición cinematográfica. Hay en esta amplitud de miradas un deseo explícito, no el de ser el mejor de los intérpretes de acordeón, sino el de convertirse en un creador afilado de un instrumento tradicionalmente denostado por la aristocracia cultural. Hacía tiempo que el artista no visitaba Madrid, pero un cambio en la dirección técnica y artística del festival capitalino ha hecho posible que este mes los aficionados tengan la oportunidad de reencontrarse con él el 11 de noviembre en el Auditorio Conde Duque.

Galliano acude para presentar su particular visión de la música de Nino Rota, un compositor glorificado por el público masivo por la banda sonora de *El padrino* y reconocido intelectualmente por sus colaboraciones junto a cineastas mayores como Fellini, Visconti o Zeffirelli. El líder del reputado quinteto Tangaria ofrece así una vuelta de tuerca más a un compromiso creativo que va desde la renovación del temario de su admirado Piazzolla a la actualización jazzística de autores como Bach o Vivaldi, o el homenaje a grandes voces de todos los tiempos como Billie Holiday o Edith Piaf. El suyo, queda claro, es un fuelle henchido de vida, de constante búsqueda de preguntas y respuestas.

Richard Galliano inició sus estudios de acordeón a la temprana edad de 4 años, a iniciativa de su padre Lucien, también acordeonista. Estudió también trombón, armonía y contrapunto, para entregarse al sortilegio del jazz a los 14 años, tras escuchar un disco del trompetista Clifford Brown. El descubrimiento del género y la ausencia protagónica del acordeón en su historia reforzó su determinación por sumar este instrumento al decir cotidiano del blues, el swing y la improvisación, oponiéndose descaradamente a esa afirmación del violinista y musicólogo André Hodeir que refería al acordeón como un instrumento esencialmente “anti-jazz”. Pronto el joven Galliano empezó a destacar entre sus compañeros de clase, cosechando toda suerte de galardones y distinciones: Campeón del Mundo en 1966 en Valencia y en 1967 en Calais o Premio del Presidente de la República en 1968. Años más tarde, ya instalado en París, entra en la orquesta de Claude Nougaro para sustituir a Eddy Louis, así como contacta con Astor Piazzolla, que, más que maestro, acabaría siendo su amigo hasta la muerte del maestro bandoneonista argentino en 1992. De él Galliano nos ha recuperado en más de una ocasión una de sus enseñanzas más categóricas: “Piazzolla me decía ‘tienes una imagen de acordeonista de jazz demasiado americanizada y eso no es bueno en absoluto. Encuentra tus raíces francesas. Igual que yo he inventado el tango nuevo, es preciso que tú te adentres en la nueva *musette*’. Y eso hice, añadir mis



influencias de artistas como Coltrane, Bill Evans, Debussy...”.

Desde entonces Galliano ha sido fiel a este consejo, alejándose de patrones ya establecidos y arrojándose a una creación panorámica que echa raíces allí donde pisa suelo su inspiración, esto es, prácticamente en toda la música que le rodea, con independencia de las etiquetas. La nómina de artistas con quienes ha tocado es reveladora: Al Foster, Michel Petrucciani, Trilok Gurtu, Wynton Marsalis, Toots Thielemans, Juliette Gréco, Daniel Humair, Martial Solal... Mención especial merece su alianza junto al saxofonista, clarinetista y también acordeonista Michel Portal, toda una institución del jazz europeo más imaginativo e inteligente, con el que tiene firmados varios discos, dentro de un catálogo que incluye una cincuentena de títulos como líder.

Galliano, Premio Django Reinhardt y Mejor Músico de Jazz según la Academia de Jazz de Francia, será una de las cabezas de cartel de un remozado Festival de Jazz de Madrid que se reencuentra con su mejor pasado, esto es, un festival abierto a todos los públicos con precios populares, y donde al artista se le trata de con el respeto que merece, empezando por el correspondiente pago de sus honorarios (y no a través de la taquilla como sucedía en las últimas ediciones) y finalizando con un trato profesional. En este sentido, el Auditorio Conde Duque, sede principal del festival, volverá a ser este es de noviembre un hogar tanto para los jazzistas españoles como los internacionales.

