

# schörzo

REVISTA DE MÚSICA

Año XXIX - Nº 298 - Julio/Agosto 2014 - 7'50 €

DOSIER RICHARD STRAUSS  
ENCUENTROS LUCAS VIDAL  
ACTUALIDAD XAVIER SABATA  
REFERENCIAS IL TURCO IN ITALIA DE ROSSINI

**DIMA SLOBODENIOUK**  
VOLANDO CON LA OSG



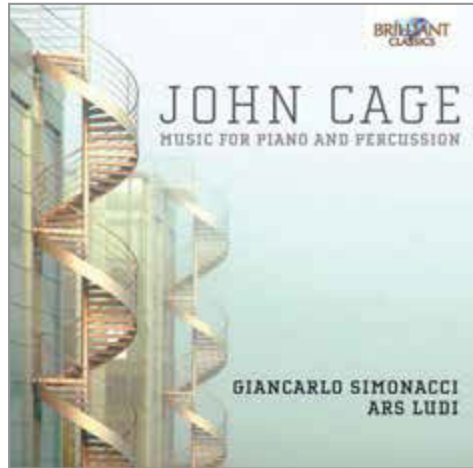
9 778402 113480 7 00298



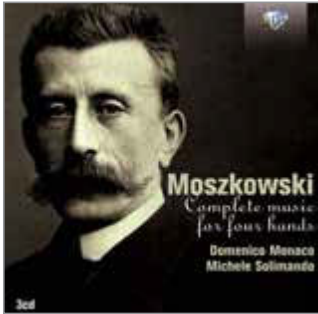
1 CD



1 CD



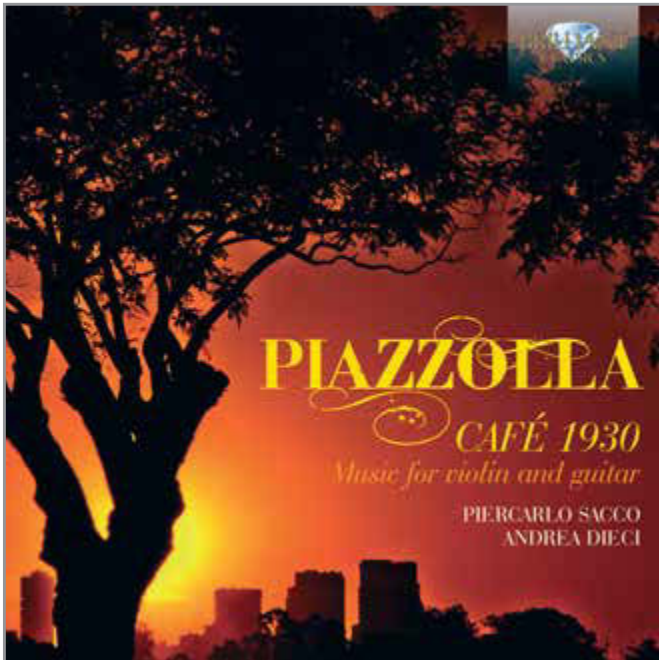
2 CD



3 CD



2 CD



1 CD

Nuestro **personaje del mes**, es el gran bandoneonista y compositor argentino **Astor Piazzolla** (1921-1992).

ESTRENO

Refrescantes novedades para el verano. De **Johannes Schenck**, las hermosas *Sonatas para viola da gamba*. Del brillante compositor barroco **Tassarini** las *Sonatas para violín*. Las *Composiciones para piano a cuatro manos* del alemán **Moszkowski**. *Entarte Musik*, una selección de piezas de compositores considerados por los nazis como "degenerados". De uno de los iconos de la música del siglo XX, **John Cage**, *Obras para piano y percusión*. Las maravillosas *Piezas para Violín y guitarra* escritas por el maestro **Astor Piazzolla**. Un variado repertorio de novedades, al precio más refrescante.



tus compras también en: [elcorteingles.es](http://elcorteingles.es)

# sch<sup>er</sup>zo

AÑO XXIX - Nº 298 - Julio-Agosto 2014 - 7,50 €

2	<b>OPINIÓN</b>		<b>El "bourgeois allemand"</b>	
	<b>CON NOMBRE PROPIO</b>		Eduardo Pérez Maseda	74
6	<b>Xavier Sabata</b>		<b>Sobre las tablas</b>	
	Javier Pérez Senz		Carmelo Di Gennaro	78
8	<b>AGENDA</b>		<b>Una vida en canciones</b>	
			Elisa Rapado Jambrina	81
12	<b>ACTUALIDAD NACIONAL</b>		<b>España en Richard Strauss</b>	
			Andrés Ruiz Tarazona	84
32	<b>ACTUALIDAD INTERNACIONAL</b>		<b>ENCUENTROS</b>	
			<b>Lucas Vidal</b>	
40	<b>ENTREVISTA</b>		Benjamín G. Rosado	90
	<b>Dima Slobodeniouk</b>		<b>EDUCACIÓN</b>	
	Luis Suñén		Joan-Albert Serra	93
44	<b>Discos del mes</b>		<b>JAZZ</b>	
			Pablo Sanz	94
45	<b>SCHERZO DISCOS</b>		<b>LA GUÍA</b>	
	<b>Sumario</b>			95
73	<b>DOSIER</b>		<b>CONTRAPUNTO</b>	
	<b>Richard Strauss, 1864-2014</b>		Norman Lebrecht	96

## Colaboran en este número:

Julio Andrade Malde, Íñigo Arbiza, Rafael Banús Irusta, Emili Blasco, Alfredo Brotons Muñoz, José Antonio Cantón, Jacobo Cortines, Carmelo Di Gennaro, David Durán Arufe, José Luis Fernández, Fernando Fraga, Marco Frei, Germán Gan Quesada, Manuel García Franco, José Antonio García y García, Fernando Herrero, Bernd Hoppe, Antonio Lasierra, Norman Lebrecht, Fiona Maddocks, Santiago Martín Bermúdez, Joaquín Martín de Sagarmínaga, Enrique Martínez Miura, Blas Matamoro, Juan Carlos Moreno, Andrés Moreno Mengíbar, Antonio Muñoz Molina, Josep Pascual, Enrique Pérez Adrián, Guillermo Pérez de Juan, Eduardo Pérez Maseda, Javier Pérez Senz, Paolo Petazzi, Francisco Ramos, Elisa Rapado Jambrina, Arturo Reverter, Pablo L. Rodríguez, Leopoldo Rojas O'Donnell, Benjamín G. Rosado, Andrés Ruiz Tarazona, Ignacio Sánchez Quirós, Pablo Sanz, Aurelio M. Seco, Joan-Albert Serra, Bruno Serrou, Carlos Singer, Luis Suñén, José Luis Téllez, Eduardo Torrico, Asier Vallejo Ugarte, Pablo J. Vayón, José Luis Vidal, 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 AUTISMO



Con la colaboración de:  
**Fundación BBVA**

esta revista es miembro de  
**arce**  
www.revistasculturales.com

**EM**  
La Guía 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.

## NUBES SOBRE EL PALAU DE LES ARTS

Nubes muy oscuras se ciernen sobre el Palau de les Arts de Valencia, una casa marcada a partes iguales por la ambición artística y el uso político y en la que por diversas razones se está llegando a un momento crucial. El último síntoma ha sido la renuncia de Zubin Mehta a hacerse cargo de la Orquesta de la Generalitat Valenciana y de un Festival del Mediterrani escaso en títulos pero que contaba con la garantía de tener en el foso al gran maestro indio. No parece casual que la crisis del Palau sea la hasta ahora última consecuencia de un disparatado planteamiento social y cultural por parte de las autoridades valencianas desde hace muchos años. No parece casual que la crisis del Palau sea la hasta ahora última consecuencia de un disparatado planteamiento socio-cultural. Desde aquella presentación en un teatro aún en construcción con un Camps elevado a la categoría de mecenas por el propio Mehta —quien se equivoca gravemente hoy al decir que “Madrid odia a Valencia”—, y un entonces Presidente de la Generalitat que afirmó poco menos que el encuentro con el maestro cambió su vida, hasta el episodio entre grotesco e infame de la caída del trencadís que cubre la fachada del edificio de Calatrava, una muestra más del arte de su autor y de su relación con determinados poderes públicos. Entre una cosa y otra, Helga Schmidt, la brava intendente del teatro que aguanta sin tirar la toalla, ha conseguido crear una programación en la que debía hacer difíciles equilibrios presupuestarios —incluyendo los recortes en su propio sueldo— con voces en general importantes y prometedoras mientras negociaba unos cachés razonables con Maazel y Mehta. No olvidemos, entre otros logros, la coproducción, con el Maggio Musicale Fiorentino, y merced a su amistad con Mehta —estas cosas tienen su importancia en el arte como en la vida—, de un *Anillo* wagneriano de referencia, alarde del que, a pesar de la proliferación del intento en los últimos años, muy pocos teatros pueden presumir.

El último episodio ha sido el de la injerencia de las autoridades de la política cultural respecto al futuro del Palau de les Arts, su extraordinaria orquesta —o lo que queda de ella— en cabeza. Se trata de poner de manera poco menos que obligatoria a alguien de la tierra —en un mundo artístico en el que eso se superó hace muchos años— como titular de la misma frente a lo que debiera ser un proyecto más abierto. La presencia de Omer Meir Wellber no ha sido demasiado brillante y el intento por fichar a Riccardo Chailly —artífice de una fabulosa *Bobème*— resultó un fiasco cuando parecía que todo estaba hecho. Pero de ahí a buscar en casa con semejante ahínco populista va el abismo que separa las ganas de superar el bache de la idea de irlo vadeando al tran tran mientras sea posible y dar una respuesta de andar por casa a una cuestión que pide más que eso. Y ello es especialmente lamentable cuando se dispone de una orquesta de semejante categoría, capaz de codearse con las mejores formaciones de foso y que debiera ser la base de cualquier proyecto revitalizador del teatro en el que actúa. La base artística, pues está claro que hay otras bases políticas que tienen que ver con la altura de miras y un verdadero sentido de las necesidades de la cultura para sobrevivir. Es decir, emprender una nueva y decidida política de patrocinio, preguntar a los abonados si de verdad quieren mantener el proyecto y hacer que se muevan como sociedad civil que son, irradiar al resto de ésta las actividades de un teatro de ópera en una comunidad cuyo amor por la música está fuera de toda duda. Hacer, en definitiva, del Palau de les Arts un referente para todos los valencianos y no conformarse con dar la sensación de un fin anunciado y que seguramente no lamentarán —pelillos a la mar— los mismos que se sirvieron de su nacimiento para vender esplendores hoy bien pálidos. Es cuestión de dinero pero también de dejar gestionar la crisis a quienes sean capaces de hacerlo.



Diseño  
de portada  
Argonauta  
Foto portada:  
Marco Borggreve

**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  
susccripciones@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

# CANTOS DE LA EMANCIPACIÓN

No ha habido revolución más musical en el mundo que la del movimiento por los derechos civiles en Estados Unidos. Su centro fueron las iglesias baptistas negras del Sur, que desde poco después del final de la Guerra de Secesión abrieron sus puertas a los antiguos esclavos, propiciando así una fusión incomparable entre las cadencias orales de la lectura de la Biblia y los sermones y los cantos colectivos de origen

africano, cantos unas veces de trabajo y otras de arrebato y celebración. La figura del predicador protestante se equiparó a la del líder en los cantos de llamada y respuesta. El recitado bíblico y el sermón adquirían un fervor progresivamente más musical, a medida que la fuerza oratoria desatada en la comunidad de los oyentes respuestas de aprobación, exclamaciones colectivas de aliento, en un crescendo que culminaba en éxtasis: los fieles que se ponen en pie en los bancos y cierran los ojos y extienden los brazos en cruz con las palmas abiertas hacia arriba, en un gesto arcaico que es idéntico a las figuras de los orantes del cristianismo primitivo en las catacumbas.

El movimiento por los derechos civiles de los negros empieza, históricamente, con la negativa de Rosa Parks a dejar su asiento a un blanco en el autobús, que dio lugar en seguida a un boicot heroico y finalmente victorioso contra las líneas de autobuses de Montgomery, Alabama. Pero la rebeldía ya se había insinuado en la música, al menos desde el *Strange Fruit*, de Billie Holiday, y el *Black, Tan and Beige* de Duke Ellington, de 1941, un resumen de la experiencia colectiva de los negros en Estados Unidos, que incluía la fiesta, la religión y el trabajo, y terminaba con un *spiritual* bellísimo cantado por Mahalia Jackson, *Come Sunday*.

En las imágenes en blanco y negro de las grandes marchas históricas —la marcha sobre Washington de 1963, la que recorrió en 1965, con penalidades inusitadas, la distancia de cincuenta millas entre Selma, Alabama, y Montgomery— asombra la serena determinación de los caminantes, la fraterni-



dad entre blancos y negros, pero sobre todo emocionan los cantos que están escuchándose siempre, que acentúan el ritmo de los pasos y alivia la fatiga. Himnos religiosos y canciones folclóricas o de protesta se mezclan en una secuencia sin fisuras que cobra a veces la forma no menos musical de los grandes discursos, a la vez sermones de resonancia bíblica y mítines políticos. Fue en aquella efervescencia en la que Sonny Rollins compuso su *Freedom Suite*, y Max Roach su *Freedom Now Suite*. Y era también en esos años cuando John Coltrane ahondaba simultáneamente en su rebeldía política y su iconoclastia musical, y modelaba algunos de sus solos más aventurados en la ferviente musicalidad de los discursos de Martin Luther King.

Por eso no es casualidad que lo último que hizo Martin Luther King en su vida fue pedir una canción. En el motel Lorraine, en Memphis, el 4 de abril de 1968, entre las personas que esperaban a que Luther King bajara de su habitación para acudir a una cena, estaba el cantante Ben Branch, líder de la Breadbasket Band, que intervenía en muchos de los actos reivindicativos presididos por King. Apoyado en el balcón, a las 6 y casi un minuto de la tarde, King le pidió a Branch que cantara esa noche para él su *spiritual* favorito: *Take My Hand, Precious Lord*. Branch le dijo que sí y un momento después oyó un sonido seco que parecía de un petardo y era un disparo. No hay réquiem comparable al de ese himno, sobre todo si se escucha en la voz limpia y despojada de Mahalia Jackson.

**Antonio Muñoz Molina**

Música reservata

## POR UNA ESTÉTICA CIENTÍFICA

Es obvio que el modo de trabajo propio del análisis estético nada tiene que ver con el método de ensayo y error definitorio de la ciencia positiva: hablar de una *estética científica* parece contradictorio. Lógicamente: lo que caracteriza al objeto estético es su ambivalencia en cualquier perspectiva que se considere, su ambigüedad signifiante, así como su aptitud para ofrecer un rendimiento semántico diversificado con el paso del tiempo (de ahí que el propósito de atenerse a esa entelequia que suele denominarse *las intenciones del autor* sea el modo más inadecuado de poner en escena una ópera: como si *Parsifal* pudiera significar para nosotros lo mismo que para sus contemporáneos). Así las cosas, el simple título de esta nota pareciera implicar un oxímoron, una contradicción en términos.

Es obvio que cierto modo de aproximarse a la obra de arte puede ser extremadamente improductivo, precisamente por no afrontarla en su realidad signifiante: es el caso de las habituales disquisiciones acerca de la biografía del autor, las circunstancias históricas de la realización o las condiciones económicas de su encargo. Muchos de estos datos pueden ser valiosos y reveladores, pero su posible utilidad naufraga cuando se plantean simplemente como meras anécdotas: la actitud *científica* estribaría en determinar de qué modo preciso afectan tales hechos al mecanismo de sentido.

El caso de la música (y sobre todo, de la música instrumental) es particularmente problemático, al tratarse de un arte por completo asemántico. La tan frecuente tentación de situar en primer término las emociones experimentadas por el redactor (como suele ser la desdichada norma en la crítica cinematográfica dominante) es el mejor modo de perder todo contacto con la realidad de la obra, enmascarando la confusión (cuando no la ineptitud) merced a la palabrería. Es decir: esquivando el análisis para sustituirlo por literatura, entendiendo este término en su sentido más degradado. Otro caso igualmente estéril, pero aún más ponzoñoso, consiste en tratar de explicar la obra por su mera inserción cronológica: tal o cual composición es *romántica* por el simple hecho de ser posterior a la Revolución de 1789, tal otra es *clásica* por estar fechada décadas atrás, etc. Este planteamiento nos llevaría a legitimar ideas aberrantes, tales como sostener que las sinfonías de Haydn eran composiciones clásicas antes de emprender su primer viaje a Londres, y románticas tras regresar de él. La obra de Beethoven es víctima sistemática de esta quimera: su figura ha sufrido su apropiación por el romanticismo, pero su música se inscribe en otros rumbos. En su monotematismo a ultranza y en la originalidad de su estructura, la *Sinfonía en do menor* es la quintaesencia misma del pensamiento sinfónico neoclásico, con su referencia explícita a Haydn en la insólita recapitulación del Scherzo en mitad del movimiento de cierre, cual ya anticipase en maestro de Rohrau en su *Sinfonía n.º 45*. Otra idea falaz es la que

pretender explicar la obra por sus referentes: que *Der Rosenkavalier* se sitúe en la Viena de Maria Theresia no autoriza a asociarla al movimiento neoclasicista iniciado por Picasso con *Tres mujeres en la fuente* y por Prokofiev en su *Sinfonía clásica* (en realidad, habría que hablar de *postcubismo*): su orientación musical es plenamente romántica, en esa nostálgica (y autocomplaciente) evocación del XVIII a través del vals, la música del imperio austrohúngaro, de Sissi y de Franz Joseph.

Wagner resulta especialmente problemático (es decir: fértil): en su aspiración a un arte por encima de las fronteras formales (integrando ópera y sinfonismo y confiriendo a la música una función signifiante a través de motivos asociados a elementos argumentales) su obra de madurez es una de las cimas incuestionables del romanticismo. Pero si reflexionamos en su pretensión de reactivar la tragedia clásica y en la deliberada contrafigura mitológica que ofrecen muchos

de sus personajes, nos encontramos ante una especie de reformulación del neoclasicismo, tal como esta corriente fue descrita por Johann Joachim Winckelmann en su tratado seminal titulado *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* de 1756: el propio Wagner se refirió a la leyenda de Zeus y Semele a propósito de *Lobengrin*, y las semejanzas entre Brunnhilde y Antígona o Edipo y Siegfried han sido sobradamente señaladas. Por otra parte,



La *Neue Wache* (1818), de Karl Friedrich Schinkel

en su tratamiento silábico de la voz y en la primacía otorgada a la comprensión de la palabra (así como la importancia asumida por la construcción dramática en sí, que aspira a ser autosuficiente) hay una deliberada intención de entroncarse con el operismo reformado de Gluck. Y a ello no es ajeno el que desde la segunda mitad del XVIII los ilustrados alemanes se vieran a sí mismos como los nuevos griegos: es una evidencia que el segundo *Faust* no existiría tal como lo conocemos de no mediar la impronta de Winckelmann. La utopía helénica es un referente esencial en la formulación de la identidad cultural del pensamiento germánico.

¿Y entonces? Wagner es la quintaesencia y la síntesis de diferentes tendencias aparentemente contradictorias, como lo son todos los artistas que han transformado el curso de la historia: en su capacidad para mostrar la identidad de lo disímil se cifra la grandeza de la obra de arte. Ni la periodización ni los referentes sirven, a la hora del análisis estético, para otra cosa que para provocar la confusión: nadie más classicista que el Schubert sinfónico —la *Gran Sinfonía en do mayor* es un ejemplo incuestionable— nadie tampoco más romántico que el Schubert liederístico, que anticipa el propio expresionismo. La realidad es que no existen *autores*, sino *textos*: y los grandes textos son, justamente, aquéllos que crean sus propias categorías.

José Luis Téllez

Haz de tu pasión, tu profesión.

## GRADO Y MÁSTER UNIVERSITARIO OFICIAL EN INTERPRETACIÓN MUSICAL

Internacional, multidisciplinar y fundamentalmente creativa.  
La respuesta a las nuevas exigencias que el mundo de la música requiere.  
Uno de los sectores con mayor proyección laboral y con muchas y diferentes salidas profesionales.

Pruebas de admisión:

- 27 y 28 de junio
- 5 y 6 de septiembre

Los alumnos del **Grado en Interpretación Musical**, tanto los que opten por música clásica como los que opten por música moderna, estudian un programa al máximo nivel, dirigido por los mejores profesionales, pedagogos y concertistas nacionales e internacionales.

El **Máster Universitario Oficial en Interpretación Musical** es una novedad frente al limitado panorama de los estudios musicales Universitarios en España. Tiene una duración de 1 año académico y su objetivo principal es proporcionar una formación avanzada, orientada a la especialización y a la inserción en los circuitos profesionales de la industria musical.

Avenida del Comandante Franco 8-10. 28016, Madrid  
[www.uax.es](http://www.uax.es) 91 810 92 00



Patrocinador de:



CON NOMBRE PROPIO

# CON NOMBRE PROPIO

El canto como expresión teatral

**XAVIER  
SABATA**





La carrera internacional del contratenor catalán Xavier Sabata (Avià, Barcelona, 1976) va viento en popa. De hecho, tuvo que cruzar medio mundo para llegar a la presentación en París de su primera grabación para el sello Naïve —*Tamerlano*, de Haendel— días después de un exitoso recital en Australia, en el Festival Hobart Baroque. Sabata asume en este registro el papel titular, en un magnífico reparto en el que figuran el contratenor Max Emanuel Cencic, el tenor John Mark Ainsley y la soprano Karina Gauvin, con dirección musical de Riccardo Minasi al frente del conjunto Il Pomo d'Oro. En los próximos meses cantará esta hermosa y poco grabada ópera en Colonia, Hamburgo, Viena y otras ciudades europeas, en el marco de agenda repleta de actuaciones hasta 2017 —trabaja mucho en Alemania, Francia y Bélgica (reside en Bruselas), pero demasiado poco en España— en la que copan el máximo protagonismo Vivaldi y, naturalmente, Haendel, su compositor fetiche.

En su disco anterior, *Bad Guys*, un vibrante monográfico con “los chicos malos” de las óperas de Haendel —el título se lo sugirió Donna Leon— que grabó en 2012 con Minasi e Il Pomo d'Oro (Aparté), Sabata dio en la diana: se ha convertido en una tarjeta de presentación y ha propiciado un aluvión de conciertos en los que da rienda suelta a la doble pasión que anima su carrera: el teatro y la música. “No quería hacer un recital al uso, un concierto convencional: soy actor y necesito dar vida escénica a los personajes que interpreto, y creo que en el mundo de los recitales hay todavía mucho margen para innovar, para diseñar un vestuario, una acción escénica, una iluminación que rompa la frialdad del concierto y ayude a conectar con el público, porque en definitiva eso es lo esencial de nuestro trabajo: transmitir emociones”, explica Sabata.

Formado como actor en el Institut del Teatre de Barcelona, Sabata concede máxima importancia a la credibilidad en escena. “Vengo del mundo del teatro y me gusta la máxima ‘prima la parola dopo la musica’. Por ello siempre hay una energía muy especial en mi aproximación a los personajes que interpreto. Las claves están en el texto, en el carácter, y eso Haendel lo hacía de maravilla, reservando la acción para los recitativos

**Festival Castell de Peralada, 25-VII-2014. Xavier Sabata,** contratenor. *Vespres d'Arnadí.* Director: **Dani Espasa.** Obras de Vivaldi y Haendel.



Rinaldo de Haendel, en el Teatro de Friburgo, 2012

M. Korbel

—a los que hay que darles esa dimensión dramática— y la expresión de sentimientos para las arias. Toda su vocalidad, la ornamentación, la coloratura, está al servicio de la expresión musical, no del simple lucimiento. Nada es gratuito en Haendel”, comenta.

Los proyectos de Sabata siempre contienen elementos sorprendentes. Ahora prepara un programa bajo el título *I Dilettanti* dedicado a compositores amateurs venecianos de una época de transición, de finales del XVII y principios del XVIII. “El proyecto nació a partir de un aria que encontré en una biblioteca de Venecia de Giovanni Maria Ruggieri, compositor al que llamaban el dilettante: a partir de su biografía, descubrí piezas de otros autores, desde militares y nobles a un monje de San Marcos. “En los conciertos nunca actuó con partitura. Has de asumirla, hacerla tuya en los ensayos y después liberarte, olvidarte de ella —me recuerda lo que no hago bien, dice con buen humor— para disfrutar, para hacer música y teatro, para vivir a fondo el momento del concierto”.

Sorprende también en Sabata su espectacular progresión artística. De aquel barítono que cantaba en musicales al contratenor contralto que habitualmente trabaja con directores como William Christie, René Jacobs, Fabio Biondi, Alan Curtis, Andrea Marcon e Ivor Bolton no han pasado tantos años. Tras sólo dos años de estudios de canto en la Escuela Superior de Música de Cataluña (Esmuc), llegó el debut en *L'incoronazione di Poppea* con William Christie en la Ópera de Lyon. Desde entonces, todo marcha sobre ruedas —con Christie se presentó en el Teatro Real (*L'Orfeo* e *Il ritorno d'Ulisse in patria*)— y en su carrera combina la pasión por el barroco y la creación contemporánea. Le encanta

trabajar con directores de escena capaces de innovar, de enriquecer su visión del personaje, y cita por encima de todos a Calixto Bieito, con quien ha trabajado en varias producciones, entre ellas *Le grand macabre*, de Ligeti, y a Robert Carsen.

El próximo 25 de julio acudirá a su cita lírica en el Festival Castell de Peralada (Iglesia del Carme), un programa lleno de atractivos bajo el título *Furioso, o tras los pasos de Orlando*, una aproximación a dos personajes haendelianos, Orlando, de la ópera homónima, y Polinesso, de *Ariodante*, con Vivaldi y su *Orlando furioso* como excitante contrapunto, en una propuesta concertística junto al conjunto *Vespres d'Arnadí* bajo la dirección de Dani Espasa. “Me atrae mucho la idea de desarrollar Orlando como personaje literario sobre el que se han escrito muchas óperas, explorar su locura, su huida de la realidad, algo que lo convierte en un tipo de héroe muy contemporáneo”, comenta Sabata, que debutará el papel de Orlando el próximo 28 de noviembre en Friburgo, uno de sus feudos musicales.

Entre sus voces predilectas, cita a la malograda Lorraine Hunt, a Ann Hallenberg y a Elna Garanca. “Mi voz es de contratenor contralto y hasta ahora está evolucionando bien, ha crecido en flexibilidad, armónicos y extensión. Trabajo con cuidado, desde el conocimiento de la naturaleza del instrumento con el que debes cantar y crecer artísticamente de forma natural. Quiero tener una carrera larga”. Antes de Peralada, Sabata ofrecerá un recital en Girona el 28 de junio acompañado al clave por Kenneth Weiss y el 30 actuará en Santiago de Compostela con *Vespres d'Arnadí* y Dani Espasa.

Necrología

## RAFAEL FRÜHBECK DE BURGOS

El pasado 11 de junio fallecía en Pamplona, a los ochenta años de edad, este director de orquesta burgalés tanto tiempo ligado como titular a la Orquesta Nacional de España (1962-1978). Tuvo que luchar al principio con la sombra del gran Argenta, pero pronto la solidez de su técnica se impuso bajo la forma de una exitosa carrera internacional, habiendo sido titular, entre otras, de las Sinfónicas de Düsseldorf, Montreal, Nacional de Washington y Viena. Su estilo, conciso y expeditivo, sintonizaba especialmente con las grandes obras sinfónico-corales, como los oratorios de Mendelssohn o el *Réquiem* de Berlioz, o las páginas de fuerte impronta rítmica, en especial *La consagración de la primavera*, pero también era un delicado traductor de *La infancia de Cristo* de Berlioz. En sus últimas visitas a las salas españolas, obtuvo triunfos muy sonados.



Verbier

## JOAQUÍN ACHÚCARRO EN LA CIMA



Jean-Baptiste Millot

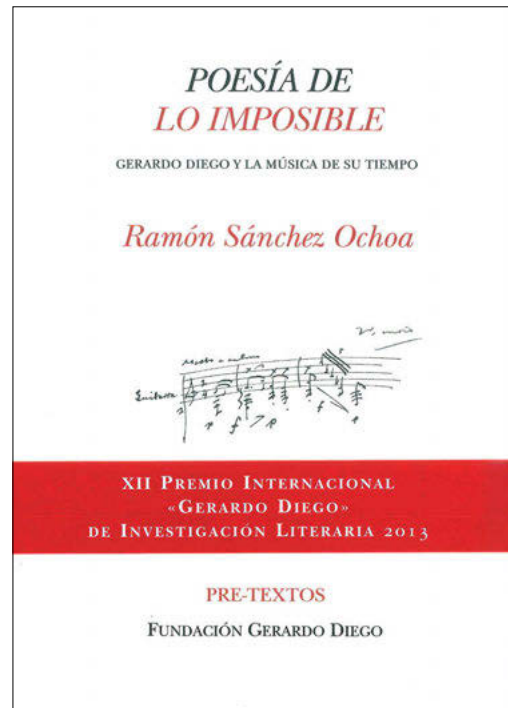
No para quieto Joaquín Achúcarro y a sus casi 82 años su actividad le lleva a las cumbres de Verbier para presentarse en el que es uno de los festivales más interesantes del verano europeo. Lo hará en dos sesiones, la primera con un recital el día 20 de julio en el que incluirá obras de Bach-Busoni, Schumann, Mompou, Granados, Albéniz y Ravel. Y el día 23 haciendo música de cámara con algunos de los mejores jóvenes talentos que por el mundo son: Ray Chen, Arabella Steinbacher, Lawrence Power, Adrian Brendel, Leigh Mesh y la excelente cantante española Sylvia Schwartz. Será un casi monográfico —la primera parte es el *Cuarteto con piano* de Richard Strauss— dedicado a Manuel de Falla: *Concierto para clave y cinco instrumentos* en su versión pianística, las *Siete canciones populares españolas* y el arreglo para sexteto con piano de *El amor brujo*.

Festival de Verbier. Iglesia. 20, 23-VII-2015. Joaquín Achúcarro, piano.

El más músico de los poetas

## GERARDO DIEGO, EL SUEÑO DE LO IMPOSIBLE

Tras la antología *Poemas musicales* que preparara Antonio Gallego para Cátedra en 2012, aparece ahora, publicado por la Fundación que lleva el nombre del poeta cántabro y por la editorial Pre Textos, *Poesía de lo imposible. Gerardo Diego y la música de su tiempo*, libro con el que su autor, Ramón Sánchez Ochoa, obtuvo el Premio Internacional Gerardo Diego de Investigación Literaria. Se trata de, a partir de la evidencia de que Gerardo era un músico, relacionar su vida y su obra con cinco compositores —Fauré, Debussy, Ravel, Falla y Esplá— que fueron también sus contemporáneos y que marcaron años decisivos de su creación poética. El autor, al final de la introducción expone sus intenciones, que no son sino plantearse unas cuantas preguntas: “¿Qué lectura propone en sus escritos de estos cinco creadores? ¿De qué manera permea su música las distintas capas de su discurso poético? ¿Logra finalmente el autor ese sueño de poeta de alcanzar la música por medio de la palabra? El viaje hacia las respuestas no puede ser más atractivo.



**Ramón Sánchez Ochoa:** *Poesía de lo imposible. Gerardo Diego y la música de su tiempo*. Pre Textos-Fundación Gerardo Diego, Valencia, 2014. 352 páginas. 25 euros.

Festival de Verano

## EL ESCORIAL: PRIMA LA JUVENTUD

La presente edición del Festival de Verano de San Lorenzo de El Escorial tiene un marcado corte de apuesta por los jóvenes, aunque no sea sólo eso. Pero ahí estarán, entre el 5 de julio —el 27 lo habrán inaugurado José Mercé y José Manuel Zapata en un programa titulado *Tango*— jóvenes orquestas como la de la Comunidad de Madrid —y el 13 de julio, el Joven Coro de la Comunidad de Madrid, la también joven Orquesta Sinfónica Verum y hasta los Pequeños Cantores de la ORCAM, que participarán con sus mayores en una *Bobème* los días 1 y 3 de agosto. La dirección escénica estará a cargo de David Livermore y la musical de otro joven: Manuel Coves. Y con un muy atractivo reparto: Gal James, Elena De la Merced, Teodor Ilincai y Juan Jesús Rodríguez. Jóvenes batutas son también Jordi Navarro Martín —con la Verum— y Miguel Romea —con la JORCAM. Y jóvenes solistas, como la pianista Judith Jáuregui, la violinista Leticia Moreno y el violonchelista Adolfo Gutiérrez. Además, Cañizares y Edmon Colomer homenajearán a Paco de Lucía con la Orquesta de Cadaqués. Y habrá ballet con Lisarco Danza y Joaquín de Luz and New York City's Soloists. Y música de hoy con obras de David del Puerto con el compositor a la guitarra, Ángel Luis Castaño al acordeón y la voz de Mayca Teba. Y hasta, naturalmente, el Curso Internacional de Directores de orquesta. Muy buenas razones para acercarse, en plena canícula, al frescor escurialense.

San Lorenzo de El Escorial. Teatro Auditorio. Festival de Verano. 27-VI/5-VIII-2014. [www.teatroauditorioescorial.es](http://www.teatroauditorioescorial.es)

Gijón: Música antigua

## CONCIERTOS, CURSOS Y CONCURSOS

El Festival de Música Antigua de Gijón cumple ya diecisiete ediciones y tres el Concurso Internacional de Música Antigua que se desarrolla paralelamente a él. Los conciertos comenzarán el 13 de julio con Pedro Jesús Gómez y Jorge Miró tocando a Diego Ortiz. El día 14 será el turno de Andreas Prittwitz y LookingBack Baroque Orchestra, mientras el 15 Forma Antiqua, alma del certamen, ofrecerá un programa titulado *Crudo Amor*. Al día siguiente será protagonista Fernando Espí con *La guitarra de seis órdenes*, para terminar el sábado 19 con Pablo Carbonell y la Orquesta de Cámara de Siero y el domingo con un concierto a cargo de los alumnos de la Academia de Música Antigua y los ganadores del Concurso. Como profesores de los cursos encontramos a Joan Espina, Miguel Jiménez, Carlos Mena — que preside el jurado del Concurso— y Andreas Prittwitz.



Gijón. Festival de Música Antigua. 13/19-VII-2014. [www.musicaantiguagijon.com](http://www.musicaantiguagijon.com)

Del Liceu al Palau

## UN VERANO MELÓMANO TAMBIÉN EN BARCELONA

El verano ha sido tradicionalmente un período de sequía en la actividad concertística de Barcelona. La actividad musical se desplaza a multitud de festivales y ciclos repartidos por toda la geografía catalana, pero al melómano urbanita le esperan casi dos meses a dieta de grandes conciertos. Pocas alegrías encontrará en la programación del Festival Grec: sus responsables nunca han sabido qué hacer con la música clásica y, salvo unos años de actividad lírica, en los que se pudieron ver montajes de *Madama Butterfly*, *Il turco in Italia* y otras propuestas, algunas firmadas escénicamente por Mario Gas, suelen vivir de espaldas a este repertorio.

Algunas cosas, por fortuna, están cambiando. La OBC ha dado un paso al frente con una celebración muy especial de la Fiesta de la Música, la primera actuación de una orquesta sinfónica en la arena de la playa de la Barceloneta, delante

del Hotel Vela, en un concierto gratuito, celebrado el 21 de junio bajo la dirección de Jordi Bernàcer, con un programa popular y festivo con conocidas piezas de Haendel, Bizet, Chaikovski, Mascagni, Strauss, Rossini, Verdi y Wagner. También aprovechará las fiestas de la Mercè para salir a la calle en busca de nuevos públicos y prepara como preinauguración de temporada un concierto en la plaza de la Catedral, dirigido por su titular, Pablo González, con danzas de Borodín, Brahms, Dvorák, Ginastera y piezas de Rossini, Rimski-Korsakov, Offenbach y Piazzolla. Por su parte, la Banda Municipal de Barcelona ofrecerá en julio dos programas con música de películas e historias de *Háry János*, dirigidos respectivamente por su titular, Salvador Brotons, y Henrie Adams. El ciclo de veladas musicales en La Pedrera permite disfrutar sesiones jazzísticas en la azotea del emblemático edificio de Gaudí y los concier-

tos destinados a turistas en el Palau de la Música forman parte de un paisaje musical al que se suman la inauguración de la nueva temporada del ciclo Palau 100 —programa Strauss el 7 de julio a cargo de Daniel Barenboim y la Staatskapelle Berlin— y la actividad lírica en el Liceu, que incluye un montaje de *Porgy and Bess* (del 11 al 19 de julio) a cargo de la Cape Town Opera Company, con dirección musical de Tim Murray y Christine Crouse, y varias funciones de *Los miserables*.

La más abundante oferta musical viene de la mano de promotoras privadas: el tradicional Festival Mas y Mas llena la ciudad de conciertos con centenares de propuestas que abarcan desde el jazz y el pop a la música tradicional y que ofrece una cuidada programación de lied y música de cámara en un ciclo de recitales y conciertos de media hora de duración que se celebran en el Museo de Historia de Barcelona

(MUHBA), en el corazón del barrio gótico.

Otra propuesta muy atractiva es el festival BACHCELONA, que celebrará su segunda edición del 20 al 27 de julio, duplicando su programación, que pasa de cuatro días a una semana con un total de 20 actuaciones. Destaca la participación de Ton Koopman, que abrirá el festival interpretando *El arte de la fuga* acompañado por su esposa, Tini Mathot. La violonchelista Clara Pouvreau, el Garnatti Ensemble, el laudista Andeas Martin y el organista Juan de la Rubia son otros de los nombres que completan un festival que nació con el objetivo de divulgar la obra de Bach a través de conferencias, exposiciones y conciertos en espacios emblemáticos como la Catedral y la basílica de Santa María del Mar. Todo ello permite esperar un verano también melómano en Barcelona.

Javier Pérez Senz

SSSTTTAAAAORQUESTA0000ORRRRRQQQUEEES  
 NNFFOONNIICCCAAASINFÓNICA SSSIINN NNFFO  
 FFOONNIICCCAAACASTILLAYLEÓN SSSIINN NN

CRECEMOS  
 CONTIGO

# TEMPORADA

2014  
 2015

G. HOLST  
*Los planetas, op. 32*  
 B. BARTÓK  
*El castillo de Barba Azul*  
 G. MAHLER  
 Sinf. n.º 2. *Resurrección*  
 Sinf. n.º 7. *La canción de la noche*  
 R. STRAUSS  
*Así habló Zaratustra*

JESÚS LÓPEZ COBOS  
 Director Emérito  
 ANDREW GOURLAY  
 Principal Director invitado  
 JAIME MARTÍN  
 Principal Director invitado

**SEPTIEMBRE**

JU25-VI26  
 JAIME MARTÍN  
 PAUL LEWIS, piano  
 CORO DE VOCES FEMENINAS  
 DE CASTILLA Y LEÓN  
 JOHANNES BRAHMS Y GUSTAV HOLST

**OCTUBRE**

VI17-SÁ18  
 ERIK NIELSEN  
 KATARINA KARNÉUS,  
 mezzosoprano  
 A. SCHOENBERG, HECTOR BERLIOZ  
 Y EDWARD ELGAR

**NOVIEMBRE**

JU13-VI14  
 LEOPOLD HAGER  
 ANTON BRUCKNER  
 VI20-SÁ21  
 ILYICH RIVAS  
 STEVEN ISSERLIS, violonchelo  
 ANTONIN DVORAK, DMITRI SHOSTAKOVICH  
 Y SERGEI RACHMANINOV

**DICIEMBRE**

JU04-VI05  
 ANDREW GOURLAY  
 CLARA ANDRADA, flauta  
 CARL NIELSEN Y BEJAMIN BRITTEN

**JU18-SÁ20**

JOSEP PONS  
 ROBERT BORK, barítono  
 SARA FULGONI, mezzosoprano  
 BELA BARTÓK

**ENERO**

VI16-SÁ17  
 ANDREW GOURLAY  
 BELA BARTÓK Y DMITRI SHOSTAKOVICH

**JU22-VI23**

MASAAKI SUZUKI  
 DAVID QUIGGLE, viola  
 VIVIANE HAGNER, violín  
 FELIX MENDELSSOHN,  
 WOLFGANG AMADEUS MOZART Y  
 LUDWIG VAN BEETHOVEN

**FEBRERO**

JU05-VI06  
 LIONEL BRINGUIER  
 CORO NACIONAL DE ESPAÑA  
 CHARLOTTE HELLEKANT,  
 mezzosoprano  
 VANESSA GOIKOETXEA, soprano  
 GUSTAV MAHLER

**VI13-SÁ14**

JESÚS LÓPEZ COBOS  
 Homenaje al abonado

**VI20-SÁ21**

JESÚS LÓPEZ COBOS  
 RADOVAN VLATKOVIC, trompa  
 RICHARD STRAUSS

**MARZO**

JU19-VI20  
 GUILLERMO G. CALVO  
 MIROSLAW KASPEREK,  
 contrabajo  
 LORENZO PALOMO, JOAQUIN TURINA,  
 MANUEL DE FALLA Y  
 CRISTOBAL HALEFTER

**VI27-SÁ28 MARZO**

Bilbao Orkestra Sinfonikoa  
 ISAAC KARABTCHESKY  
 MARTA ZABALETA, piano  
 JUAN CRISOSTOMO ARRIAGA,  
 WOLFGANG AMADEUS MOZART Y  
 ANTONIN DVORAK

**ABRIL**

JU16-VI17 ABRIL  
 GORDAN NIKOLIC,  
 violín y director  
 ASIER POLO, violonchelo  
 IVÁN MARTÍN, piano  
 LUDWIG VAN BEETHOVEN

**VI24-SÁ25 ABRIL**

NIKOLAJ ZNAIDER  
 WOLFGANG AMADEUS MOZART,  
 FRANZ JOSEPH HAYDN Y  
 RICHARD STRAUSS

**MAYO**

JU07-VI08 MAYO  
 JAIME MARTÍN  
 VILDE FRANG, violín  
 ÓSCAR COLOMINA, JOHANNES BRAHMS  
 Y SERGEI PROKOFIEV  
 JU21-VI22 MAYO  
 JUANJO MENA  
 ROBERTO DÍAZ, viola  
 HECTOR BERLIOZ Y  
 ARNOLD SCHOENBERG

**VI29-SÁ30 MAYO**

JESÚS LÓPEZ COBOS  
 XAVIER DE MAISTRE, arpa  
 GEORGE GERSHWIN, OTTORINO RESPIGHI,  
 ALBERTO GINASTERA Y  
 LEONARD BERSTEIN

**JUNIO**

JU11-VI12 JUNIO  
 KAZUKI YAMADA  
 KHATIA BUNIAISHVILI, piano  
 SERGEI RACHMANINOV E IGOR STRAVINSKI  
 VI19-SÁ20 JUNIO  
 ELIASHU INBAL  
 GUSTAV MAHLER

..LLLCCENTRO CULTURALCCCC  
 ELLLLLLL MIGUELMMMMIIIIIIIGG  
 3BEEEESSSSDELIBESDDDDDEE



es vida



WWW.AUDITORIOMIGUELDELIBES.COM

Av. Monasterio Ntra. Señora de Prado, 2  
 47015 Valladolid  
 T 983 385 604



XXI Festival de Música Antigua

## UN ACONTECIMIENTO PARA ENMARCAR

**Capilla del Palacio Real.** 24-V-2014. La Ritirata. Director: **Josetxu Obregón.** Obras de Boccherini. 25-V-2014. **Carlos Mena,** contratenor; **Juan Carlos de Mulder,** archilaúd; **Pedro Estevan,** percusión Obras de Ferrari, Landi, Mazzocchi, Grandi, Sances, Monteverdi, Galilei, Gianoncelli y anónimos. 8-VI-2014. Hippocampus. Director: **Alberto Martínez Molina.** Obras de Bach, Haendel, Telemann y Vivaldi.