LA GUÍA DE SCHERZO

MADRID

CNDM

(Centro Nacional de Difusión Musical)
c/ Príncipe de Vergara, 146.
Teléfono: 91 337 02 34 / 40
www.cndm.mcu.es

Localidades Auditorio Nacional / Teatro de la Zarzuela: taquillas, teatros del INAEM, 902 22 49 49 y www.entradasinaem.es

XXI Ciclo de LIED
TEATRO DE LA ZARZUELA
Lunes, 3. 20:00h

SIMÓN KEENLYSIDE, barítono
MALCOLM MARTINEAU, piano
Obras de A. Schoenberg, H. Eisler,
B. Britten, H. Wolf, F. Schubert y
J. Brahms.

Ciclo LICEO DE CÁMARA XXI
AUDITORIO NACIONAL DE
MÚSICA. Sala de Cámara
Martes, 4. 19:30h

VIKTORIA MULLOVA, violín
Virtuosismo deslumbrante
Obras de J. S. Bach, D. Fujikura,
G. Benjamin y S. Prokófiev.

Jueves, 27. 19:30h

CUARTETO DE JERUSALÉN
Nacionalismo íntimo

Obras de L. Janáček y E. Toldrá.

Ciclo JAZZ EN EL AUDITORIO
AUDITORIO NACIONAL DE
MÚSICA. Sala de Cámara
Miércoles, 5. 20:00h

JANE MONHEIT, voz

Michael Kanan, piano
Neal Miner, contrabajo
Rick Montalbano, batería
The heart of the matter

Ciclo UNIVERSO BARROCO
AUDITORIO NACIONAL DE
MÚSICA. Sala Sinfónica
Jueves, 6. 19:30h

**THE KING'S CONSORT
AND CHOIR**

ROBERT KING, director
Julia Doyle, Julie Cooper y Rebecca Outram, sopranos.
Daniel Auchincloss, James Oxley y Charles Daniels, tenores.
Matthew Brook, bajo
H. Purcell: *King Arthur*.

Ciclo UNIVERSO BARROCO
AUDITORIO NACIONAL DE
MÚSICA. Sala de Cámara
Martes, 11. 19:30h

LA GALANÍA

RAQUEL ANDUEZA, soprano
Alma mía
Obras de A. Cesti.

Viernes, 28. 19:30h

**ORQUESTA BARROCA DE
SEVILLA**

CHRISTOPHE COIN, violonchelo
y director

Dmitry Sinkovsky, violín
El "Sturm und Drang" de Carl Philipp Emanuel Bach

Obras de F. García Fajér, G. Facco, C. P. E. Bach y C. Ordóñez.

Ciclo ANDALUCÍA FLAMENCA
AUDITORIO NACIONAL DE
MÚSICA. Sala de Cámara
Viernes, 14. 19:30h

JOSÉ MENESE, cantante

Antonio Carrión, guitarra
Antología

Ciclo BACH VERMUT
AUDITORIO NACIONAL DE
MÚSICA. Sala Sinfónica
Sábado, 15. 12:30h

HANS FAGIUS, órgano

Concierto III. *Ciclo integral de la obra de J. S. Bach para órgano*

Ciclo SERIES 20/21 – Ciclo Museo
MUSEO NACIONAL CENTRO DE
ARTE REINA SOFÍA. Auditorio 400
Lunes, 17. 19:30h. Entrada libre

MOONWINDS

JOAN ENRIC LLUNA, director
Barroco actualizado

Obras de F. Couperin, C. Cano, T. Hosokawa, B. Soler, A. Pärt, B. Briner y J. Horowitz.