HIPPOCAMPUS

**ARANJUEZ** Contábamos en el número de junio de nuestra revista las excelencias de los primeros tres conciertos de la XXI edición del Festival de Música Antigua de Aranjuez, cuyo programa estaba este año configurado exclusivamente por músicos españoles. Pues bien, los tres restantes conciertos rayaron a idéntica altura, para alegría de un público entusiasta que llenó siempre la capilla del Palacio Real y para indisimulable orgullo de una organización, con Javier Estrella a la cabeza, que ha apostado en todo momento por el producto nacional, aun cuando en tiempo de vacas gordas aquí se estilaba eso de que lo de fuera es mejor que lo de dentro. El sábado 24 de mayo, La Ritirata (los violinistas Hiro Kurosaki y Lina Tur Bonet, y el violonchelista Josetxu Obregón) ofrecieron

una inolvidable velada con tres tríos de la *Op. 34* de Luigi Boccherini. El concierto hubo de adelantarse dos horas para que no coincidiera con la final de la Champions League, pero estoy por asegurar que a ninguno de los espectadores le habría importado en exceso perderse el partido entre los dos eternos rivales madrileños si La Ritirata hubiera optado por seguir con los tres tríos restantes. Es difícil encontrar música de cámara tan buena, pero mucho más difícil es encontrar gente que sepa tocarla tan bien. Al día siguiente, fue el turno para Carlos Mena, al que acompañaron Juan Carlos de Mulder (archilaúd) y Pedro Estevan (percusión). El contratenor vitoriano ofreció un recital del *seicento* (Ferrari, Landi, Mazzocchi, Grandi, Sances y, por supuesto, Monteverdi), que incluía dos piezas de

descomunal belleza: *Queste pungenti spine* (Ferrari) y *Usurpator tiranno* (Sances), cinceladas con ese mimo de orfebre que caracteriza a Mena. El ciclo arancetano se cerró el domingo 8 de junio con el grupo Hippocampus (Xavi Blanch, oboe; Fernando Paz, flauta dulce; Ruth Verona, violonchelo, y Alberto Martínez Molina, clave), que se centró en las cuatro figuras cimeras del barroco tardío: Bach, Haendel, Telemann y Vivaldi. Hippocampus, que vuelve a los programas camerísticos después de varios años dedicado a programas orquestales de mediano y gran formato, sonó con la fuerza y con la elegancia que le caracterizan, para poner broche de oro a uno de los mejores festivales de música antigua que uno recuerda en mucho tiempo.

Eduardo Torrico

Díptico Dallapiccola-Puccini

## ESPEJO DE MUERTE

**Gran Teatro del Liceo.** 22-VI-2014. Dallapiccola, **Il prigioniero**. Evgeni Nikitin, Robert Brubaker, Jeanne-Michèle Charbonnet. Puccini, **Suor Angelica**. Maria Agresta, Dolora Zajick, Gemma Coma-Alabert, Auxiliadora Toledano, Itxaro Mentxaca, Angèlica Prats, Olatz Gorrotxategi, Anna Tobella. Director musical: **Edmon Colomer**. Director de escena: **Lluís Pasqual**. Escenografía: Paco Azorín. Vestuario: Isidre Prunés. Iluminación: Pascal Mérat. Coproducción del Teatro Real y el Liceo.

**BARCELONA** No es fácil encontrar un espacio escénico capaz de dar sentido teatral a dos óperas de estéticas tan distantes como *Il prigioniero*, de Luigi Dallapiccola y *Suor Angelica*, de Giacomo Puccini. Lluís Pasqual lo encuentra en la soberbia escenografía de Paco Azorín, una cárcel de barrotes de hierro en círculos laberínticos que no deja otra salida que la muerte a sus personajes protagonistas. Hay sobrecogedores lazos temáticos en común en estas dos óperas italianas en un acto, unidas en un poco habitual programa doble, dirigido escénicamente por Lluís Pasqual y musicalmente por Edmon Colomer, que llega al Liceo dos años después de su estreno en el Teatro Real, coproductor del montaje.

En la inquietante escenografía, iluminada por Pascal Mérat, Pasqual intenta acortar las distancias que separan ambas obras, estrenadas respectivamente en 1949 y 1919; funciona muy bien en la tensa, claustrofóbica y angustiada partitura de Dallapiccola, pero no tanto en la más delicada de las óperas que integran el Tríptico pucciniano, de códigos musicales, lingüísticos y expresivos muy diferentes. La militancia en las filas del dodecafonismo no significa en el caso de Dallapiccola ausencia de lirismo. Puccini, obviamente centra su mirada en la historia sentimental de *Suor Angelica*, en las esperanzas truncadas de volver a ver a su hijo —un niño robado, en definitiva: tiene razón Pasqual cuando subraya la vigencia de los dramas personales que reflejan ambas óperas; es difícil no pensar en Guantánamo ante las torturas psicológicas que sufre el prisionero. Las dos óperas se reflejan en ese



Evgeni Nikitin en *Il prigioniero* de Dallapiccola en el Teatro del Liceo

único escenario como en un juego de espejos que nos muestra las diferentes caras del sufrimiento, del dolor, de la torturas.

Colomer hace un trabajo serio, comprometido tanto con el rigor y la complejidad técnica del lenguaje de Dallapiccola como con la transparencia de Puccini, un músico más moderno de lo que parece, con un absoluto dominio de los resortes que mueven las emociones del espectador. Hay tensión dramática y pintura expresionista de ambientes en la lectura de Colomer, pero, especialmente en la obra pucciniana, su analítica —y demasiado lenta— lectura resulta algo corta de aliento lírico e intensidad dramática. En la inclemente tesitura del prisionero, Evgeni Nikitin muestra aplomo y variedad de recursos, desde el susurro

al grito desesperado, desde el recitado al falsete, siempre convincente en la expresión desesperada de un personaje torturado hasta la extenuación. Solvente también, con amplios recursos, Robert Brubaker en el doble cometido de carcelero y gran Inquisidor, y potente en sus dos escenas como madre del prisionero Jeanne-Michèle Charbonnet, con nervio dramático. El coro cumplió en los soberbios intermedios bajo la experta preparación de José Luis Basso.

En su debut en el Liceo, la soprano Maria Agresta fue una *Suor Angelica* de conmovedores acentos y voz lírica de muy bello color, aunque algo ligera de peso en las escenas de mayor empuje dramático, agobiada, a veces en exceso, por la opulencia orquestal. Firmó una versión impecable de

*Senza mamma*, muy bien rematada, y dio intensidad a la escena final, sin falsos desgarrar ni trucos veristas. Imponente, y sobrada de recursos, Dolora Zajick, que celebró sus 25 años de relación liceísta con una Zia Principessa de oscuros colores e implacables acentos. De voz bella y efusivo fraseo Auxiliadora Toledano (*Suor Genovieffa*), en un reparto integrado exclusivamente por voces españolas —Gemma Coma-Alabert (Abadesa), Marina Rodríguez-Cusí (Hermana celadora), Itxaro Mentxaca (Maestra de novicias), Angèlica Prats (*Suor Osmi-na*), Olatz Gorrotxategi (*Suor Dolcina*) y Anna Tobella (Hermana enfermera)— que funcionó sin problemas, aunque sin caracterizaciones plenamente logradas.

Javier Pérez Senz

Homenaje al barítono menorquín

## EL LICEO VIBRA CON JUAN PONS

**Barcelona. Gran Teatro del Liceo.** 29-V-2014. Juan Pons, José Bros, Dolora Zajick, Daniela Dessí, Fabio Armiliato, Carlos Chausson, Simón Orfila, José Julián Frontal. Capella Davídica de Menorca. Coro del Liceo. Joana Pons, Verónica Werklé y Suso González, piano. Director: **José Luis Basso.**

Juan Pons no olvidará la ola de afecto y emoción que el público del Liceo le dedicó, en forma de ovación de gala, nada más pisar el escenario donde inició su carrera en 1970, primero como miembro del coro, después como bajo y, finalmente, como barítono destinado a triunfar durante cuarenta años en los mejores teatros del mundo. Ya se sabe que los homenajes se hacen por gratitud, por amor, por reconocimiento. De todo ello hubo generosas raciones en el homenaje que el Liceo brindó al barítono menorquín. Pons cantó mucho y bien, con esa generosidad y pasión, marca de la casa, que mantiene intacta. Decidió retirarse de la ópera en 2012 tras una inolvidable *Aida*,

pero la voz sigue en forma: la dicción, el fraseo intenso, el instinto teatral, la imponente presencia... por ello todo el mundo se preguntaba porqué se ha retirado cuando podía seguir en activo porque canta mejor que muchos de los barítonos que hoy hacen carrera. Ahora disfruta de la familia y de los amigos y canta por placer — está preparando un disco de canciones de Antoni Parera Fons— pero, aunque siente nostalgia, ha dicho adiós a la tensión de los escenarios.

La Capella Davídica de Menorca, el coro que fundó su padre, en el que canta junto a su esposa desde que eran muy jóvenes, abrió el homenaje con dos páginas del oratorio de Dubois *Las siete palabras de Cristo*, con

Suso González al piano, en las que José Bros acompañó el canto emocionado de Pons. Su hija, Joana Pons y Verónica Werklé se repartieron el acompañamiento pianístico en un programa que tuvo felices momentos: Daniella Dessí y Fabio Armiliato, con el dúo del primer acto de *Otello*; Dolora Zajick con la intensidad verista de *Cavalleria rusticana*, Bros con la gran aria de *Werther*, Chausson y Orfila en dos delicias rossinianas de *La Cenerentola* y *El barbero de Sevilla*...

Pero lo más emocionante fue escuchar la voz de Pons; cantó con hondo lirismo canciones de Parera Fons y Ortega Monasterio, lució temperamento verdiano en el gran dúo de *La forza del*

*destino*, con Bros, y dio vida a su personaje fetiche Falsstaff, en compañía de José Julián Frontal, que sustituyó en la parte de Ford a Carlos Álvarez. El público aplaudió a rabiar, se emocionó con la proyección de un retrato audiovisual con testimonios de Muti, Caballé, Domingo y Carreras, y, tras unas palabras de Joaquim Molins, presidente de la Fundació Gran Teatro del Liceu, la velada se cerró con el *Va pensiero* cantado por todos los solistas, colegas como Dalmau González, Enric Serra y Josep Ruiz, el coro menorquín y miembros del Coro del Liceo, en activo y jubilados, bajo la dirección de José Luis Basso.

**Javier Pérez Senz**

Temporada de la OBC

## CONCIERTO Y TEMPORADA SATISFACTORIOS

**Barcelona. Auditori.** 30-V-2014. **Renaud Capuçon**, violín. Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Director: **Pablo González.** Obras de Casablancas, Dutilleux, Ravel y Musorgski-Ravel.

La OBC ha cerrado la temporada de abono con un concierto, por así decir, de piezas varias, breves e infrecuentes en su primera parte, para dar en la segunda algo tan canónico como los *Cuadros de una exposición* de Musorgski en la orquestación de Ravel. En la primera parte, dos obras estrictamente contemporáneas, *Tres epigramas* de Benet Casablancas, obra estrenada por la OBC y Salvador Mas en 2001 y el exquisito “nocturno para violín y orquesta”, *Sur le même accord*, de Henri Dutilleux, de 2002; y, esta ya menos infrecuente, la “rapsodia de concierto para violín y orquesta”, *Tzigane*, de Ravel. Renaud Capuçon fue el excelente solista de estas dos últimas obras. Tan-

to la OBC como su titular demostraron flexibilidad y buen criterio a la hora de interpretar músicas tan diversas y recrear atmósferas tan distintas. La obra de Casablancas, compositor en residencia en L'Auditori de 2013 a 2015, tiene la solidez y el rigor constructivo habituales en el autor, aquí al servicio de la concisión, propia en efecto, del epigrama. Limpieza de texturas y precisión fueron los elementos sobre los que se levantó una buena versión. Y lo mismo puede decirse de la partitura de Dutilleux, donde la orquesta estuvo ágilmente concertante en buena complicidad con el solista, quien se desempeñó con un virtuosismo nada gratuito, sino puesto al servicio de una interpretación poéti-

ca. Virtuosismo, brillantez, ágil ritmo caracterizaron la versión que violinista y orquesta dieron a continuación de la rapsodia *Tzigane* de Ravel, donde supieron conciliar pintoresquismo descriptivo con una muy adecuada estilización elegante.

La versión de los *Cuadros* de Musorgski cerró, precisamente con la imponente *Gran Puerta de Kiev*, concierto y temporada. La fascinante instrumentación de la obra la convierte en una auténtica *pièce de résistance* para una gran orquesta y como piedra de toque para las diversas intervenciones de solistas o grupos instrumentales. El resultado fue satisfactorio, aunque los metales sonaron alguna vez excesivos y las maderas no

estuvieron siempre todo lo transparentes e incisivas que caracterizan una versión excelente. Entre los aciertos de la dirección de González podemos resaltar su elección del tono y *tempo* de la *Promenade*, vertida entre pomposa e irónica en su presentación y en sus variaciones, así como la muy buena gradación de los reguladores ascendente y descendente en *Bydlo*. El nivel general de la temporada 2013-2014 de la OBC se ha acercado sin duda más a la satisfacción que ha producido este concierto de clausura que a la decepción que produjeron unos pocos otros. Buena salud, en fin, de la orquesta, que debe todavía mejorar.

**José Luis Vidal**



Temporada de la BOS

## EMOCIÓN CONTENIDA

Palacio Euskalduna. 13-VI-2014. Pablo Villegas, guitarra. Sinfónica de Bilbao. Director: Günter Neuhold. Obras de Turina, Rodrigo y Falla.

**BILBAO** A la emoción por las despididas de Günter Neuhold (al frente desde 2008) y de Alicia González (que se jubilaba después de cuarenta y cinco años en la BOS) se sumó a última hora el homenaje a Rafael Frühbeck de Burgos, que fue titular de la Sinfónica entre 1958 y 1962, en los inicios de su larguísima carrera. Puede ser que Neuhold no esté familiarizado con las líneas maestras de los compositores españoles, pues su espacio natural está en la música centroeuropea del XIX e inicios del XX, pero haríamos mal en olvidar que todas las miradas (propias y lejanas) enriquecen el conocimiento que tenemos de nuestro patrimonio. En el *Concierto de Aranjuez*, especialmente, tuvo frases delineadas con sensibilidad y dio



GÜNTER NEUHOLD

aire al fabuloso guitarrismo de Pablo Villegas, fuente de emoción contenida y gran sorpresa de la noche. En *El sombrero de tres picos* pesó más esa sobriedad tan suya, esa austeridad que pone freno a lo que debe ser una gran apoteosis de la danza española. Falla suele merecer

otro espíritu, otro sentido del ritmo y del color, pero Neuhold subió hábilmente la marcha en la Jota final y preparó el ambiente para tres propinas incandescentes, dos Strauss y una pletórica versión del *Tico-Tico*.

En el recuerdo quedarán su autoridad, su seriedad, su

templanza y su capacidad de mando, heredadas de una tradición con raíces muy profundas y ampliamente demostradas en grandes estructuras sinfónicas de Mahler y de Bruckner. De ahí los respetuosos aplausos que le ofreció el público en este su último concierto como titular. Entre las sombras se pueden destacar su escasa destreza para conectar con la vida musical vizcaína y las distancias (frecuentemente traducidas en frialdad y sensación de desgana) que ha tomado con los repertorios que le son menos afines. Finalizada la era Neuhold, que entra a formar parte de la historia de la orquesta, bienvenida sería para el futuro de la BOS una nueva forma de frescura.

Asier Vallejo Ugarte

Fundación BBVA

## OSCILACIONES

Bilbao. Edificio San Nicolás del BBVA. 10-VI-2014. Cuarteto Diótima. Obras de Erkoreka, Torres, Lazkano y Zemlinsky.

**E**l Diótima es uno de esos cuartetos que lo mismo graban un disco dedicado a Schubert que dan un concierto integrado enteramente por música actual. No fue ese el caso de esta noche, pues Zemlinsky no es nuestro contemporáneo, pero no sobran las ocasiones en las que se escuchan seguidas amplias obras de cámara de compositores españoles tan importantes como Gabriel Erkoreka, Jesús Torres y Ramón Lazkano, los tres presentes en la sala. Juntas, una detrás de otra, sus partituras muestran las notables diferencias que hay entre sus lenguajes musicales. *Dardarak*, de Erkoreka, estrenada por el Arditti en la Quincena Donostiarra de 2012, tiene un



lirismo casi secreto, oculto tras las oscilaciones de la cuerda, con arrestos de una violencia de aire expresionista. El *Cuarteto de cuerda* (2013) de Torres parece priorizar la forma pura sobre el simbolismo, para lo que experimenta con los contrastes, con diversas relaciones

melódicas y con una cierta convulsión armónica. En *Lurralde* (2012) de Lazkano, de las tres la más compleja, la música se vuelve quebradiza y adquiere una dimensión aparentemente estática, como si de forma continua luchase por desvanecerse.

La segunda parte estuvo

reservada al inmenso *Cuarteto n.º 2* de Zemlinsky, obra que estos meses cumple su primer siglo de vida. Densa y profunda, con instantes de una tensión arrolladora, denota en sus líneas la influencia de Schoenberg, en particular de su *Cuarteto en re menor*, con el que comparte la ambición de una enorme forma sonata, y queda también en el aire la estela de Schumann y Wagner. El Diótima podía parecer un cuarteto demasiado intelectual para los momentos de pleno éxtasis, pero es bueno dar valor a la contención, a la sobriedad y a esa forma suya de vehemencia que trata de no poder nunca las formas.