Lunes, 24. 19:30h. Entrada libre

ESPAI SONOR

VORO GARCÍA, director

Concierto final del XXV Premio Jóvenes Compositores Fundación SGAE – CNDM.

Obras de N. I. Fernández Ezquerro, I. Ferrando García, J. M. Fayos Jordán e I. López Estelche.

Ciclo SERIES 20/21 – Ciclo
FRONTERAS

AUDITORIO NACIONAL DE
MÚSICA. Sala de Cámara
Jueves, 19. 19:30h

UTE LEMPER, voz

Vana Gierig, piano
Víctor Villena, bandoneón
Cyril Garac, violín
Steve Milhous, contrabajo

Una voz de culto, teatro y café

Obras de K. Weill, B. Brecht, M. Dietrich, A. Piazzolla, J. Brel y otros.

TEATRO REAL

Información y venta: Taquilla ·
902 24 48 48 · www.teatro-real.com

Ópera

La hija del regimiento. Gaetano Donizetti (1797-1848). Directores musicales: Bruno Campanella (1, 2, 4, 7, 9, 10 de noviembre) / Jean-Luc Tingaud (2, 5, 9 de nov.). Director de escena y figurinista: Laurent Pelly. Director del coro: Andrés Máspero. Aleksandra Kurzak (1, 4, 7, 10 de nov.) / Desirée Rancatore (2, 5, 9 de nov.). Ewa Podlès (1, 4, 7, 10 de nov.) / Rebecca de Pont Davies (2, 5, 9 de nov.). Ángela Molina. Javier Camarena (1, 4, 7, 10 de nov.) / Antonio Siragusa (2, 5, 9 de nov.). Pietro Spagnoli (1, 4, 7, 10 de nov.) / Luis Cansino (2, 5, 9 de nov.). Isaac Galán. Pablo Oliva. Enrique Lacárcel. Pedro Quirarte-Gómez. Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real.
Noviembre: 1, 2, 4, 5, 7, 9, 10.

20.00 horas; domingos: 18.00 horas.
Sala principal.

Programa pedagógico

Movimientos 2: danzar al aire español. Danza. Introducción a la danza española con música en vivo. Nueva producción, Fundación Antonio Gades. Dirección de escena y escenografía: Hugo Pérez de la Pica. Directora artística de la Compañía Antonio Gades: Stella Arauzo. Coreógrafa y maestra de baile: Mayte Chico. Idea y producción: Eugenia Eiriz. Noviembre: 1, 2. 11.00 y 13.00 horas. Sala principal.

¡Todos a la Gaiarre! Talleres de introducción a la música para toda la familia. ¡A golpe de marcha! Noviembre: 15. 17.00 horas. y 16. 12.00 y 17.00 h. Sala Gaiarre.

ORCAM

www.orcam.org

Lunes 10 de noviembre de 2014.

19:30 horas

AUDITORIO NACIONAL. SALA
SINFÓNICA.

REAL FILHARMONÍA DE GALICIA

Tedi Papavrami, violín

Paul Daniel, director

F. Buide del Real Mar ao norde*
J. Sibelius Concierto para violín y orquesta

M. Tippett The Midsummer Marriage: "ritual dances"

*Estreno absoluto

Lunes 17 de noviembre de 2014.

19:30 horas

AUDITORIO NACIONAL. SALA
SINFÓNICA

ORQUESTA Y CORO DE LA

COMUNIDAD DE MADRID

Lola Casariego, soprano

Gustavo Peña, tenor

Gabriel Bermúdez, barítono

Víctor Pablo Pérez, director

C. del Campo La flor del agua
(Centenario del estreno en el Teatro de la Zarzuela)

F. Mendelssohn La primera noche de Walpurgis*

*Primera vez ORCAM

TEATRO DE LA ZARZUELA

Jovellanos, 4. Metro Banco de España. Tlf.: (91) 5.24.54.00. Internet: http://teatrodela Zarzuela.mcu.es. Director: Paolo Pinamonti. Venta localidades: A través de Internet (www.entradasinaem.es), Taquillas Teatros Nacionales y cajeros o teléfono: 902 22 49 49.
Ver horario de taquillas en la página Web.