Asier Vallejo Ugarte

Caine visita a Albéniz

## EXPECTATIVAS INSATISFECHAS

**Gran Teatro.** 6-VI-2014. **Uri Caine**, piano. Orquesta de Córdoba. Camerata Capricho Español. Director: **Lorenzo Ramos**. Obras de Turina, Falla, Rimski-Korsakov y Albéniz-Caine.

**CÓRDOBA** Programado como concierto extraordinario, la Orquesta de Córdoba ha contado con la participación del pensilvano músico de jazz Uri Caine a quien ha encargado una obra sobre la *Suite Iberia* de Albéniz, hecho que ha causado bastante expectación ante la amplia experiencia de este pianista en explorar obras de autores clásicos. Caine ha elegido cuatro piezas de la colección, dos de ellas *Lavapiés* y *Jerez* para piano solo, y *Málaga* y *Eritaña* en las que una orquesta amplia en percusión y viento-metal interviene como mero elemento

de acompañamiento y sin ningún relieve especial.

Hay que indicar que la capacidad de improvisación de Uri Caine se muestra más acertada cuando no se sujeta a una música predeterminada y escrita como era el caso de este estreno absoluto, ya que el seguimiento de la partitura constreñía de alguna manera la fantasía que este músico demostró en los bises que interpretó sobre obras de Mahler y Mozart, dando así su auténtica talla de gran jazzista. Ante Albéniz dio la sensación de encontrarse sobrepasado por una música ya de por sí muy compleja y de

intricadas y casi imposibles armonías, aspecto que no favorece el descubrimiento de las líneas melódicas que sirvan de base para lograr una interesante variada-improvisación y la escasa limpieza de sonido de Caine no favoreció su actuación, por lo que el tan esperado estreno quedó diluido en una cierta farragosidad sonora que resintió su contenido musical.

El concierto, bajo el título *Fiesta española*, tuvo una primera parte dedicada a obras que dieran sentido a la vez que contenido a tal calificación. En las *Danzas fan-*

*tásticas* de Joaquín Turina, Lorenzo Ramos supo en *Ensueño* transmitir la gracia del ritmo del zorcico que esta pieza encierra en contraste con la *Orgía* en la que aumentó la tensión exhibida en la primera danza, *Exaltación*, algo desequilibrada en su lectura por su precipitación. En su interpretación del *Interludio y Danza* de la *Vida breve* de Falla mantuvo sólo una expresión técnico-profesional de limitada transmisión, la misma que manifestó en el *Capricho español* de Rimski-Korsakov.

**José Antonio Cantón**

Sabina Puértolas triunfa como Lucia

## ...DECÍAMOS AYER...

**Teatro Villamarta.** 30-V-2014. Donizetti, **Lucia di Lammermoor**. Sabina Puértolas, Ismael Jordi, José Antonio López, Felipe Bou, Manuel de Diego, José Manuel Montero, Aurora Amores. Coro del Teatro Villamarta. Madrid Philharmonic Orchestra. Director musical: **Carlos Aragón**. Director de escena: **Francisco López**.

**JEREZ** Evocando, tal vez, a Fray Luis (repetía la pareja protagonista del *Rigoletto* que supuso —por entonces aún no la sabíamos— nuestra peculiar “despedida a la francesa” de la ópera representada), o queriendo simplemente correr un tupido velo sobre estos más de dos años en la desnuda inopia, el Villamarta regresaba exitosamente al género lírico en su sazón con una nueva producción de la *Lucia* donizettiana que habrá que marcar con piedra blanca en el desván de la memoria merced a su elevada calidad media y, más aún, por la personalidad, la implicación y el buen hacer actoral y canoro demostrados por la cantante encargada del rol titular, una Sabina Puértolas en verdadero estado de gracia.

La propuesta escénica, firmada al alimón, como es costumbre, por Francisco López y Jesús Ruiz, hacía un uso inteligente de las posibi-

lidades de la tecnología actual mediante las proyecciones en vídeo en varios planos, con lo que se imprimía profundidad y a la vez se reforzaba el subrayado emocional y el dinamismo en las transiciones. El diseño dramático denodadamente perseguía a la vez el refuerzo de esa cualidad onírica, casi delirante, de los “momentos fuertes” de la trama (quinteto, escena de locura), cuando el tiempo parece detenerse y las pasiones, decantadas, aceradas, pasan a un primer plano, y la búsqueda febril, casi obsesiva, de la composición “pictórica” impactante.

Ismael Jordi compuso un Edgardo de una pieza, recio, sólido, de neta vocalidad belcantista y sentidos acentos, si bien la voz no llegó a discurrir siempre con la fluidez y la musicalidad que son mar-



Ismael Jordi y Sabina Puértolas

ca de la casa, tal vez por haber ésta crecido, por haber adquirido volumen, metal y armónicos, demudándose en un instrumento más pesado y de arduo control. Con todo, no fue nuestro paisano quien acabó llevándose el gato al agua, sino su “pareja de hecho”, la navarra Sabina Puértolas, que encarnó una

**JAVIER FERRO** Lucia personalísima, desde una vocalidad que buscaba antes subrayar el drama íntimo que los aspavientos y los grandes gestos, lejos de los fuegos de artificio: no es ya que su Lucia no exhibiera el catálogo todo de lindezas belcantistas al uso (delicadísimos filados, vertiginosa coloratura delinada con trazo fino, agilidad inequívoca e intachable musicalidad), sino que ese catálogo de recursos, huyendo de la exhibición gratuita, estuvo siempre puesto al servicio de la eficacia dramática. Equilibrado y unánimemente solvente, el elenco restante sostuvo a buena altura la calidad de la producción. De igual modo, tanto el coro como la orquesta convocada hicieron un digno papel, pese a ocasionales pifias y algún ostensible descuadre.

**Ignacio Sánchez Quirós**

Ciclo de la Sinfónica de Galicia

## LOS PECADOS DE UN ANCIANO

**Palacio de la Ópera.** 30-V-2014. **Verónica Simeoni**, mezzosoprano; **Claudia Walker**, flauta. Sinfónica de Galicia. Director: **Alberto Zedda**. Obras de Rossini en transcripciones de Britten, Corghi y Respighi. 6-VI-2014. **María José Moreno**, soprano; **Verónica Simeoni**, mezzosoprano; **Yije Shi**, tenor; **Mirco Palazzi**, bajo. Coro de la OSG. OSG. Director: **Alberto Zedda**. Rossini, *Petite Messe Solennelle*.

**LA CORUÑA** Si el final de la temporada de la Sinfónica no pasó de discreto, en cambio los dos conciertos extraordinarios, que la prolongaron de algún modo, sobrepasaron lo ordinario en más de un sentido. Los dirigió Alberto Zedda, que volvía a su ciudad de elección, donde se siente altamente valorado y querido, para ponerse de nuevo al frente de la OSG. Planteó dos conciertos de gran interés con Rossini —su especialidad— como protagonista. El primero, de ellos, en transcripciones de tres

compositores que instrumentaron páginas de los últimos años del músico italiano, que las denominó *Pecados de vejez*: las *Soirées musicales* (Britten), la *Suite Dodo* (Corghi) u otros fragmentos diversos para realizar un precioso ballet: *La boutique fantasque* (Respighi). El segundo, con una de sus obras menos conocidas y más bellas: *La Petite Messe Solennelle*. Soberbia lectura de la OSG para la brillante página orquestal de Britten. En la obra de Corghi, la reducción instrumental (hasta el nivel de cuarteto de arcos) se

compensa con la intervención de una flautista (soberbia, Claudia Walker) y de una cantante (la notable mezzosoprano lírica, Verónica Simeoni. La rica y amable partitura de Respighi sirvió para que la Sinfónica mostrase todo su poderío sonoro bajo la batuta de un gran director. La *Pequeña Misa Solemne* contó con la actuación del Coro de la Sinfónica en uno de los momentos más brillantes de su historia; el propio director lo comentaría con admiración ya que los coristas no son profesionales; el trabajo de Joan

Company y el magisterio de Alberto Zedda consiguieron el excelente resultado. En el cuarteto vocal, destacaron las voces femeninas: María José Moreno por su emisión dulce y delicada, y Verónica Simeoni, por su timbre aterciopelado e impecable línea de canto. El tenor, Yije Shi, proyecta muy bien la voz, pero posee un timbre demasiado metálico para integrarse con fortuna con los demás cantantes, puesto que la cuerda del bajo Palazzi es redonda, sin aristas.

**Julio Andrade Malde**

XLVII Temporada de Ópera Alfredo Kraus

## TOSCA EN CONCLUSIÓN

**Teatro Pérez Galdós.** 17-VI-2014. Puccini, *Tosca*. Norma Fantini, Giuseppe Gipali, Rubén Amoretti, José Antonio García, Jeroboam Tejera. Filarmónica de Gran Canaria. Coro de la Ópera de Las Palmas. Coro Infantil de la OFGC. Director musical: **Massimo Zanetti**. Director de escena: **Mario Pontiggia**.

**LAS PALMAS** No parecen estar afortunados los Amigos Canarios de la Ópera con los títulos puccinianos en las últimas temporadas, en las que, curiosamente han cerrado el certamen con las dos primeras obras firmadas por el binomio Illica y Giacosa y el genio de Lucca. Y eso que, pese a los recortes, en lo visual, la producción, no desconocida para gran parte del público, no decepciona sino que convence en su verista y virtual recreación de los escenarios naturales.

Es en lo vocal y musical donde encontramos las mayores lagunas puesto que, en una obra como ésta en que lo canoro se basa sobre todo en tres pilares fundamentales, se requiere un trío protagonista de altura. Y, si éste falla, difícilmente puede hablarse de éxito por mucho que los roles menos protagoni-



nicos hayan sido de gran altura, como fue el caso. Si en 2010 Norma Fantini había cosechado un indudable triunfo en este mismo rol, en esta ocasión parecía encontrarse fatigado el instrumento, de tal manera que los agudos en su mayoría resul-

taron calantes y apurados, por lo que, especialmente en el segundo acto, a fuerza de reservarse para los grandes momentos, muchas frases quedaban desdibujadas, en perjuicio de la peripecia teatral. Gipali, pese a no ser a priori una voz tenoril ideal

para Cavaradossi, no desentonó y fue más sutil que otros tenores en este rol, sobre todo en los agudos. No así Amoretti, cuya imposición a partir del mi natural agudo carecía de proyección para quedar en la gola. Muy bien José Antonio García como Angelotti así como Tejera, Navarro y Kazoun, como decíamos anteriormente. Desconcertante la dirección de Zanetti, con *tempi* en ocasiones amanerados (por ejemplo en las frases del clarinete en *E lucevan le stelle*) y en ocasiones sin comunicación clara entre foso y escena. Cumplieron los coros en su breve pero no fácil cometido. Esperemos que vengan tiempos mejores para que el Festival recupere el nivel que ha venido demostrando en su larga trayectoria.

**Leopoldo Rojas-O'Donnell**

Trilogía de los fundadores

## TRES NUEVAS PROPUESTAS

**Teatro de la Zarzuela.** 4-VI-2014. Gaztambide, **Catalina.** Vanesa Goikoetxea, María Mathéu, Gustavo Peña, Javier Franco, Francisco Crespo, Eduardo Aladrén, Nieve de Medina, Karmele Aramburu. 7-VI-2014. Arrieta, **El dominó azul.** Sonia de Munck, Mónica Campaña, Mikeldi Atxalandabaso, César San Martín, Fernando Latorre, Juanma Cifuentes. 11-VI-2014. Barbieri, **El diablo en el poder.** Ruth Iniesta, Marifé Nogales, Elena de la Merced, Joseph-Miquel Ramón, Emilio Sánchez, Emilio Gutiérrez Caba. Director musical: **José María Moreno.** Dramaturgia escénica: **Álvaro del Amo.**

**MADRID** Digna temporada lírica la del Teatro de la Zarzuela que se ha coronada con tres primicias de la primera etapa de la Zarzuela Grande, después de haber presentado títulos tan poco conocidos como *Los amores de la Inés* y *Curro Vargas*. Una novedosa propuesta bajo el epígrafe *Trilogía de los fundadores*, con tres de los títulos significativos, a la vez que fortalecieron el género lírico en los mejores años del romanticismo de mediados del siglo XIX: *Catalina* de Gaztambide, *El dominó azul* de Arrieta y *El diablo en el poder* de Barbieri. Estrenadas en 1854, 1853 y 1856, respectivamente, fueron las dos primeras las que ocuparon la escena en el Teatro del Circo madrileño y la tercera la que inauguraría la primera temporada del Teatro de la Zarzuela. Todas ellas obtuvieron un brillante y merecido éxito. Estas tres obras son ejemplo de cómo la zarzuela adquirió la forma y los recursos necesarios para convertirse, en su día, en el espectáculo preferido por los públicos, zarzuelas que aunque desarrollan ideas musicales de clara influencia italiana y utilizan tipologías formales de ópera francesa se caracterizan por mantener su lenguaje de raíz hispánica, además de un mayor desarrollo de la acción y de la forma, que supone pasar de un solo acto a los tres que contienen las tres obras propuestas.

Arrieta, Gaztambide y Barbieri ofrecían tres perfiles distintos al servicio de un teatro lírico nacional. Arrieta añade a la zarzuela el ropaje necesario para poder desarrollarse y defiende que su italianismo le hace totalmente diferente a sus contempe-



*El diablo en el poder* (arriba) y *El dominó azul* en el Teatro de la Zarzuela

raneos como Gaztambide, “apasionado y violento”, y Barbieri “que se funde con ese pueblo que refresca toda su música con sus cantos populares”. Como cualidad sobresaliente se destaca el sentimiento, la emoción que revelan sus melodías y con la claridad de su escritura. En *El dominó azul*, la *Romanza de Leonor* (nº 4) o la *Romanza de Herman* (nº 9), en ambas revela el alma de los personajes. Son, sin embargo, Gaztambide y Barbieri, superiores en la intuición y en la mágica chispa de la creación, pero también revelan ante Arrieta un oficio aprendido demasiado rápidamente. *Catalina*, es partitura enjundiosa por el carácter viril y de amplitud sonora en los números de música militar, pero tan bien con-

trasta por su delicadeza el hermoso nocturno (nº 5). *El diablo en el poder*, partitura abundante en dúos, cuartetos y concertantes, rica en combinaciones armónicas y “floreos de instrumentación”, tiene ciertas originalidades como la presencia de un preludio orquestal al principio de cada acto, poco común en el repertorio, y dar el protagonismo a la voz de bajo. Hermosas romanzas la de bajo (nº 3) y la de tiple (nº 12). El papel del coro es fundamental en las tres obras.

Tanto Camprodón, libretista de *El dominó azul* y de *El diablo en el poder*, como Luis Olona de *Catalina* son los iniciadores del nuevo “realismo dramático” y cultivadores por antonomasia de la comedia moral sentimental. Las tres son ejemplo dis-

paratado de reconstrucción histórica, pero sus músicas hacen que se olvide la inverosimilitud de la trama. Ayuda a ello el acierto de la versión semiescénificada escogida en este caso, música y canto se conservan íntegramente con el acompañamiento de una acertada dramaturgia, con criterio unificador, de Álvaro del Amo, que permite situarnos en la línea argumental a través de unos personajes guía encargados de conducir la acción, respetando la alternancia entre texto hablado y cantado. Conseguido con más eficacia en *Catalina* y *El dominó azul* y menos cuidado en *El diablo*.

El aspecto musical fue expuesto con mucha corrección por José María Moreno, mostrando su trabajo y conocimiento de las partituras en cuestión; atento a las matizaciones instrumentales. Entusiasta y dinámico en *Catalina*, más sobrio y más lineal en la expresión en Arrieta y Barbieri. El reparto vocal, en ocasiones más llevado al lucimiento que a la expresión, conjugó con orquesta y director. Resaltar el acierto interpretativo teatral de Juanma Cifuentes en *El dominó* y la provocación a la risa de los cuplés finales de la obra de Barbieri, verdadera humorada de los tópicos de la clase política que parecen escritos para hoy mismo.

Esta *Trilogía de los fundadores* ha servido para recuperar tres obras inéditas para los oídos del público de hoy, que fueron obras de repertorio de un ayer de hace más de un siglo. Por ello hemos de quedar agradecidos y animar a la continuación de ese cometido.

**Manuel García Franco**

Planteamiento y resultado

## VERDI COMO DEBE SER

**Madrid. Teatro Real.** 14-VI-2014. Julianna Di Giacomo, soprano; Piero Pretti, tenor; Franco Vassallo, barítono; Ferruccio Furlanetto, bajo. Coro y Orquesta Titulares del Teatro. Coro de la Comunidad de Madrid. Director: **James Conlon.** Verdi, *I vespri siciliani* (versión de concierto).

Esta *grand-opéra* en versión de concierto, cantada sin embargo en su versión italiana, consiguió la lectura acorde con sus posibilidades. Por parte de una batuta esencialmente operística que conoce la obra y la trabaja con el solista, que se maneja con la sabiduría de un verdadero concertador y logra del conjunto un todo unitario de carácter esencialmente verdiano. Orquesta y coros estuvieron siempre a la altura de las necesidades. El cuarteto solista respondió con la debida brillantez, arropado por un buen grupo de cantantes de

apoyo (se destaca la rica sonoridad del Roberto de Fernando Radó o el detallado Danieli de Antonio Lozano). La soprano, que comienza como *spinto*, necesita a continuación un desplegado lirismo y se le pide al final una coloratura de ligera, diseñó una Elena sin fallo (incluida al completo la endiablada cadencia de Cruvelli), ya que Di Giacomo posee tres cualidades (color, volumen y registro) asociadas a una cantante verdiana. Quizás en principio la voz de Pretti pareciera algo lírica para las necesidades del personaje, pero el tenor sardo

de timbre hermoso y homogéneo, el instrumento resuelto y cómodamente emitido, dicción nítida y fraseo preciso, fue un Arrigo firme que destacó en los dúos con un barítono a su altura y en su exigente página solista, con un fulgurante agudo rubricando la serenata del acto V con la soprano. Vassallo, rico sonido y extensión adecuada, destacó un Monforte de conveniente estatura. Furlanetto, con notas feas o algo chatas en la zona aguda al contrario de las del centro-grave que siguen siendo extraordinarias, arrollador volumen, intenso en su

exposición de las sibilas frases verdianas, le facilitaron así un Procida simplemente impresionante. Se cortó el ballet *Las cuatro estaciones*. Aunque este tipo de óperas pierden esencia al no estar representadas, a la postre se puede aceptar tal propuesta teniendo en cuenta el riesgo que se corre con tanto mamarracho preponderante en la mayoría de los montajes actuales. Ejemplo sangrante, la contemporánea producción en el escenario de *Cuentos de Hoffmann*.

**Fernando Fraga**

Las noches del Real

## LAS COSAS BIEN HECHAS

**Madrid. Teatro Real.** 22-V-2014. **Susan Graham**, mezzosoprano. Sinfónica de Madrid. Director: **Tomás Hanus.** Obras de Mahler y Chaikovski.

La mezzosoprano norteamericana ofreció una memorable versión de las *Canciones del compañero errante*, a contar desde sus medios de exacta mezzosoprano de concierto, capaz de trepar o hundirse en la extremada tesitura mahleriana, con las exigibles oscuridad corpórea y claridad etérea. Patética y lírica, desgarrada y meditativa, según las propuestas de cada poema y cada estrofa, capaz de humores bruscamente alterados, la nitidez de su dicción se puso al servicio de un impecable fraseo. De menor importancia pero grata, su presencia garbosa y elegante hizo el resto.

Hanus la acompañó sin escucharla, lo cual produjo, a veces, abusos de volumen orquestal. No obstante, leyó con pulcritud y obtuvo una esmaltada timbración del conjunto, que lo siguió con arrebatado y avasalladora eficacia en la *Cuarta Sinfonía* de Chai-

kovski. Por cierto, es una obra que no carece de una muy nutrida colección de referencias. Como siempre, en lo chaikovskiano, cabe una versión literaria, una dramática historia que bien puede patinar hacia el folletín. Hanus prescindió totalmente de ella y tradujo la partitura con mentalidad analítica, desbrozando los planos y los timbres, y basculando entre la intimidad reconcentrada y la explosión patética. En ambas estuvo estremecedor, en especial en los dos últimos movimientos, ejemplos de solfeo sinfónico erizado de dificultades, sobre todo por el uso de los contratiempos. Al igual que su compañera, se cumplimentó con una acción corporal en plan de mimodrama. La orquesta se permitió una suntuosa, entregada y generosa prestación de primera calidad técnica y sonora.

**Blas Matamoros**

Ciclo Universo Barroco

## BRILLANTE BROCHE

**Madrid. Auditorio Nacional.** 22-V-2014. **Anna Caterina Antonacci**, soprano. Accademia degli Astrusi. Director: **Federico Ferri.** Obras de Merula, Monteverdi, Strozzi, etc.