Los diamantes de la corona, de Francisco Asenjo Barbieri. Del 26 de noviembre al 14 de diciembre a las 19 h. (domingos a las 18 h.). Dirección Musical: Oliver Díaz. Dirección de Escena: José Carlos Plaza. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Coro del Teatro de La Zarzuela.

XXI Ciclo de Lied. Lunes 3 de noviembre, a las 20 horas. RECITAL II: **Simon Keenlyside**, barítono. **Malcolm Martineau**, piano. Programa: A. Schoenberg, H. Eisler, B. Britten, R. Strauss, F. Schubert y J. Brahms. Coproducen el Teatro de la Zarzuela y el Centro Nacional de Difusión Musical.

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID

<http://www.osm.es>
Teléfono 91532 15 03

Miércoles, 12 de noviembre de
2014
(19,30 horas)

CONCIERTO DE SANTA CECILIA

(EDICIÓN 29ª)
Miguel Ángel Gómez Martínez
DIRECTOR
Orquesta Sinfónica de Madrid

PROGRAMA

I
Enrique Fernández Arbós
Ausencias
(Pequeña suite española, op. 7)
(1933)

Isaac Albéniz/
Enrique Fernández Arbós
Evocación
El Corpus en Sevilla
Triana
(Suite Iberia. Cuadernos 1º y 2º)
(1906, 1907)
Cristóbal Halffter
Tiento de primer tono y batalla
imperial
(1986)

II
Ígor Stravinski
Consagración de la primavera
(1913)

SEVILLA

TEATRO DE LA MAESTRANZA

Paseo de Cristóbal Colón, 22
41001 Sevilla
Teléfono 954223344
www.teatrolamaestranza.es

Día 1 de noviembre, 2014
STANLEY CLARKE

Piano, Juan Pérez Floristán

Días 7 y 8 de noviembre, 2014
(Sala Manuel García)

MES DE DANZA 21

DAME DE PIC / KARINE PONTIES
(BÉLGICA)

2 Solos pertenecientes al Ciclo
"Epouvantails" (Espantapájaros)
Babil con Eric Domeneghetti
Benedetto Pacifico con Guillermo
Weickert

Muestra Internacional de Danza
Contemporánea
Organiza Trans-Forma Producción
Cultural

Día 8 de noviembre, 2014
**CHANO DOMÍNGUEZ y NIÑO
JOSELE**

Presentando su nuevo disco *Chano & Josele*

Una producción de Fernando
Trueba

Día 11 de noviembre, 2014 Jóve-
nes Intérpretes (Sala Manuel
García)

PABLO BARRAGÁN, clarinete

Día 20 de noviembre, 2014

PACO IBÁÑEZ

Vivencias

Días 21, 24, 26 y

29 de noviembre, 2014

DON GIOVANNI de Wolfgang A.
Mozart

Dirección musical, Maxim
Emelyanychev

Dirección de escena, Mario Gas
Principales intérpretes, Carlos
Álvarez, Yolanda Auyanet, Maite
Alberola, José Luis Sola, David
Menéndez, Rocío Ignacio
Real Orquesta Sinfónica de Sevilla
Coro de la A. A. del Teatro de la
Maestranza

Producción, Teatro de la
Maestranza

Día 30 de noviembre, 2014 (Sala
Manuel García) Jóvenes Intérpre-
tes

CARLOS RAFAEL MARTÍNEZ
ARROYO, violín
Piano, Arnold W. Collado

THE
ORIGINALS

Desde que se creara la famosa serie
The Originals en 1995, para adaptar al
formato CD innumerables grabaciones
presentadas previamente en LP,
se han editado, tras una exhaustiva
remasterización, más de 225 álbumes
de Deutsche Grammophon y Decca,
que reúnen algunas de las
grabaciones más interesantes y
valiosas de la historia de la música.