El ciclo Universo Barroco que organiza el CNDM tuvo un colofón tan brillante como inesperado. Me explico: no es Anna Caterina Antonacci cantante que se mueva con soltura por el terreno barroco. Las veces que he tenido oportunidad de escucharla, tanto en repertorio *seicentista* como *settecentista*, he quedado siempre un tanto defraudado. Y aunque había escuchado varias grabaciones de la Accademia degli Astrusi, todas ellas dedicadas al Padre Martini y todas ellas con impresión positiva, tampoco era capaz de predecir cómo iba a sonar esta formación en directo. Mis temores quedaron pronto disipados y ello a pesar de un programa exigente en el que destacaban por su dificultad *La pazza*, de Pietro Antonio Giramo, e *Il combattimento di Tamcredi e Clorinda*, de Monteverdi. El resto de obras vocales correspondían a

autores del XVII italiano, como Barbara Strozzi, Giovanni Paolo Colonna, Giacomo Antonio Perti y Pietro Antonio Perti, con intercalados instrumentales de Tarquinio Merula, Biagio Marini, Marco Uccellini, Maurizio Cazzati y Arcangelo Corelli. Antonacci cantó con gusto y estilo, brillando de forma especial en las mencionadas *La pazza* e *Il combattimento*, acaso porque en ambas pudo dar rienda suelta a sus excelentes dotes de actriz. Por su parte, la Accademia degli Astrusi, bajo la dirección del violonchelista Federico Ferri, ofreció un sonido nítido, terso y rotundo, y dejó constancia de que nada tiene que envidiar a las grandes agrupaciones historicistas de Italia. Brillaron con luz propia los dos violines, los excelentes Lorenzo Colitto y Luca Gardini.

**Eduardo Torrico**

Temporada de la OCNE

## DISTINTOS TIPOS DE CLASICISMO

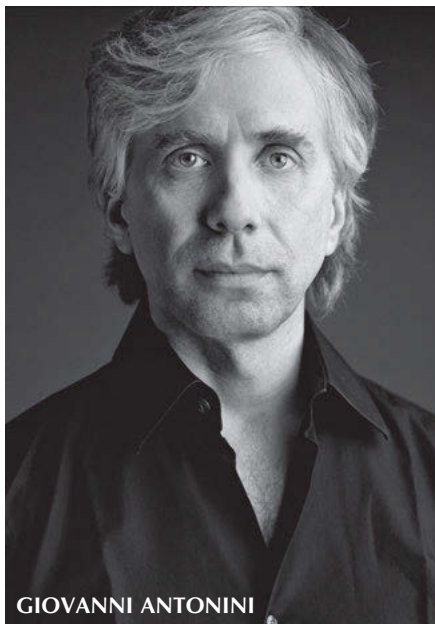
**Madrid. Auditorio Nacional. 23-V-2014. Mojca Erdmann**, soprano. Orquesta Nacional de España. Director: **Giovanni Antonini**. Obras de Arriaga, Mozart y Beethoven. 30-V-2014. **Adolfo Gutiérrez Arenas**, chelo; **Sibylla Rubens**, soprano; **Stella Doufexis**, mezzo; **Jörg Dürmüller**, tenor. OCNE. Director: **Ton Koopman**. Obras de Haydn y Mendelssohn.

Este final de temporada ha quedado deslucido a consecuencia de la huelga llevada a cabo por el Coro Nacional como protesta, entre otras cosas, por la reducción de plantilla. La sesión del viernes 13 se llevó a cabo, con el *Réquiem* de Verdi en atriles, con tan sólo doce coristas. Las del sábado y el domingo, como era lógico, se suspendieron.

El ágil y dispuesto Antonini parece haberle tomado la horma a la ONE, que da la impresión de que se encuentra cómoda bajo su nervioso y movedido mando. El programa que ofrecieron era eminentemente clásico, una óptica que el director italiano aplicó también a la obra base, la *Sinfonía n.º 7* de Beethoven, que se tocó con bastante pulcritud, aunque se partiera de unos acordes iniciales inexactos. La acentuación fue correcta, enérgica, pero las poco diferenciadas dinámicas no ayudaron a la claridad expositiva. Coda

bien planificada del primer movimiento. En general, las cuerdas, desproporcionadas en un conjunto de unos 50 instrumentistas, se oyeron relativamente en beneficio de unos agresivos vientos, metales sobre todo. Bastante confuso el precipitado cierre de la obra.

Mojca Erdmann, soprano ligera clara, cantó con estilo dos páginas mozartianas que requieren, sobre todo la primera, una soprano de mayor envergadura dramática: el aria de concierto *Ab, lo prevedi! K. 272* y el aria de bravura de *Zaide Tiger! Wetze nur die Klauen*. No dio carácter a ninguna de las dos, aunque delineó bien, hasta donde pudo, las notas. Muy correcta la interpretación, bien cantada, de la *Sinfonía en re* de Arriaga.



GIOVANNI ANTONINI

forma. También mostró sus carencias para diferenciar los planos. La parte de la *Sinfonía* propiamente dicha tuvo bastantes problemas de clarificación, aunque el Adagio tuviera una excelente ejecución orquestal. A pesar de los borrosos *fugati* finales, todo se desarrolló en la *Cantata* con animación y buena letra, con un coro muy entonado, episódicamente desemplado en el cierre. En el *Concierto para chelo en re mayor* de Haydn se lució Gutiérrez Arenas, que domina como pocos los agudos de su instrumento y que bordó la cadencia y la dicción general con un sonido dulce, acolchado, redondo y grato. El acompañamiento fue un tanto desmañado.

**Arturo Reverter**

Gala lírica de la OSCRTVE

## SIN GRANDES RIESGOS

**Madrid. Teatro Monumental. 22-V-2014. Sonia de Munck**, soprano; **Marina Rodríguez Cusí**, mezzo; **Enrique Ferrer**, tenor; **Manuel Lanza**, barítono. Orquesta y Coro de Radio Televisión Española. Director: **Cristóbal Soler**. Obras de Chapí, Serrano, Vives, Giménez, Sorozábal, Moreno Torroba, Fernández Caballero, Penella y Guerrero.

Así, sin grandes preámbulos: Gala lírica con poco riesgo en cuanto a repertorio, aunque cuajada de obras maestras. La soprano Sonia de Munck tiene una voz mona, ligera y pizpireta. Posee agudos bastante fáciles y mecanismo de sobra para encarar los melismas del *Barbero* de Giménez, si bien en algún momento la tesitura comprometa un tanto la dicción. A la mezzo Marina Rodríguez Cusí la oí tiempo ha con admiración en

el *Viñas* de Barcelona. En *Los claveles* muestra un material peculiar, pero atractivo y bastante homogéneo, sin conflictos entre grave, agudo, etcétera; aunque vigila tanto la cuadratura que a veces las frases parecen troceadas como filetes.

Fui de los primeros (¡viva la inmodestia cuando hay motivo!) en descubrir al tenor Enrique Ferrer en el hoy Teatro Fernán Gómez. Tenía entonces una voz lírica y espontánea, ya en su punto,

no en agraz. Varios lustros después (*Tabernera*) ha agrandado algo artificialmente el bello instrumento, pero fue quizá quien mejor fraseó y su dicción compite con la de Lanza. Por lo dicho, se deduce que uno de los mejores momentos de la noche fue el dúo de *Francisquita* entre la soprano y el tenor. Cuando el barítono Manuel Lanza debutó en la Zarzuela parecía casi un *piccolo* Merrill —con menos técnica— por su voz tan lozana y espontá-

nea y una innata disposición para el canto. Tiene un decir muy grato (*Maravilla, La Revoltosa*), pero nos preguntamos si parte de su frescura se ha quedado en el camino. Del director Cristóbal Soler, hombre con responsabilidades zarzuelísticas, cabe señalar que estuvo... tumultuoso. El coro cantó con muchísimas ganas (¡qué *Pasodoble de los sargentos* de *La Gran Vía!*, pongamos por caso).

**J. Martín de Sagarmínaga**

Ciclo de la ORCAM

## REDONDEZ CASI PLENA

**Madrid. Auditorio Nacional. 27-V-2014. Slava Chestiglazov,** violín. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Director: **Christoph König.** Obras de Santacreu, Glazunov y Beethoven.

No es extraño, durante la escucha, entender por qué la obra *De la belleza inhabitada*, de Javier Santacreu obtuvo en el 2009 el premio de composición de la AEOS (Asociación Española de Orquestas Sinfónicas). La obra —breve; escasos diez minutos— brilla en la rica orquesta a lo largo de sus episodios de bruma y desgarro en plenitud. No en vano se inspira en el poema *El joven marino*, de Luis Cernuda. Ya en esta obra, König, de gesto amplio y contagioso no carente de exactitud y, al

final, aplaudido por la orquesta, extrajo de la ORCAM un sonido pletórico y deleitoso en todas las familias orquestales. Compareció el autor en el estrado.

El joven petersburgués Slava Chestiglazov también nos hizo viajar con deleite a lo largo del *Concierto para violín y orquesta op. 82* de Glazunov. Heredero claro de sus grandes predecesores rusos, Glazunov en este concierto se apoya una vez más, en esa mezcla de melancolía y melodía, asociadas en muchos tramos, que en la

interpretación comentada se plasmaron en una interpretación medida, cuidada y muy bien ensamblada entre solista y orquesta hasta desembocar en el Rondó final, de carácter heroico, pero que no por eso se aparta de la cohesión de una obra que fue interpretada en todo su esplendor.

Lo tuvo también la *Séptima Sinfonía* de Beethoven, cincelada con excelencia por la batuta de König en una versión cantada, vigorosa, redonda y cuidada en lo sonoro, muy bien planifica-

da; como pudo advertirse en todo el primer tiempo y, si cabe, aún más en la forma de plantear —iniciar— el Allegretto. No es que se deshiciera totalmente esa magia que nos tenía prendidos, pero el soberano cuidado en la articulación y en el logro sonoro se desvirtuó precisamente en el Allegro con brio final, lo cual nos trajo otra vez a la Tierra. Y los terrícolas presentes ovacionaron muy mucho lo escuchado. La redondez, ¿para otra vez?

**José A. García y García**

Liceo de Cámara y CNDM Series 20/21

## CAMBIO DE RUMBO

**Madrid. Auditorio Nacional. 28-V-2014. Cuarteto Chiaroscuro.** Obras de Haydn y Mozart. 10-VI-2014. **Eri Nakamura,** soprano; **Alina Ibragimova,** violín; **Henri Demarquette,** violonchelo; **Bertrand Chamayou,** piano. 18-VI-2014. **Steven Isserlis,** violonchelo; **Dénes Várjon,** piano. Obras de Debussy, Fauré, Bartók, Kurtág, Liszt y Martinu. **Auditorio del Museo Reina Sofía. 2-VI-2014. Elena Vassilieva,** soprano. **Trío Kandinsky.** Obras de Shostakovich, J. L. Turina y Lanchares.

Decepcionó bastante el Cuarteto Chiaroscuro en la por lo demás interesante propuesta de clasicismo pleno que hermanaba dos cuartetos de Haydn (*Opp. 20, n.º 2 y 33, n.º 5*) con otros tantos de Mozart (*K. 173, K. 421*). Este grupo ha sido el menos interesante de las nuevas formaciones cuartetísticas que ha incorporado esta temporada el Liceo de Cámara. Ni siquiera el factor del color de sus instrumentos originales pudo compensar la blandura, decaimiento e insustancialidad de las interpretaciones. Alina Ibragimova, perteneciente al Chiaroscuro, mas empuñando esta vez un instrumento moderno, pasó a integrar el trío de la sesión consagrada a Shostakovich.

La dureza de su sonido fue el único punto de desequilibrio de una velada inolvidable, pues contó con dos instrumentistas soberbios,



Chamayou —protagonista de tres sensacionales *Preludios y fugas op. 87*— y Demarquette, éste de sonoridad portentosa. Brindaron los tres un intensísimo *Segundo Trío* —el *Primero*, también incluido en el programa, no pasa de un ejercicio de estudiante— y unas muy notables *Romanzas sobre versos de Alexander Blok*, donde el hondo mensaje testamentario de la obra salió a la superficie gracias también a la espléndida Eri Nakamura. No ocurrió lo mismo con estas dos obras

unos días antes dentro de la Series 20/21 del CNDM. Las *Romanzas* fueron masacradas por la muy insuficiente Elena Vassilieva, en tanto que el Trío Kandinsky evidenció serias debilidades en el *Trío n.º 2*. Algo de mejor suerte tuvieron los *Tres tercetos* de José Luis Turina en su animado discurrir rítmico, en tanto que el estreno de Santiago Lanchares, *Tres poemas líricos de José Luis Humara*, se vio de nuevo muy dañado por la labor bajo mínimos de la soprano.

Por fin, el Liceo de Cámara cerró su ya histórico ciclo vital ligado a la iniciativa privada —la temporada que viene pasa a engrosar la oferta del CNDM— con la actuación del violonchelista Steven Isserlis. Artista entregadísimo y muy expresivo, no posee sin embargo un sonido de timbre atractivo ni tampoco gran volumen. La afinación incurre ocasionalmente en lo aproximado. Brindó una muy cantada *Primera Sonata* de Fauré y una excelente aproximación al personalísimo universo de las piezas breves de Kurtág para chelo solo. En la rapsodia de Bartók y la *Primera Sonata* de Martinu se vio seriamente comprometido por la tendencia del pianista a sepultarle con su sonido. A solas, éste tocó unos toscos *Juegos de agua en la Villa de Este* de Liszt.

**Enrique Martínez Miura**

Operadhoj

## VOCES, ECOS

**Madrid. Teatro de la Zarzuela.** 25-IV-2014. **Voces del Mediterráneo.** Obras de Josep Sanz, Silvia Rosani, Amr Okha, Zad Moultaqa, Nimrod Katzir y Samir Odeh Tamimi. **Neue Vocalsolisten.** Video: **Daniel Kötter.** Directora de escena y escenografía: **Sofía Dona.**

En el Teatro de la Zarzuela de Madrid, tuvo lugar este experimento llamado *Voces del Mediterráneo*: doce compositores hacen propuestas vocales para un grupo, Neue Vocalsolisten. Tuvimos oportunidad de asistir al primero de estos dos conciertos. Algo adelanté en la bitácora de scherzo.es.Ciclorama, en algún caso virtualidad pura, exposiciones paralelas en formato vídeo sobre cada compositor. Canto, murmullo, susurro, jadeo, onomatopeya, grito, silencio, folk, ceremonia, plegaria, rezo... Dicho así, no parece que sea especialmente novedoso. No es que nos apuntemos a la superstición de la novedad a cualquier precio, pero es lo que se nos propone, y a eso hay que oponer que había más voluntad aparente en el encargo que resultados concretos en tanto que propuesta nueva. La índole de la experiencia es la novedad, y si no la hay esto ya no es un experimento, sino una variante, una barriada, las afueras de lo ya experimentado antes. Que para algunos fue secuen-

cia de experimentos innecesarios y para otros abrió posibilidades nunca colmadas. Y como nunca fueron colmadas, se sucedieron encargos como éste, que ha sido un proceso de elaboración amplio, de al menos tres años y muchos viajes y experiencias. Se cierra el círculo.

El espectáculo era bello, y si parecía que cinco de las propuestas (¿composiciones?) eran obra de un mismo compositor, al menos una de ellas tenía una dimensión básicamente métrica que la hacía distinta: *Hummus*, del libanés Zad Moultaqa. Es insuficiente y acaso injusto reducir estos espectáculos a este comentario fugaz, cuando *operadhoj* nos propone comentarios más amplios en su página web y a los escasos espectadores del futbolístico día 24 se les repartía una información amplia. Neue Vocalsolisten es un grupo de una capacidad artística superior, y parte de unas afinaciones que rozan la perfección.

**Santiago Martín Bermúdez**

Festival de Otoño a Primavera

## DESPOJANDO A KATIA

**Madrid. Teatros del Canal.** 31-V-2014. Janáček, **Katia Kabanová.** (Versión de cámara). Théâtre des Bouffes du Nord. Kelly Hodson, Elena Gabouri, Céline Laly, Paul Gaugler, Jérôme Billy, José Canales. Directora musical: **Irène Kudela.** Colaboración artística: Ruth Orthmann. Director de escena: **André Engel.** Escenografía: Nicky Rieti.

Les Bouffes du Nord suelen hacer incursiones en el repertorio clásico u operístico en tratamientos muy especiales, diferentes, camerísticos. Peter Brook no sólo fue el autor de proyectos megalómanos en tierras exóticas o de hazañas escénicas insuperables como aquel *Mahabharata*, sino el autor intimista de bellezas como un *Pelléas et Mélisande* que se pudo ver en la Comedia de Madrid hace unos veinte años como *Impressions of Pelléas*; o un insuperable (e imprescindible) *Hamlet* que está por ahí en formato audiovisual, con el joven y espléndido actor Adrian Lester. Tal es el intento de André Engel y de Irène Kudela para esta *Katia Kabanová*. En parte, consiguen estar a la altura del maestro: excelente dirección de actores, tal vez inalcanzable para los escenarios líricos habituales, trabajada durante meses con André Engel y Ruth Orthmann; muy lograda ambientación ajena a lo tra-

dicional; en fin, tensión conseguida, permanente. En parte, sólo lo rozan: un checo algo dudoso en cuanto a pronunciación, pero eso quién lo sabe. Ahora bien, por su propia índole, esta *Katia* en reducción pianística hacía que en todo momento se echara de menos la versión con orquesta y con coro (también desaparece el coro, tan importante al final como presencia vocal y de vecindario que asiste a la catástrofe). Las células de Janáček sufren cuando no las matiza y enriquece el color del conjunto, que además de color es definición de sentido, ambiente, situación. El reparto se componía de voces de muy buen nivel, muy trabajadas por Kudela, y tal vez no seamos muy parciales si destacamos las voces femeninas: las dos jóvenes, Kelly Hodson como Katia, Céline Laly como Varvara; y Elena Gabouri, sorprendente de veras por timbre y amplitud de tesitura.

**Santiago Martín Bermúdez**

Juventudes Musicales

## EL TARANTINO DEL PIANO

**Madrid. Auditorio Nacional.** 28-V-2014. **Ivo Pogorelich,** piano. Obras de Beethoven.

Debo este título a José Antonio García, mi compañero de butaca en Grandes Intérpretes, tal vez porque Tarantino y Pogorelich son muy buenos en sus respectivos campos, pero alguna vez se auto-sabotean. Pogorelich, a un tiempo icono e iconoclasta, en esta velada estuvo comedido. Su gran arma es un sonido con irisaciones áureas, amplio y generoso. Los fuertes son catedralicios y los

*piani* escalofriantes. A veces, en los cierres, es cortante como un insulto. En la *Patética* ralentizó un poco el *tempo* —lo hace a menudo— para honrar la belleza de ciertos temas y fraseos, clarificando además al máximo unas texturas densas. Del *Rondó op. 129* extrajo timbres insólitos en un compositor no especialmente colorista. Su *Appassionata*, que pedía un esfuerzo al intelectual, no por ello dejó de disfru-

tar de una contemplación serena y despaciosa, que alcanzó el pico más alto en el movimiento lento, con sus divinas longitudes, consecuencia de un alargamiento del tiempo que recordaban a un condenado a la espera de su indulto. Hubo algún momento de amenaza —que en eso quedó— de que se perdiera el sentido de las frases. Los truenos vinieron con la inmediata indicación *attacca*, junto a los pasajes

de pulso irreprochables y la trepidación de la coda. La amorosa sonata *A Teresa* (de Brunswick) casa bien con un Pogorelich que dice hacer el amor con el piano, con arabescos y *medias voces* entrelazados unos y otras con gran mimo. Nos propinó un nocturno de Chopin, donde jugó a su antojo con las dinámicas, pero logró arrancar lágrimas al teclado.

**J. Martín de Sagarmínaga**



Festival Internacional de Música de Cámara-Málaga#Clásica

## DEL FOLCLORE A LO CULTO

**Teatro Echegaray.** 30, 31-V-2014. Jesús Reina, Anna M. Nielsen, Regi Papa, violines; Jesús R. Rodríguez, Chieh-Fan Yiu, Matthew Lipman, violas; Hiro Matsuo, Dimitri Atapine, violonchelos; Anna Petrova, Josu de Solaun, Christopher Schmitt, piano; Nils Nilsen, tenor; Christine Carter, clarinete. Obras de Grieg, Kvandal, Halvorsen, Grondahl, Sommerfeldt, Haydn, Mahler, Schumann y Schubert.

**MÁLAGA** Esta segunda edición del Festival Málaga#Clásica ha recurrido a la música tradicional popular como fuente de inspiración del repertorio culto del género camerístico programando, bajo el título *Inspirado en folclore*, siete conciertos en los que se han ofrecido obras con origen en distintos países europeos como Noruega, Austria y Alemania, entre otros, que son particularmente objeto de este comentario.

La presentación del típico violín noruego hardanger fiddle, con una implementación de otras cuerdas de vibración simpática además de las cuatro propias, llamó

la atención por su particular sonido, muy adecuado a los ritmos folclóricos. Dos piezas de Grieg para voz y cuarteto de cuerda hacían presagiar la calidad de un programa que terminó con el *Cuarteto, op. 27* del mismo autor interpretado por el grupo formado por Nielsen, Reina, Lipman y Matsuo que funcionaron con aquiescente conjunción de modo especial en la bella Romanza y en el rítmico *saltarello* final de grandes exigencias técnicas. Antes el tenor Nils Nielsen llenó de fervor nacionalista su interpretación del lied *Mot Kveld* (Hacia el atardecer) de la compositora Agathe Backer Grondahl,

todo un ejemplo del mejor romanticismo tardío.

La velada dedicada a música germánica estuvo más acorde con los programas habituales de este género en el que los grandes maestros, como Haydn, acapararon toda la atención del público que disfrutó en todo momento. En el *Primer Cuarteto Erdödy, op. 76* del mencionado compositor, Jesús Reina y sus compañeros Papa, Yiu y Atapine alcanzaron máxima emoción en el Adagio y alegre elegancia en el Menuetto, momentos cumbres de su interpretación. El lied tuvo su singular forma en cinco canciones de Schumann transcritas para

clarinete, donde brilló la canadiense Christine Carter imitando la voz con gran gusto. Después de la buena impresión que dejó el día anterior, volvía el tenor Nielsen a exhibir el carácter natural de su voz en *La muerte y la doncella* de Schubert acompañado de forma exquisita por el pianista valenciano Josu de Solaun. El famoso *Cuarteto n.º 14* del mismo autor sirvió para refrendar el entusiasmo de estos magníficos músicos convencidos de la necesidad de este festival en su misión de defensa y divulgación de la música de cámara.

**José Antonio Cantón**

Ciclo de la OFM

## EXCELENTE CIERRE DE TEMPORADA

**Málaga. Teatro Cervantes.** 7-VI-2014. **María Lluïsa Muntada**, soprano; **Sophie Fournier**, mezzosoprano. Coro Ópera de Málaga. Filarmónica de Málaga. Director: **Edmon Colomer**. Mahler, *Segunda Sinfonía*.

**D**e feliz reencuentro entre orquesta y director hay que considerar este concierto dedicado a una de las sinfonías capitales de Mahler que cerraba la temporada de la OFM. Desde los primeros acordes del solemne Allegro inicial se podía percibir un especial *feeling* de sentimientos compartidos entre los músicos y su anterior titular artístico. Tal estado emocional sirvió para crear la concentración que permitió expresar la intensidad con la que rompe el primer movimiento. Colomer transmitió todo el sentido dramático de hondo carácter fúnebre que es necesario en el inicio de esta sinfonía que viene a justificar su glorioso final inspirado en versos de Klopstock, que la llevaron a que adquiriera el sobrenom-

bre de "Resurrección".

La enorme carga dramática que encierra esta obra, reflejando el eterno problema de la vida y la muerte, exige entender su ejecución como una experiencia mística, única y unificada que debe estar constantemente bajo el control del director, como si de una ópera se tratara. Colomer adoptó esta función de manera eficaz y segura consiguiendo que la orquesta materializara todo el mundo interior que Mahler reflejó en esta obra. Pese a estimular con cierta agitación los *tempi* en el primer movimiento, éste no perdió el poderío de su mensaje sombrío que contienen las distintas partes de su discurso. Se recreó en el atractivo carácter "liederístico" del Andante acentuando su función rela-

jante entre los dos monumentales movimientos en los que se encuentra sin dejar de realzar constantemente la serena belleza que encierra.

Colomer fue enriqueciendo manifiestamente su interpretación a partir del Scherzo logrando cohesionar sus distintos y desiguales episodios como un todo coherente que, en su inquietante final, predispuso a la escucha relajada de ese tiempo que da luz (eterna) a los movimientos que le preceden: *Urlicht*. Aquí la intervención de la cantante Sophie Fournier fue determinante, por concentración, gusto y sentimiento, para que Colomer alcanzara el mayor grado de expresividad y conmoción antes de llegar al desesperado estallido del último movimiento en el que

funcionaron todos los inmensos recursos sonoros con clara determinación para expresar la trascendencia que emana de uno de los finales más apoteósicos del sinfonismo. Los coros tuvieron aquí un elocuente protagonismo y, junto a orquesta, director y solistas, provocaron uno de los más intensos aplausos de la temporada. Sólo un recinto más adecuado acústicamente, dada la expansión sonora que pide esta obra, hubiera engrandecido esta interpretación que queda como una de las actuaciones más conseguidas de la orquesta durante la temporada, en la que Colomer ha dejado patente la solidez artística del músico que lleva dentro.

**José Antonio Cantón**

Final de temporada en Asturias

## BRILLANTES SOLISTAS

**Auditorio Príncipe Felipe.** 23-V-14. **Kirill Gerstein**, piano. Sinfónica del Principado de Asturias. Director: **David Lockington**. Obras de Elgar, Strauss, Ravel y Offenbach. 30-V-14. **Daniel Müller-Schott**, violonchelo. OSPA. Director: **Rossen Milanov**. Obras de Casablancas, Elgar y Berlioz. 6-VI-14. **Renaud Capuçon**, violín. OSPA. Director: **Rossen Milanov**. Obras de Mahler y Berg.

**OVIEDO** El final de temporada de la OSPA ha destacado por la calidad de los solistas invitados. En mayo volvió David Lockington, principal invitado del conjunto, para ofrecer una reconfortante lectura de la *Sinfonía n.º 1* de Elgar. El concierto estuvo lleno de la saludable energía que este artista acostumbra a aportar a los músicos, lo que se reflejó en una intensa versión de la *Obertura de Orfeo en los infiernos* de Offenbach, llevada con una premura contagiosa. Resultó muy interesante la versión de Kirill Gerstein del

*Concierto "para la mano izquierda"* de Ravel, que el pianista tocó de manera brillante. A destacar la homogeneidad sonora del artista, que minutos antes asombró con una brillante interpretación de la difícil *Burleske* de Strauss. Otro joven intérprete de talento visitó el auditorio a finales de mes, el elegante chelista Daniel Müller-Schott, que ofreció una sentida versión del *Concierto para chelo en mi menor, op. 85* de Elgar. La versión resultó distinguida y estimulante, y fue lo mejor de una noche que dio comienzo con una interpre-

tación solvente de *Tres epigramas para orquesta* de Benet Casablancas y la *Sinfonía fantástica* de Berlioz, que Rossen Milanov marcó con detalle pero sin ahondar en el estilo y la idea generales. La sinfónica asturiana finalizó temporada de la mano de su titular, para ofrecer una *Sinfonía n.º 5* de Mahler poco reconfortante. La obra estuvo mencionada, apenas susurrada en su potencialidad expresiva. Baste citar lo insustancial de la interpretación del famoso Adagietto, que sonó carente de cualquier ápice de emo-

ción. Aportó un toque de distinción a la velada el violinista francés Renaud Capuçon, que ofreció una depurada versión del *Concierto "A la memoria de un ángel"* de Berg, con una sonoridad un tanto meliflua. Capuçon demostró sus notables cualidades técnicas, pero también dio la sensación de regodearse en la belleza del sonido de un violín de sonoridad prodigiosa, que quizá debería templar con menos tendencia al melodramatismo.

**Aurelio M. Seco**

Ciclo de la OSE y Musikaste

## FIN DE LA ERA ALBERDI

**Auditorio Kursaal.** 29-V-2014. **Benjamin Grosvenor**, piano. Orquesta de Euskadi. Director: **Andrei Boreiko**. Obras de Chopin y Dvorák. **Rentería. Parroquia Nuestra Señora de Fátima.** 24-V-2014. Coral Andra Mari. OSE. Director: **Guillermo García Calvo**. Obras de Zubiaurre, Escudero Vázquez y Ondarra.

**SAN SEBASTIÁN** Concluyó la temporada de abono de la Sinfónica de Euskadi, coincidiendo con el fin de la etapa del guipuzcoano Íñigo Alberdi como director general tras un período de ocho años al frente de los de Miramón. Una etapa en que tuvo que hacer frente a los difíciles vaivenes de una situación económica de crisis generalizada, sabiendo nadar ante las turbulentas aguas, abriendo interesantes vías al ámbito social y pedagógico, y manteniendo los niveles de abonados en las cuatro capitales en las que la OSE ofrece sus conciertos. No cabe sino felicitar a Alberdi por los logros obtenidos.

Dos citas fueron claves en este fin de etapa. Por una parte la OSE volvió a la Clausura de la Semana de la Música Vasca Musikaste, que organiza en Errenteria Eresbil, dejando un inmejorable

sabor de boca y haciendo justicia con la programación de dos estrenos absolutos: *Inquietum est cor nostrum* del vitoriano Enrique Vázquez compuesta para orquesta y junto con otras dos obras inspirada en la frase de San Agustín, *Fecisti nos, Domine, ad te, et inquietum est cor nostrum donec requiescat in* que obtuvo una óptima acogida; y *Adesdantzak* del navarro finado hace dos años Lorenzo Ondarra, que habiendo sido compuesta en 2008, cuenta con seis secciones de reconocibles melodías procedentes del cancionero popular vasco, utilizando una gran orquestación y coro mixto, donde los ritmos, las melodías o los zortzikos se entremezclan apoyados por la grandiosidad vocal, donde el coro tiene una oportunidad extraordinaria de lucimiento. El Andra Mari estuvo



a la altura de las circunstancias luciendo un sonido heterogéneo y voces bien ensambladas. Los *Fragmentos sinfónicos de Zigor* de Escudero sonaron estupen-

dos de la mano de la Sinfónica de Euskadi, que supo acometer un trabajo conciso, gracias en buena medida a la excelente dirección de Guillermo García Calvo.

Por su parte el joven Benjamin Grosvenor fue el encargado de hacer vibrar al público que acudió a la clausura de la temporada de abono en el Kursaal. Las reminiscencias románticas del *Concierto op. 11* compuesto por Chopin en su etapa de juventud fueron aprovechadas por Grosvenor mejor que por la orquesta —a la que en esta partitura poco le queda donde poder lucirse. Sin embargo, la OSE enganchó a su público con la ágil *Octava* de Dvorák, siempre en buena sintonía con la batuta de Boreiko a pesar del uso de excesivos volúmenes para la acústica que presenta la sala.

**Íñigo Arbiza**

Culmina el *Anillo*

## ESPLENDOR DE UN OCASO

**Teatro de la Maestranza.** 14-VI-2014. Wagner, **Götterdämmerung.** Linda Watson, Stefan Vinke, Christian Hübner, Martin Gantner, Sandra Trattnigg, Elena Zhidkova, Meter Sidhom. Director musical: **Pedro Halffter.** Director de escena: **La Fura del Baus/Carlus Padrissa.**

**SEVILLA** Muchas han sido las dificultades que ha tenido que vencer este teatro, la última una amenaza de huelga por parte de la orquesta, para culminar el proyecto de ofrecer por primera vez la *Tetralogía*, programada desde la temporada 2010-2011. Hubiera sido un desastre sin paliativos que el *Ocaso* no llegara a representarse, con la consiguiente frustración para los miles de espectadores que año tras año lo esperaban ansiosos, como por las cuantiosas pérdidas que hubiera causado en el ya maltrecho presupuesto. Por fortuna, el acuerdo llegó en los últimos momentos, y el *Ocaso* ha brillado en todo su esplendor. La orquesta ha tenido una de sus actuaciones más serias y compactas, y sin duda, Pedro Halffter se ha mostrado en esta Tercera jornada superior a las anteriores y al Prólogo, tanto por el equilibrio conse-



Guillermo Mendo

guido entre voces y foso, como por la fluidez del discurso, las dinámicas y la claridad y madurez de su lectura. Visualmente, de los momentos más conseguidos, por sobriedad y plasticidad, fue el comienzo con la aparición de las tres Nornas, fielmente caracterizadas según las acotaciones del propio Wagner: "altas figuras mujerieles con vestiduras largas, oscuras y plegadas en forma de velos". En otros muchos pasajes creo que había un exceso de imágenes, ya fuesen vídeos, figurantes, efectos especiales, que distraían más que concentraban y

hacían aún más confuso el ya de por sí complejo simbolismo de la fábula. Vocalmente la gran protagonista fue la Brünnhilde de la norteamericana Linda Watson, que si bien no se mostró plétórica en el primer acto, sí culminó el tercero como auténtica soprano wagneriana. No estuvo a su nivel el Siegfried de Stefan Vinke, con una voz destemplada y áspera que algo fue mejorando a lo largo de las horas, pero que no llegó a ser hermosa en ningún momento. Como tampoco la del Hagen de Christian Hübner, poderosa pero sin la maléfica hondura de su per-

sonaje. Bien la pareja de guibichungos, Gunther y Gutrunne, y Alberich, y las tres Nornas, y las tres hijas del Rin, y especialmente bien, con una voz clara, expresiva, dramática, la Waltraute de Elena Zhidkova, que en su breve actuación consiguió uno de los fulgores más intensos de este *Crepúsculo*. Por su parte el coro masculino se mostró rotundo y homogéneo, y buenos aplausos cosechó al final del II acto su director: Iñigo Sampil. En conjunto este *Ocaso* ha sido la brillante culminación de un *Anillo* que ha supuesto un hito en la historia de este teatro y en la Historia, con mayúscula, de la Ópera en Sevilla al ser la primera vez que se ha representado en su totalidad, en una producción como la de La Fura del Baus, que guste más o guste menos, es ya referencial.

**Jacobo Cortines**

Temporada de la RFG

## REDESCUBRIMIENTOS

**Auditorio de Galicia.** 5-VI-2014. **Alexander Melnikov,** piano. Real Filharmonía de Galicia. Director: **Christoph König.** Obras de Sor, Beethoven y Farrenc.

**SANTIAGO** La Real Filharmonía de Galicia cerró su temporada de abono explorando senderos musicales poco transitados, precisamente uno de los principales trayectos al que se nos invitaba en la programación que ahora termina. La orquesta reivindicó en esta ocasión la figura de Fernando Sor más allá del "Beethoven de la guitarra" con el que se le conoce. Su Suite del ballet-pantomima *Hércules y Onfalia* ofreció un ameno y ligero comienzo a la velada bajo la batuta del principal director invitado, el maestro alemán Christoph König.

Para la conclusión se optaría por desempolvar la *Sinfonía n.º 2* de la compositora francesa Louise Farrenc (1804-1875), pero esta obra tan raramente programada acabó por pesar un poco en el concierto, a pesar de su vitalidad y buena hechura.

El contrapunto lo puso una apuesta tan segura como el *Emperador*, quinto concierto para piano y orquesta de Beethoven, que fue el compositor axial del programa. El pianista Alexander Melnikov se estrenó con la Real Filharmonía abordando esta partitura con una solidez

abrumadora. Su interpretación subrayó la envoltura virtuosística de la obra y potenció enormemente los contrastes de volúmenes. Su poderosa técnica se pone al servicio de unas ideas originales y muy definidas asumiendo también riesgos de pérdida de naturalidad y linealidad en el fraseo. En cualquier caso es siempre agradecido escuchar a artistas que procuran imprimir frescura y personalidad a un repertorio tan manido para redescubrirlo. La orquesta estuvo impecable y mostró mucha empatía con König en su segundo encuentro de este año.

Una vez finalizado el curso musical, la Filharmonía aún deberá afrontar compromisos destacados antes de pensar en el rumbo de la próxima temporada. Le esperan el Festival Via Stellae, el habitual concierto institucional previo a los Fuegos del Apóstol como celebración del día de Galicia y especialmente su participación a finales de mes en *son[UT]opías*, donde estrenarán en España obras de Toshio Hosokawa contando con la presencia del compositor japonés en Compostela.

**David Durán Arufe**

Festival del Mediterrani

# ADIÓS, MAESTRO MEHTA, ADIÓS

**Palau de les Arts.** 31-V-2014. Verdi, **La forza del destino.** Liudmila Monastirska, Gregory Kunde, Simone Piazzola, Ekaterina Semenchuk, Stephen Milling. Director musical: **Zubin Mehta.** Director de escena: **Davide Livermore.** 4-VI-2014. **Dorothea Röschmann,** soprano. Orquesta de la Comunidad Valenciana. Director: **Zubin Mehta.** Obras de Strauss. 12-VI-2014. Puccini, **Turandot.** Lise Lindstrom, Jessica Nuccio, Jorge de León, Alexander Tsymbaliuk. Director musical: **Zubin Mehta.** Director de escena: **Chen Kaige.**

**VALENCIA** Por un lado, “Maestro Mehta, quédese”, “políticos ignorantes” por el otro se leía en la mitad de las octavillas que, durante el cuarto de hora que duraron las ovaciones, se le lanzaron a Zubin Mehta al final de la primera de las funciones de *Turandot* ofrecidas en la séptima edición del Festival del Mediterrani. Antes de iniciarse, un abucheo muy mayoritario había acogido la presencia en el palco de autoridades de María José Catalá, la consejera de Cultura, por no haber conseguido renovar el contrato del maestro de Bombay. Como Lorin Maazel antes, Mehta se ha ido, entre otras cosas, por ver el futuro de Les Arts como es: de color hormiga. Si por el presente hay que adivinarlo, hete aquí un festival con sólo dos óperas y un concierto como principales atractivos.

*La fuerza del destino* contó con un montaje propio en el que Davide Livermore acertó a hacer la peripecia argumental casi no tan inverosímil como en realidad es, y eso que se optó por la ordenación de escenas que más la aproxima al absurdo. Del cine negro al neorealismo italiano pasando por Hitchcock y vuelta, todo remitió al arte más característico del siglo XX y la historia de éste, con guiños al año Greco y otros no menos inteligentes. La brillante idea se puso en ejecución con mobiliario mínimo que sin embargo nunca producía sensación de escenario vacío y una iluminación reducida (por Antonio Castro) al blanco y negro más rojo sangre en los momentos oportunos, y un vestuario (de Marianna Fracasso) y unas videocreaciones (de D-Work) que acababan de definir sutil pero explícitamente a los



Escena de *La fuerza del destino* de Verdi en el Palau de les Arts

personajes y sus cambiantes circunstancias. La noche del estreno, Mehta estuvo a la vez vigoroso y minucioso, la orquesta respondió con precisa ductilidad e intervenciones solistas de gran calidad, y el coro cantó muy bien y no se movió peor. Entre los solistas vocales predominó la potencia, pero si se rozó el ideal fue porque ninguno la puso al servicio de otra cosa que no fuera la música. En su invocación a la Virgen, Liudmila Monastirska llegó incluso a apianar más de lo que podía. De Gregory Kunde diríase que sólo pasajera-mente olvidó que el exaltado o moribundo era su personaje, no él; algo por cierto que sí tuvo siempre presente Simone Piazzola. En suma, ni ellos ni los demás dejaron más que mínimos márgenes para la mejora.

Mucho menos gustaron los otros dos espectáculos, de los que bien se podría decir “¡Qué buenos músicos si ensayaran lo suficiente!”. En eso hicieron pensar, en el

*Zarathustra*, desde los desequilibrios que hicieron pasar inadvertidos a los metales en la *Canción fúnebre* hasta la total ausencia de poesía en los últimos acordes de las maderas. En la *suite* del *Caballero*, toda la primera parte del preludio adoleció de estruendo y desajustes. La frase *Wo war ich noch einmal* se pronunció de tantas formas distintas como entradas se le asignan. La llegada a la zona *In Gottes Namen* aumentó la tensión expresiva, pero tampoco todo lo posible. Ocho compases antes del nº 71, el timbalero directamente se borró. El timbre de la soprano no les iba mal a las *Cuatro últimas canciones*. Sí en cambio que el “Gegenwart” de *Frühling* o la frase final de *Beim Schlafengehen* se las acomodara a las posibilidades de su *fiato*. La orquesta no mejoró sus anteriores prestaciones, y en ocasiones (en *September* el remate de la introducción y el final con una trompa sin *legato*) incluso fue a peor.