UNIVERSAL MUSIC
REÚNE AHORA UNA SELECCIÓN DE
ESTOS ÁLBUMES A UN PRECIO MUY
ESPECIAL POR TIEMPO LIMITADO.



LQM LA
QUINTA
DE MAHLER
discos, libros & eventos

C/ Amnistía, 5 - 28013 MADRID - Telf. 91 805 3899
www.laquintademahler.com

www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET



POR QUÉ LOS MÚSICOS SON TAN MEZQUINOS

Esta mañana, después de que Kate Bush volviera a las tablas —su primer concierto en vivo en 35 años—, un montón de medios de las redes sociales y del papel impreso aparecían llenos de extravagantes elogios para la soprano de voz aguda que, con una rara discreción e integridad, personificaba el rock progresivo británico. Los críticos de la prensa diaria bendijeron a Kate con una nota de cinco estrellas y gente que no se conocía de nada se unía en los autobuses para cantar trozos de sus largas, místicas y extraordinariamente cultas canciones. Fue un momento de despertar musical, una unión del pasado y el presente alrededor del enigma de una artista excepcional. Pero había una nota discordante que perforaba ese aura de resplandor. En la página de cartas al director de *The Guardian*, Bill Hawkes escribió: “Toqué la viola en el último LP de Kate Bush y me reí como un loco con su absurda letra sobre los hombres de nieve. Los obsequiosos e incondicionales elogios por parte de la crítica de esta claramente sobrevalorada cantante son muy deprimentes...” ¿Cuál es el problema de Bill? Es fácil de contestar: es músico.

Todas las mañanas cuando miro la pantalla encuentro un torrente de miseria humana. Tengo una página de noticias, *slippedisc.com*, que atrae a unos 1, 2 millones de lectores cada mes. Nuestras noticias son a menudo optimistas. Las respuestas no tanto. Nada más dar la noticia de un nuevo nombramiento de algún director titular o del debut discográfico de un joven cantante, los músicos y aficionados de todo el mundo suelen verter algo de excremento encima de sus inocentes cabezas. No hay un campo de actividad tan envidioso del éxito o tan rápido a la hora de buscar un fallo como el de la música clásica. Se decía de Wilhelm Furtwängler, posiblemente el director más dotado que haya habido nunca, que si leía una buena crítica referente a una bailarina en la provincial Bochum, su día estaba echado a perder. Los diarios de Furtwängler están llenos de desprecio atormentado dirigido contra su rival más cercano, Arturo Toscanini, que le devolvió el venenoso sentimiento con creces. Es difícil comprender por qué no podían haber cultivado, al menos, una apariencia de respeto. Los pintores, escritores, e incluso los actores, intentan mostrar alguna generosidad hacia sus colegas. Los músicos, no. Los bailarines son los artistas más atentos de todos, siempre esforzándose por protegerse los unos a los otros de cualquier daño. Los músicos, con leve suspiro de falsa entonación, miran con caras heladas al infeliz ofensor del grupo, que se queda hecho polvo.

Los oyentes fieles siguen las pautas de los profesionales. Escuchen alguna vez lo que dice la multitud cuando sale de un teatro de ópera después de una magnífica interpretación y oírán menos comentarios sobre las glorias vocales que, digamos, la entrada desbaratada de los vientos en el segundo acto. BBC Radio 3 colgó un tablón de mensajes online en los albores de internet. Lo cerraron después de una avalancha diaria de vituperio dirigida a los presentadores e intérpretes de la emisora. Los silenciosos fustigadores rápidamente inauguraron un foro independiente, Friends of Radio 3 (FOR3) y, con la excepción de los del Estado Islámico, sería difícil encontrar un grupo de personas menos amistoso.