Por mucho que fuera la tercera vez que se veía el montaje de *Turandot*, en la orquesta deben de ser ya más los refuerzos que los titulares, y a ojos vista el coro estaba muy mermado. Los miembros de éste gritaron más que cantaron algunos pasajes; todos incurrieron en más que unos cuantos desajustes. Para los solistas la situación tampoco tuvo que ser cómoda. Lise Lindstrom no pudo con *Turandot* ni por arriba (*iridiscente*) ni por abajo (*delude*). La entonación de Jorge de León decepcionó aún más. La Liù de Jessica Nuccio sólo emocionó un poco en su última aria. Los personajes mejor servidos en lo vocal acabaron por ser el Timur de Alexander Tsymbaliuk y los tres funcionarios encabezados por el barítono Germán Olvera. En lo escénico, al menos Altoum había pasado de borracho a enfermo, aunque todavía no a digno.

**Alfredo Brotons Muñoz**

Ciclo de la Orquesta de Valencia

## HASTA QUE LLEGÓ UN CORO

**Valencia. Palau de la Música.** 23-V-2014. **Zang Zhou**, piano. Orquesta de Valencia. Director: **Yang Yang**. Obras de Xu Zhitong, Schumann y Beethoven. 30-V-2014. **Klara Ek**, soprano. OV. Director: **Nikolaj Znaider**. Obras de Wagner, Berg y Mahler. 6-VI-2014. **Vilde Frang**, violín. OV. Director: **Yaron Traub**. Obras de Turina, Bruch y Dvorák. 13-VI-2014. **Maria Guleghina**, soprano; **Nancy Fabiola Herrera**, mezzosoprano; **César Augusto Gutiérrez**, tenor; **Enrico Iori**, bajo. Coro Philharmonia. OV. Director: **Yaron Traub**. Verdi, *Misa de réquiem*.

En el debut de una solista y un director chinos con la Orquesta de València, se comenzó por las *Tres canciones populares de la China*, de Xu Zhitong (1943), música animada de tonalidad conservadora, apta tal vez para películas de acción o videojuegos. En el *Concierto para piano* de Schumann y la *Segunda Sinfonía* de Beethoven lo que más se pudo encontrar, y no siempre, fue la precisión mecánica. La buena noticia fue el buen estado de forma en que, pese a todo, la orquesta demostró hallarse.

Lo confirmaron ya, una semana después, la unanimidad de los violonchelos en el arranque del preludio al tercer acto de *Los maestros cantores*, la del resto de las cuerdas a continuación, luego la plenitud también de las trompas... La primera audición ofrecida por la formación de las *Siete canciones tempranas* de Alban Berg constituía por sí misma un reto que la soprano sueca Klara Ek ayudó a superar con la delicada sutileza con que penetró en la hondura lírica de este autor. La *Cuarta* de Mahler puso de nuevo en primer plano el contraste entre una conducción cuadrículada y la vibrante brillantez de la respuesta sin embargo obtenida.

Para su presentación la violinista noruega Vilde Frang (Oslo, 1986) escogió el *Primero* de Bruch, en el que lució timbre atractivo, afinación impecable, arco versátil, digitación ágil, más una coherencia paradójicamente férrea en la




NIKOLAJ ZNAIDER

dosificación del *rubato* que producía la sensación de discurso improvisado pero sin libertinaje. En la dirección del acompañamiento Traub respetó esa libertad de fraseo sin que ocupara el primer plano el auténtico control que de la orquesta realmente ejerció. Antes había gustado menos en las *Danzas fantásticas*, donde hubo que esperar al segundo intermedio del zorcico para oír por fin, al corno inglés, una frase cantada con aquel idiomatismo de auténtica primera mano que no se acabó de encontrar ni para la jota ni para la farruca. Más luego en una *Séptima* de Dvorák en la que, junto a todo el tercer movimiento destacaron pasajes como, en el desarrollo del primer movimiento, la cita del primer tema por los violines en *pianissimo espressivo*, o la evocación de Brahms por las trompas en el Poco adagio.

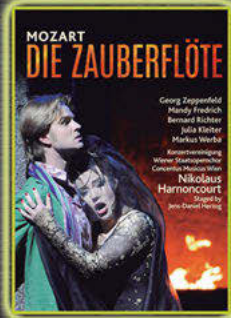
En sustitución del en principio anunciado Cor de la Generalitat, el último concierto del abono de la Orquesta de València contó con la actuación de, nada menos, el Coro Phil-

harmonia, y dicen que por un precio muy apañado. El asombro ante la combinación de fuerza y agilidad con que sus ciento y muchas voces se movieron y conmovieron por ejemplo en el *Sanctus* lo superó de inmediato la lección de claridad e intención en el fraseo con que en el *Agnus Dei* mejoraron, es decir, corrigieron cada una de las tres entradas de las solistas. Elogios pero ni tantos ni tan calurosos merecieron también éstas, que juntas sí habían encantado en el *Recordare*. Por comparación con la primera *Turandot* en Les Arts hace seis años, Maria Guleghina presentó un centro más atractivo; también muchas dificultades para colocar sus agudos, aquí desde el sí<sup>3</sup> del *Quid sum miser* hasta el del último *Requiem*, pasando por el la bemol<sup>4</sup> del *Faceas*. Nancy Fabiola Herrera debió de gustar a quienes prefieren un enfoque agresivo en lugar de lírico de la parte de mezzo, especialmente en el arranque de la *Communio*; los demás ya habían tenido que ubicarla un peldaño por debajo del coro tan pronto como en el *Lacrymosa*. César Gutiérrez se defendió más que bastante bien en el *Ingemisco* y cumplió en el resto. Al comienzo, el bajo Enrico Iori provocó alta emoción con sus últimos “stupebit” y “salva me”; luego, en el *Confutatis*, un poquito menos. Como la orquesta estuvo segura y Traub sensible, el éxito fue grande.

Alfredo Brotons Muñoz


**NOVEDADES  
SONY CLASSICAL**


### 2 GRANDES ÓPERAS EN DVD Y BLU-RAY



**MOZART  
DIE ZAUBERFLÖTE**

Georg Zeppenfeld  
Hansy Friedrich  
Bernard Richter  
Julia Kleiter  
Matthias Werber  
Kammersingspiel  
Wiener Staatsoper  
Cornelia Maier-Mino  
Nikolaus  
Harnoncourt  
Directed by  
John David Young

*La flauta mágica* de Mozart  
dirigida por  
**NIKOLAUS HARNONCOURT**




**ARIADNE  
AUF NAXOS**

James Kaufmann | Emily Magee | Elena Moscat  
Wiener Philharmoniker | David Zinbarg  
Staged by Sven-Eric Bechtel

*Ariadne auf Naxos* de Strauss  
con  
**JONAS KAUFMANN**

**A LA VENTA EL 1 DE JULIO**

## SIMONE KERMES - RIVAL QUEENS -



**RIVAL QUEENS**  
VIVICA GEAUX & SIMONE KERMES  
Cornelia Gabotto - Andrés Gabbato

**VIVICA GEAUX Y SIMONE KERMES  
RECREAN EN RIVAL QUEENS -  
LA DESPIADADA RIVALIDAD ENTRE  
FRANCESCA CUZZONI Y FAUSTINA BORDONI**

Un álbum que explora los legados artísticos  
de las legendarias voces del siglo XVIII

**A LA VENTA EL 15 DE JULIO**

<http://twitter.com/SonyClassical>  
[www.sonyclassical.es](http://www.sonyclassical.es)

Ciclo de la OSCyL

## ESTRENO Y DESPEDIDA

**Auditorio.** 17-V-2014. **Guillermo Pastrana**, violonchelo. Sinfónica de Castilla y León. Director: **Damián Iorio**. Obras de Del Puerto y Prokofiev. 30-V-2014. **Alexander Vinogradov**, bajo. Coro de voces graves de Madrid. OSCyL. Director: **Vasili Petrenko**. Obras de Strauss y Shostakovich.

**VALLADOLID** Quiero hacer una breve referencia al Cuarteto Simón Bolívar, fruto de la ejemplar "escuela Abreu", magníficos, con fuerza, vigor, temperamento, en la *Gran fuga* beethoveniana, en el *Cuarteto n.º 1* de Brahms buscando el sonido de cada obra. Un ejemplo.

La orquesta y su rumbo. Buen concierto de Damián Iorio con una *Quinta* de Prokofiev bien estructurada (quizá faltó algo de brillantez en el último tiempo) y un acompañamiento exacto a la nueva obra de David del Puerto, su *Concierto para violonchelo*, otro estreno dignísimo. De una impensable profesionalidad en una estética que surge de varias fuentes pero con personalidad en temas y desarrollo. El violonchelista, a quien está dedicada, hizo un magnífico trabajo.



Despedida de Petrenko como Principal Director Invitado con un programa ejemplar, como lo son las notas de Julio García Merino. Dos obras maestras del siglo XX, en primera interpretación por la orquesta, que representan un tiempo convulso, 23 instrumentos de cuerda

para las *Metamorfosis* strausianas. Los profesores de la orquesta la interpretaron con unción, bien dirigidos por Petrenko. Obra difícilísima en su sobriedad esencial, es un banco de pruebas perfecto. La emoción surge de ese tema inicial que se va desarrollando con singular

maestría. Petrenko conoce a la perfección la *Sinfonía "Babi Yar"* de Shostakovich que de joven interpretó en el coro y que ha grabado con la Orquesta de Liverpool. Su versión fue extraordinaria tanto en las plenitudes dramáticas como en el Allegretto pimpante o los pianísimos sobrecogedores. La orquesta en plenitud como el excepcional bajo en su agotadora intervención cantando los poemas de Evtushenko de forma admirable, muy bien acompañado del coro de hombres, afinado y potente.

Música e historia. Proyección de la cultura necesaria en una gran sesión con el maestro ruso como gran protagonista. Un concierto que deja huella.

**Fernando Herrero**

XX Temporada de Conciertos de Primavera

## LA PRUEBA DEL NUEVO

**Auditorio.** 29-V-2014. Filarmonica della Scala. Director: **Daniel Harding**. Obras de Rossini, Verdi, Puccini, Leoncavallo, Mascagni y Dvorák.

**ZARAGOZA** Por las circunstancias económicas; por reducción de la cultura a mero espectáculo; por sumisión al gusto más convencional; por lo que sea, las propuestas orquestales parecen tender a lo más común y sabido, y la programación de la orquesta escaligera es ejemplar al respecto —aun con la encomiable aparición de algunas obras recientes. El último concierto primaveral dio una prueba del signo de los tiempos. El 2 de junio de 2010 Daniel Harding —con la London Symphony— debutaba en Zaragoza con *Aerial* de Gruber y la *Sinfonía Asrael* de Suk, insigne monumento cuya condición insólita no

vedó su triunfo. Cuatro años después, Harding ha vuelto exigiendo menos, mucho menos, del público. El combinado de estándares operísticos italianos, brillante y

entretenido, no careció de interés: el color berlioziano y el ímpetu de la obertura de *Guillermo Tell*, y el enfoque casi expresionista de los intermedios de *Cavalleria rustica-*

*na* y *Pagliacci*, ardientes, muy bellos y primorosamente matizados. Poco aportó en cambio el tránsito al *Nuevo Mundo*, una ejecución perfecta de una interpretación por completo canónica y previsible. Como previsible era que menú tan fácil de digerir provocara el entusiasmo general. Quizás se trataba de un programa de circunstancias, concebido *in extremis* para cubrir el expediente (Salonen se había caído de cartel a última hora con el consiguiente cambio de programa). Así lo insinuó el que no hubiera propina en el horno: se bisó el final de la obertura de *Guillermo Tell* y no hubo más.

**Antonio Lasiera**

**EL ARGONAUTA**  
la librería de la música

C/ Blasco de Garay 47 - 28015 Madrid.  
Tel.: 91 543 94 41. Fax: 91 543 94 74  
info@elargonauta.com www.elargonauta.com



# 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

[www.fundacionscherzo.es](http://www.fundacionscherzo.es)

COLABORA



ORGANIZA

**scherzo**  
FUNDACIÓN

PATROCINA

**EL PAÍS**



CONCIERTO EXTRAORDINARIO

ORQUESTA SINFÓNICA  
SIMÓN BOLÍVAR DE VENEZUELA

20/01  
22:30 H.

GUSTAVO DUDAMEL

AUDITORIO  
NACIONAL  
DE MÚSICA



FOTO: RICHARD REINSORF/DG

PROGRAMA

**Beethoven**

Sinfonía nº 5 en do menor, op. 67

**Wagner**

Entrada de los dioses en el Valhalla  
(*El oro del Rin*)

Viaje de Sigfrido por el Rin  
(*El ocaso de los dioses*)

Muerte y marcha fúnebre de Sigfrido  
(*El ocaso de los dioses*)

Murmullos del bosque  
(*Sigfrido*)

Cabalgata de las valquirias  
(*La valquiria*)

Entradas a la venta a partir del 16 de septiembre de 2014 en las taquillas del Auditorio Nacional de Música, Red de Teatros del INAEM y en [www.entradasinnaem.es](http://www.entradasinnaem.es)

Los actuales abonados al Ciclo de Grandes Intérpretes de la Fundación Scherzo podrán adquirir, al renovar su abono, la entrada de este concierto correspondiente a la misma butaca y con el 10% de descuento.

Los suscriptores de la revista Scherzo tendrán un 10% de descuento en la compra de entradas.

PRECIOS

Zona A: 90 euros

Zona B: 70 euros

Zona C: 45 euros

Zona D: 25 euros

Homenaje a Rameau

## PASIONES EN EL CAJÓN

**Komische Oper.** 15-V-2014. Rameau, **Castor et Pollux.** Allan Clayton, Günter Papendell, Nicole Chevalier, Annelie Sophie Müller. Director musical: **Christian Curnyn.** Director de escena: **Barry Kosky.**

**BERLÍN** La Ópera Cómica se ha cubierto de gloria con la puesta en escena de Barry Kosky de *Castor et Pollux* de Rameau. No le es ajeno el hecho de que sea la primera vez que se canta en la sala en francés. Al frente de la orquesta de la casa, Curnyn ofreció una sorprendente interpretación idiomática que, naturalmente, no puede compararse con las versiones de los especialistas. Esta orquesta interpreta habitualmente cualquier clase de repertorio, incluida la opereta. En el caso, la llevó una dirección arrebatadora, con un ritmo pregnante, un colorido instrumental en las partes bailables y, en general, una deslumbrante vivacidad. Agréguese la exquisitez de los cantantes, que con desbordante agilidad y aliento nos llevaron, gracias a su presencia corpórea hasta las confusiones amorosas de los personajes. Por encima de todo, el rol titular fue cantado con sobresaliente expresividad. Allan Clayton es un tenor de suave y segurísima emisión, lo cual le permitió, en la segunda parte, encarnar el conflicto existencial de su rol. Admirablemente se fundió su voz con la de Günter Papendell y su canto a dúo resultó de una suprema dulzura de sonido. El barítono fue enérgico, impetuoso o de un acariciante encanto, conforme las exigencias de cada situación. No rayó a la misma altura la soprano Nicole Chevalier como Téláïre, de oscuros medios y una vehemencia vocal que llegó al grito, aunque mantuvo hasta el final su gallardía plástica en la escena. La parte ambivalente de Phébé fue convincentemente servida por Annelie Sophie Müller con un instrumento sopránil claro y fuertemente expresivo. El resto del reparto observó un parejo nivel de



Iko Fresse

Allan Clayton como Castor en *Castor et Pollux* de Rameau

sensibilidad y probidad vocal.

Kosky dejó de lado la tradición que impone al barroco francés una pompa escénica y un lujoso despliegue en las escenas de baile. Actualizó la puesta, simplificándola y austerizándola gracias, sobre todo, a los elementos diseñados por Katrin Lea. Un escenario ascético y estricto, de cajas marrones, sugirió una exposición de Ikea. La mirada del espectador no tuvo en qué distraerse y pudo concentrarse en las pasiones de los personajes. Fue una suerte de prisión de los sentimientos sin salida aparente. Sólo al fondo, un muro partido en mitades dejó paso a las entradas y salidas de los intérpretes. El mundo inferior de la segunda parte fue representado por una montaña de ceniza negra en la cual yacía Castor, asesinado y cubierto de sangre. Sus amigos lo sepultan y

su hermano Pollux intenta rescatarlo o quedarse con él. Los bailarines escenifican las condignas emociones. Los cantantes toman vehementes actitudes. Caen al suelo, se agitan como fieras enjauladas, chocan contra las paredes. El coro fue exigido para estos menesteres y los cumplió bajo la preparación de David Cavelius. El nivel vocal fue altísimo. En la escena de la boda vistieron de blanco y negro y, en el mundo inferior, con máscaras demoníacas. Al final, un paternal Júpiter —el bajo Alexei Antonov, de maduros medios— apareció velado también de negro y elevó a los dos hermanos hacia las estrellas. Los dos pares de zapatos fueron cubiertos por un polvillo plateado. Un dignísimo homenaje a los dos siglos y medio que han pasado desde la muerte de Rameau.

Benrd Hoppe

Ambiente claustrofóbico en el *Billy Budd* de David Alden

## AMOR Y ODIOS ENTRE VARONES

Berlín. **Deutsche Oper.** 22-V-2014. Britten, **Billy Budd.** John Chest, Gidon Saks, Burkhard Ulrich. Director musical: **Donald Runnicles.** Director de escena: **David Alden.**

El público de la Ópera Alemana recibió con júbilo *Billy Budd* de Britten producido por el equipo de David Alden (puesta en escena), Paul Steinberg (escenografía) y Constance Hoffmann (vestuario). La historia del bello marinero Billy Budd —a quien desean inconfesadamente pero sin dudas el capitán Vere y el maestro de armas Claggart— juzgado y ajusticiado, es narrada por el director de escena con imágenes contundentes, tensiones y gran despliegue de fuerza. Steinberg prescinde completamente del mar y lo sustituye por un espacio oscuro, acerado y concluso, un puente de mando y un casco de color rojo tostado con oblicuos refuerzos que se convierten luego en camarotes para la tripulación.

Todo respira tristeza, estrechez y encierro, en contraste con la blancura clínica de la cámara del capitán, con su escritorio y sus sillas, empujada por una turbina negra que más tarde la retira como si fuera el vagón salón de un tren. Vere aparece en el prólogo recordando las hazañas de su nave, empuña un negro bastón de mando y viste un uniforme blanco, aparentando ser un joven hombre de Estado. No obstante, durante la acción, retrocede, declina y da lugar a lo trágico del desenlace. A bordo hay una población ruda que a menudo se lía a tortazos, es brutalmente castigada y, con discretos detalles, deja entrever su carácter homosexual. El coro ha sido fascinantemente marcado por el coreógrafo Maxime Bra-

ham. Los hombres marchan lentamente, a latigazos, masa tambaleante que canta soñando en sus muchachas lejanas y soltando obscenidades, el todo en una suerte de fanática formación fascistoide. Los ajustados uniformes y los abrigos de cuero recuerdan a la Gestapo.

El conjunto coral, preparado por William Spaulding, llevó la función a su más alto nivel, cantó lleno de sonoridad y con fuerza expresiva. Donald Runnicles obtuvo de la orquesta finos coloridos de un hechicero impresionismo junto con las afiladas disonancias de los interludios. De igual competencia resultaron los solistas, a contar de John Chest como protagonista, de aspecto juvenil y varonil, con buena voz de barítono lírico y tocante juego actoral. Destacó

especialmente en la despedida final, llena de oscura tristeza y de un suave e inquebrantable amor a su capitán, todo subrayado por la imagen de una negra puerta que se abre y deja pasar un deslumbrante y paradisíaco resplandor. Gidon Saks cantó a Claggart con bronco, fluyente y amenazante registro de bajo, aspecto imponente y tono abismal. Burkhard Ulrich hizo de verdadero protagonista, el capitán Vere, con su pregnante voz de tenor, y resolvió las tensiones de su personaje: atracción, sentido del deber, culpa. Tras la muerte de Billy, en el epílogo, se siente liberado por la iluminación del sacrificio de aquél y toma las últimas palabras del condenado como una bendición.

**Bernd Hoppe**

Estreno operístico de Parra

## EDIPO EN EL DIVÁN

Bienal. 20-V-2014. Parra, **Das geopferte Leben.** Sigrun Schell, Alejandro Lárraga, Lini Gong, Sally Wilson. Director musical: **Peter Tilling.** Directora de escena: **Vera Nemirova.**

**MÚNICH** No podría haber deseado mejor despedida Peter Ruzicka. Para tal ocasión fue un punto culminante su última Bienal del Nuevo Teatro Musical de Múnich, que lo tuvo como director responsable. El vencedor resultó ser Héctor Parra con cinco grandes funciones de su ópera de cámara *La ofrenda de la vida*. Es la cuarta obra escénica del compositor catalán, de la cual destaca su música. La idea fundamental es una tensión entre dos orquestas: una barroca y el Ensemble für Neue Musik. De un lado Parra entretiene el sonido de los instrumentos originales con un canturreo susurrado. Del otro, los instrumentos modernos amplían la resonancia de los antiguos. La



Escena de *La ofrenda de la vida* de Héctor Parra en Gasteig

idea no es nueva pero Parra aprovecha el encuentro para probar que lo nuevo y lo viejo pueden disolverse en una unidad. El Ensemble Recherche y la Orquesta Barroca de Friburgo fueron estructurados con virtuosismo por Peter Tilling, en torno a los cuales la puesta en escena

de Vera Nemirova resultó problemática.