Un escritor sobre música clásica comentó el otro día que cuando cuelga algo en una página para todo tipo de gente todo el mundo se muestra agradecido y dispuesto a ayudar. Cuando cuelga algo en un foro clásico no recibe más que contradicción, quejas y malicia. Leonard Bernstein escribió un temprano ciclo de canciones *Odio la música*, con las palabras “Eso no es música, no lo que llamo música”. Sabemos lo que quería decir sobre tanta y tanta gente dedicada al mundo de la música. La razón

por la que esta negatividad impera en un arte que aspira a la verdad y la belleza es un misterio para los de fuera, aunque no para nosotros los que crecimos en casas estrictamente religiosas, donde la mayoría de las cosas que un niño quería estaban prohibidas y señaladas como malas. Si se echa un vistazo alrededor de cualquier iglesia, mezquita o sinagoga habrá algún desdeñoso que se fijará en usted, y ese alguien se creerá más devoto, más meticuloso y mejor persona que usted mismo.

Así es en la música. No es por nada que se refiere al arte como la “disciplina”. El castigo empieza con la primera lección. Cuando era joven, a uno le daban un golpe en los nudillos con el borde de la regla si los dedos no estaban correctamente alineados sobre el teclado. Hoy los golpes están prohibidos excepto en Rusia, donde unos vídeos recientes muestran que los profesores del tipo vieja escuela siguen propinando golpes en la cabeza a los estudiantes. Pero los profesores de música tienen métodos más sofisticados para que uno termine odiando la música. Si se le dice constantemente a un estudiante que no es bueno, empezará a creerlo. Casi todos los músicos de éxito tienen una historia de algún profesor que intentó matar su talento aún no formado. Un director que trabaja con las mejores orquestas europeas y formó una orquesta con 14 años de edad me contó que el profesor de dirección de su escuela le dijo que nunca llegaría a ser director. Ese antiguo educador está ahora en la cárcel por ofensas sexuales a una alumna, algo que desgraciadamente no resulta infrecuente en las escuelas de música. El hombre se refocilaba con sadismo tanto en su papel de profesor como en el de violador.

En música, al igual que en la religión organizada, el profesor —sacerdote, mullah, rabino— no puede cometer ningún mal. El profesor es el custodio de una sagrada tradición. En música, como en la religión, se enseña a los novicios que el pasado siempre fue mejor que el presente y el futuro es un infierno abrasador. Desde sus primeras escalas, los jóvenes músicos aprenden que nunca pueden ser tan buenos como... No es de sorprender que muchos acaben frustrados y amargados.

Muchos profesores son músicos que no eran lo suficientemente buenos para el escenario. Las orquestas están llenas de solistas fracasados. La industria de la música está poblada con antiguos estudiantes de música que explotan los sentimientos de insuficiencia artística para protegerse de su propia incompetencia. La música es un tióvivo de ambiciones defraudadas, un ciclo vicioso de valor perdido. Educados desde la infancia para idealizar el pasado, los músicos clásicos son incapaces de romper los moldes o rechazar las enseñanzas ortodoxas. Un guitarrista clásico no se atrevería a tocar alguna melodía de pop como bis, y mucho menos cantar, por miedo de ser excomulgado del continuamente menguante grupo de aficionados a la guitarra clásica. No vale la pena recordar al pobre tipo que en los buenos tiempos del instrumento en la Península Ibérica toda música era popular y los instrumentistas también cantaban. Esto sería una herejía.

Contra ese fondo de miedo y denigración, es un milagro que, en todas las generaciones, la música produzca hombres y mujeres cuya bondad reluce en cada nota que cantan o tocan y cuyas buenas acciones tienen un valor moral. Violonchelistas como Casals y Rostropovich, violinistas como Nathan Milstein y Yehudi Menuhin, pianistas como Martha Argerich y Myra Hess. Nada más escribir estos modelos estoy seguro que alguien los criticará. Pero así es la música. ¿No les encanta?

Norman Lebrecht

CICLO DE GRANDES INTERPRETES

20
AÑOS

MADRID 2015

CONECTANDO PASIONES

PIERRE-LAURENT AIMARD	13/01
MARIA JOÃO PIRES/JULIEN LIBEER	05/02
GRIGORY SOKOLOV	09/03
STEPHEN HOUGH	14/04
KRYSTIAN ZIMERMAN	28/04
JORGE LUIS PRATS	09/06
FAZIL SAY	22/09
NIKOLAI LUGANSKI	20/10
CHRISTIAN ZACHARIAS	17/11
CONCIERTO EXTRAORDINARIO	
ORQUESTA SIMÓN BOLIVAR	20/01
GUSTAVO DUDAMEL	

www.fundacionscherzo.es

COLABORA



MINISTERIO DE CULTURA

INAE

ORGANIZA

scherzo
FUNDACIÓN

PATROCINA

EL PAÍS

CNDM

Centro
Nacional
de Difusión
Musical

14
15

UNIVERSO BARROCO AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA Sala Sinfónica

PRÓXIMOS CONCIERTOS:

JUEVES | 06/11/14 | 19:30h

THE KING'S CONSORT AND CHOIR

ROBERT KING, director



Henry Purcell (1659-1695): *King Arthur*, Z 628

Semiópera en cuatro actos con libreto de John Dryden (1691)

Julia DOYLE, Julie COOPER, Rebecca OUTRAM,
Daniel AUCHINCLOSS, James OXLEY, Charles DANIELS
y Matthew BROOK

DOMINGO | 18/01/15 | 18:00h

BOSTON EARLY MUSIC FESTIVAL ORCHESTRA

PAUL O'DETTE y
STEPHEN STUBBS, directores



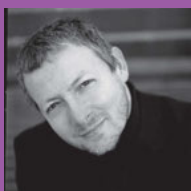
Agostino Steffani (1654-1728): *Niobe, regina di Tebe*
Ópera en tres actos con libreto de Orlandi** (1688)

Karina GAUVIN, Philippe JAROUSSKY, Teresa WAKIM,
Christian IMMLER, Aaron SHEEHAN, Terry WEY,
Jesse BLUMBERG, José LEMOS y Colin BALZER

LUNES | 26/01/15 | 19:30h

EUROPA GALANTE

FABIO BIONDI, director



Francesco Maria Veracini (1690-1768): *Adriano in Siria*
Dramma per musica en tres actos con libreto de Pietro
Metastasio** (1732)

Sonia PRINA, Vivica GENAUX, Roberta INVERNIZZI,
Romina BASSO, Lucia CIRILLO y Ugo GUAGLIARDO

DOMINGO | 29/03/15 | 19:00h

COLLEGIUM VOCALE GENT

PHILIPPE HERREWEGHE, director



Johan Sebastian Bach (1685-1750): *La Pasión según
San Juan*, BWV 245

Sebastian KOHLHEPP, Florian BOESCH,
Grace DAVIDSON, Damien GUILLÉN, Thomas HOBBS
y Peter KOIJ

DOMINGO | 19/04/15 | 18:00h

LA CETRA BAROCKORCHESTER BASEL

ANDREA MARCON, director



Antonio Vivaldi (1678-1741): *La fida ninfa*, RV 714

Dramma per musica en tres actos con libreto de Francesco
Scipione (1732)

María ESPADA, Roberta INVERNIZZI, Romina BASSO,
Franziska GOTTWALD, Topi LEHTIPUU, Carlos MENA,
Ismael ARRÓNIZ y Luca TITTOTO

Óperas en versión concierto

** Estreno en España

Localidades: de 15€ a 40€

Último Minuto* (<26 y desempleados): de 6€ a 16€ | Butaca Joven* (<26 años en zona E): 5€

* Solo en taquillas del Auditorio Nacional de Música

www.cndm.mcu.es

síguenos en   



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

inaem

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA



PUNTOS DE VENTA:

Taquillas del Auditorio Nacional
y teatros del INAEM

www.entradasinaem.es
902 22 49 49