Lamentablemente, no hubo encuentro escénico de las orquestas y Nemirova exhibió un humor inconcluyente, a partir de un libreto de Marie Ndiaye, involuntariamente cómico. El mito de Orfeo es llevado a una Madre

(Sigrun Schell) que se ofrece para salvar la vida de su hijo (Alejandro Lárraga), en peligro de muerte (la Muerte: Lini Gong). El conflicto entre madre e hijo se altera y se convierte en el conflicto entre la compañera del hijo (Sally Wilson) y su suegra. El recorrido lleva al diván de Sigmund Freud y el complejo de Edipo. El mueble psicoanalítico es adornado por Nemirova con una escena de cama, que supera a cualquiera de *Lady Macbeth de Mzensk* de Shostakovich. La música de Parra no sufrió por ello y los solistas del Teatro Cooperativo de Friburgo lo hicieron en grande. Para 2015, en Schwetzingen se anuncia la próxima ópera de Parra.

**Marco Frei**

Haendel homenajeado en su ciudad natal

## PERO ¿QUÉ ES ESTO?

Festival Haendel. 6, 8-VI-2014. Haendel, *Arminio*, Riccardo primo, *rè d'Inghilterra*.

**HALLE** Demasiadas cosas ha metido Nigel Lowery en la nueva puesta de la haendeliana *Arminio*, atiborrada de artefactos escénicos e imágenes, un lío de familia del derrotado príncipe del título y su padre, su mujer, su hermana y su hermano. En la platea, un señor con un paquete de acciones bursátiles y unos anteojos de teatro, observa la escena y habla por el móvil, en tanto la bella hermana del príncipe, borracha y con una máscara mortal, cae al suelo, seguida por su doble, provista de veneno y puñal como indica el aria de Tusnelda *Ho veleno e ferro avanti*. Al concluir, el inopinado huésped es reprendido y toda la compañía, en ronda, manifiesta su alegría por el final feliz haciendo gestos de cine mudo. Pero las apariencias engañan. La inspectora que al comienzo, en vaqueros y camiseta, se presentó con paso deslizante y aire enigmático, trae la temida carta que anuncia el despido de los artistas y el cierre del teatro. Para esto hay que tener en cuenta una escena del tercer acto en la cual un telón con los retratos de Haendel y George Clooney señalan un diagrama con las cuentas deficitarias del teatro, un negocio arruinado por el cine. Al cantar su aria *Fier teatro di morte!*, Arminio arranca el telón y, lo mismo que el puestista al acabar el primer acto, enciende las protestas del público.

Director escénico y escenógrafo trabajan con elementos del teatro dentro del teatro y la historieta, abundando en lo ridículo. Tusnelda con un casco emplumado parece Brunilda, Arminio es Robin Hood, los romanos gritando imitan a Asterix y Obelix, el general Varo viste un irónico uniforme negro, el capitán Tulio es igualmente un cardenal de negro con gafas de sol, Ramise baila como una

Hagen Matzeit y Tomasz Raff en *Arminio* de Haendel

Colombina mecánica. Igualmente colorido y carente de unidad el resto de los elementos: una maqueta de la berlina Puerta de Brandemburgo que se desploma, una proyección con el anuncio de "Teatro/Pintura/Música/Danza", una pantomima en que unos ladrones se llevan un cuadro de Caspar David Friedrich, detrás de Arminio cantando su aria un telón exhibe una cita con la letra de *Los maestros cantores*, unos figurantes distribuyen octavillas con versos del libreto que aluden a la crisis actual del teatro, al fondo de la escena hay montada una platea histórica con cuatro filas de butacas adornadas con los nombres de célebres compositores alemanes, en tanto el espectador anónimo trabaja entre bambalinas con elementos escénicos, junto con operarios de la sala. Al final, recomponen la destruida Puerta de Brandemburgo, escenificando el triunfo de la ópera alemana sobre la italiana. "So what?" comentó a mi lado un visitante inglés. No

supe contestar porque yo tampoco comprendía qué era la infeliz puesta en escena.

Musicalmente lograda resultó la función, gracias a una preparación muy sólida que sólo tuvo un punto débil, el bajo polaco Tomasz Raff, de medios inadecuados y malsonantes. Lo compensaron los dos contratenores, Hagen Matzeit y Jeffrey Kim, de tesituras coloridas y brillantes, y capaces de un canto de bravura, con agilidad y trinos, tanto en las partes pimpantes como en las elegíacas. Julia Böhme sorprendió por la cálida brillantez de su registro de mezzo, deslumbrante en su ímpetu expresivo y conmovedora en su expresión corporal. A Melanie Hirsch le falta un hervor, sobre todo en el agudo, para ser la excelente soprano que promete. El bajo Ki-Hyun-Park, como siempre, estuvo pleno y resonante en lo vocal, imponente y triunfal de intención. Bernhard Forck condujo la orquesta del Festival con fuerza, tensa energía, opíparo sonido y, cuan-

do fue necesario, eficaces ritmos bailables.

La producción tradicional del Festival fue *Riccardo Primo Rè d'Inghilterra*, confiado a jóvenes intérpretes. En general, exhibieron muy buenas aptitudes vocales y cierta falta de madurez: coloraturas sin demasiada sustancia, falta de corporeidad en ciertos registros, escasa capacidad comunicativa, cualidades que el tiempo puede aquilatar. La orquesta de la Lautten Compagny Berlin, dirigida por Wolfgang Katschner, sonó plena de vibrante afecto, sin llegar a equilibrar lo musical de la noche ni la puesta de Clara Kalus, inspirada en el cuadro de Caspar David Friedrich *La esperanza fracasada*. El tablado fue cubierto por una montaña de muebles, entre ellos una cama doble barroca, con un anuncio de compañía naviera al fondo. Los cantantes debieron ordenar esta alcoba, creando un segundo caos. La acción comenzó irónica y siguió absurda y tonta, vestida con una confusión ejemplar de trajes, incluidas unas armaduras de plástico y máscaras animalescas. El coro, tratando de cantar *La memoria di tormenti*, hubo de imitar a las estatuas de sal de la Biblia.

Muy oportuna fue la iniciativa de Katschner de ofrecer en concierto un *Inaudito Corazón de León* (sic) con las partes de la ópera haendeliana que normalmente se suprimen, desde el estreno y por mano del propio autor. El programa se completó con arias y dúos de *Astarto* y de *Griselda* de Bononcini, que dieron lugar a peleas de divas en su tiempo. Katschner nos alegró nuevamente con su conjunto, vivaz y colorido, encantador en sus efectos instrumentales. Bien, los solistas vocales, con alguna aislada excepción.

Bernd Hoppe

Multimedios

## EBRIEDAD DE SONIDO

**Staatsoper.** 25-V-2014. Zimmermann, **Die Soldaten.** Pavel Daniluk, Barbara Hannigan, Okka von der Damerau, Hanna Schwartz. Director musical: **Kirill Petrenko.** Director de escena: **Andreas Kriegenburg.**

**MÚNICH** Muchas veces los teatros de ópera se avergüenzan de no haber programado ciertos títulos, como *Los soldados* de Bernd Alois Zimmermann y desatan una suerte de torrente compensatorio. Así ha ocurrido con esta obra desde que se repuso en Salzburgo en 2012. El éxito ha sido notable. Se debe tanto a la dirección musical de Kirill Petrenko, que corta el aliento, como a la grandiosa orquesta bávara. Con exterior

expresividad y fuerza corporal avivó Petrenko la multifacética partitura, sin perderse en la resaca del sonido. Recortó con detalle los componentes del pegote poliestilístico de Zimmermann — jazz, electrónica, banda, efectos espaciales— y consiguió una encadenada vivencia audible. Lamentablemente, la puesta de Andreas Kriegenburg no estuvo a la altura, no obstante que Zimmermann facilita la simultaneidad de las acciones con su precoz

uso de los multimedios. A menudo, en anteriores puestas en escena se dejaron de utilizar las posibilidades técnicas de hoy y en ésta tampoco se ha recurrido a filmaciones como Zimmermann las previó.

Tanto la escenografía de cajas diseñada por Harald B. Thor como el vestuario de Andrea Schraad huelen demasiado a siglo XIX aunque el Jazz Combo tenga un aire Beatles. Para ello Kriegenburg creó un abismal

escenario de horror con todas las perversiones humanas, en el cual finalmente ellas resultan dominadas y maltratadas. En siete jaulas que se van uniendo en una gran cruz, el hombre es aprisionado, y vencedores y víctimas se igualan. Con esto, la puesta en escena aprovecha a los expuestos y deslumbrantes solistas, en primer lugar la descollante Barbara Hannigan como Marie.

**Marco Frei**

*Requiem for a Nun* de Faulkner convertida en ópera

## ESTUDIO SOBRE CULPA, DOLOR Y EXPIACIÓN

**Teatro Colón.** 10-VI-2014. Strasnoy, **Réquiem.** Jennifer Holloway, Siphwe McKenzie, James Johnson, Brett Polegato, Cristian De Marco, Santiago Burgi, Damián Ramírez, Mario De Salvo. Director musical: **Christian Baldini.** Director de escena: **Matthew Jocelyn.** Escenografía: Anick La Bissonnière/Eric Olivier Lacroix. Vestuario: Aníbal Lápiz.

**BUENOS AIRES** Comisionada por el Teatro Colón subió a escena esta reciente página del argentino Oscar Strasnoy sobre libreto de Matthew Jocelyn, localizada en la atormentada estructura religiosa del sur profundo estadounidense. La prosa densa y el estilo dialogado de la obra parecen difícilmente aptos para un trabajo lírico; el resultado suena más como pieza teatral con música que como ópera.

Strasnoy emplea con suma destreza todos los recursos actuales dentro de una escritura libre bien accesible y con líneas vocales que fluyen con naturalidad; su orquesta es rica y colorida e incluye armónica (cuya tenue voz abre ambos actos), saxo soprano, acordeón y guitarra eléctrica. Un detalle original es que el omnípre-

sente coro (visible o no gracias a la iluminación de Enrique Bordolini) que no participa de la acción pero la comenta, como en la tragedia griega, desgrana *a cappella* fragmentos del Réquiem latino, más tarde mezclado con góspel en inglés, que sirven de enlace entre las escenas. Magníficamente prepara-

do por Miguel Martínez y Marcelo Ayub el Coro tuvo un desempeño notable, con algún cometido solista digno de encomio. También muy positivo el trabajo orquestal bajo la sagaz batuta de Baldini, que cuidó con esmero entradas, ajuste y equilibrio sonoro.

Los roles femeninos,

Temple y Nancy, hermanadas en una común miseria moral y separadas por destinos contrastantes, estuvieron a cargo de la mezzo Holloway, impecable tanto vocal como escénicamente y la soprano McKenzie, de agudos algo estridentes que no me sedujeron. Brillante el barítono Johnson que dio prestancia y autoridad a su rol de abogado y eficiente Polegato en el poco favorecido papel de marido; muy competentes las cuatro voces locales. De gran impacto visual la elab-

orada puesta en escena sobre una escenografía de alto valor práctico y ambientaciones corpóreas bien definidas; atractivo el vestuario, acorde a la época de la acción e inmejorable el desenvolvimiento actoral de todo el elenco.

**Carlos Singer**



Escena de *Réquiem* de Oscar Strasnoy en el Teatro Colón

Arnaldo Colombaroli

Triunfo de Rodrigo Ferreira

## GRATIFICANTE Y GUASÓN

**Athénée Théâtre Louis-Jouvet.** 24-V-2014. Eötvös, **Le Balcon.** Rodrigo Ferreira, Shigeko Hata, Elise Chauvin, Laura Holm, Jean-Claude Sarragosse, Guillaume Andrieux, Florent Baffi, Patrick Kabongo, Vincent Vantyghem. Ensemble Le Balcon. Director musical : **Maxime Pascal.** Director de escena: **Damien Bigourdan.**

**PARÍS** Estrenada en Aix-en-Provence en julio de 2002, *Le Balcon* de Peter Eötvös decepcionó. Hasta al propio compositor, que dirigió las primeras representaciones a la cabeza del Ensemble Intercontemporain, co-comanditario de la obra con el Festival de Aix. Hay que decir que, concebido para el espacio limitado del Grand-Saint-Jean, con su escenario más profundo que ancho, la obra fue trasplantada en el último momento al recinto del Théâtre de l'Archevêch, de proporciones inversas. Con ello la partitura se perdía en un espacio demasiado vasto en el que su espíritu de cabaret francés de 1950 se diluía por completo. La dificultad de *Le Balcon* es, por otra parte, encontrar el estilo apropiado para una partitura escrita para cantantes de ópera capaces de abordar distintos géneros, incluido

el jazz. Se trata, pues, de un espectáculo híbrido que, idealmente, debiera ser interpretado por cantantes de cabaret de los cincuenta que sepan leer esa música. Lo que es prácticamente imposible de encontrar.

El Théâtre de l'Athénée ha confiado *Le Balcon* a su propio equipo y, conforme a su costumbre, se ha sonorizado a cantantes e instrumentistas. Su director musical, Maxime Pascal, ha ofrecido una interpretación al mismo tiempo increíblemente precisa y de un *swing* contagioso. Si el compositor no había previsto la sonorización, conviene constatar que ésta no desnaturaliza la partitura aunque las voces líricas se alteren. Muy bien dosificado, el equilibrio entre foso y escenario se antoja perfecto y el público se integra juiciosamente en la acción desatrollada por el sonido pro-



Laura Holm y Guillaume Andrieux

yectado por los altavoces diseminados por la sala. La mirada y el oído del espectador son continuamente solicitados por unos cantantes-

actores cuya plástica vocal y física engancha de veras. La Femme/La Voleuse/La Fille de la muy fresca Elise Chauvin, como la Carmen carnal y elegante de Shigeko Hata, el bien cantado Roger de Guillaume Andrieux, el jefe de policía pedante y sonoro de Jean-Claude Sarragosse, el juez, el obispo, el general encarnados por Patrick Kabongo, Florent Baffi y Vincent Vantyghem, forman una galería de protagonistas con sus caracteres bien templados. Sobresale de todo el plantel la Irma de Rodrigo Ferreira, el contratenor brasileño que brilla tanto por su voz maleable y carnosa, que se beneficia aquí de la sonorización, como por su físico de felino, su flexible prestancia y su elegante estatura. Un espectáculo muy gratificante y de verbo guasón.

**Bruno Serrou**

Manon Lescaut vuelve al Covent Garden

## CON UÑAS DE TERCIOPELO

**Royal Opera House Covent Garden.** 19-VI-2014. Puccini, **Manon Lescaut.** Kristine Opolais, Jonas Kaufmann, Christopher Maltman, Maurizio Muraro. Director musical: **Antonio Pappano.** Director de escena: **Jonathan Kent.**

**LONDRES** Cruda, ruda y desigual, sin pizca de consuelo, *Manon Lescaut* ataca sigilosamente por sencillos medios. La pasión está incrustada en cada nota. Por muy delgado o torpe que sea el libreto, la música de Puccini agarra con sus uñas aterciopeladas. Y ha sido exactamente así cuando Antonio Pappano ha dirigido la primera nueva producción de la obra desde hace tres décadas en la Royal Opera House. La interpretación musical fue suntuosa, el reparto magnífico. La soprano letona Kristine Opolais y el tenor alemán Jonas Kaufmann cantaron los papeles

de los desaventurados amantes Manon y Des Grieux. Ambas estrellas internacionales interpretaban estos papeles por primera vez.

No fue un éxito total. Una parte del público dejó muy claro que hubiera preferido levitas y pelucas en lugar de la chabacanería puesta al día que el escenario ofrecía. Los decorados contemporáneos estaban inspirados en los barrios de prostitutas y los garitos de juego. La desolada carretera hacia Louisiana era un paso elevado. Manon llevaba puesto un vestido a lo sub-Versace de vulgaridad rococó, perfecto para excitar a sus ancianos clientes. Con

las cámaras rodando y los equipos de iluminación operando, la noción del voyeurismo estaba continuamente presente.

Todo esto era una modernización perfectamente legítima, aunque algo torpe, de la novela de 1731 del Abbé Prévost sobre la que la ópera, al igual que la de Massenet una década antes, está basada. Pero los decorados eran tan complicados y dominantes que a veces quedaban sin fuerza las interpretaciones individuales, a menudo dejando a los cantantes vocal y dramáticamente abandonados. La primera entrada vocal de Kaufmann,

con la palabra "L'amor" sonó algo débil. Parecía desconcertado e incómodo más allá que las exigencias del papel. Kristine Opolais, de timbre puro y poderoso, también se vio afectada. Sólo se lucieron ambos durante el enorme dúo de amor del segundo acto, uniéndose en los dramáticos agudos cuando se declaran el amor. Pappano, un pucciniano natural, movía la música adelante con ímpetu pero no la empujaba. Al final, su fuerte reivindicación de la ópera venció a los severos problemas de la producción.

**Fiona Maddocks**

Mayo musical florentino

## TODOS POR LA HIPOCONDRIA

**Teatro Comunale.** 1-VI-2014. Prokofiev, *L'amour des trois oranges*. Jean Teitgen, Jonathan Boyde, Loix Felix, Julia Gersteva, Anna Shafajinskaia. Director musical: **Juraj Valcuha**. Director de escena: **Alessandro Talevi**.

**FLORENCIA** Luego del *Tristán* que ha inaugurado el Mayo Florentino, la despedida del Teatro Comunal de Florencia, antes de su cierre definitivo, se ha dado con el signo de la ligereza y de la fantasía fabulosa con una obra maestra de Prokofiev que en Italia no se representa demasiado, *El amor de las tres naranjas*, propuesta en la versión francesa del estreno (Chicago, 30 de diciembre de 1921). En la concepción de esta ópera, compuesta en 1919 sobre libreto propio, Prokofiev adoptó sugerencias decisivas de Vsevolod Meyerhold y su versión del célebre texto de Carlo Gozzi: las ideas del

gran hombre de teatro ruso son un punto de referencia necesario, pero *El amor de las tres naranjas* deja infinita libertad a la fantasía del director de escena. En Florencia, a una interpretación musical impecable se sumaba una producción de gran vitalidad e inteligencia, con dirección de Alessandro Talevi, escenografía de Justin Arienti y vestuario de Manuel Pedretti. El juego de alusiones y mezclas estilísticas era muy vivaz, exaltando acertadamente las situaciones surrealistas. En el centro se colocaba un gran proscenio, pintado con rica ornamentación y el telón contenía el mapa de Europa, convertido

en el de América, cuando el Príncipe, aquejado de hipocondría, va en busca de las tres naranjas. El telón se alzaba sobre decorados pintados. No es posible mencionar una por una las invenciones del regista en un espectáculo donde el movimiento escénico establecía siempre una relación estrecha y pertinente con el musical, siguiendo el ritmo arrollador de una ópera donde el teatro se concibe como puro juego fantástico, en clave antinaturalista y antipsicológica, en una rápida sucesión de situaciones paradójicas. La excelente dirección de Juraj Valcuha exaltaba con impecable convicción todas las caracte-

rísticas de la partitura, rica de humores jocosos, bufonescos, irónicos, fabulosos, delineados con ligereza, rapidez y una fresca, picante, irreverente vitalidad que pasa de un hallazgo a otro sin descansa. Sólo elogios merecen los cantantes y el coro (preparado por Lorenzo Fratini, admirable aun por su desenvoltura escénica). Citemos al menos a Jean Teitgen (el Rey), Jonathan Boyde (el Príncipe), Loix Felix (agilísimo Truffaldino), Julia Gersteva (Clarice), Anna Shafajinskaia (Morgana), Roberto Abbondanza (Celio) y Leonardo Galeazzi (Leandro).

**Paolo Petazzi**

Decker monta *Il ritorno d'Ulisse* de Monteverdi

## EL TEATRO DEL MUNDO EN BROMA

**Opernhaus.** 17-V-2014. Monteverdi, *Il ritorno d'Ulisse in patria*. Kurt Streit, Sara Mingardo, Werner Gura, Christophe Dumaux, Fabio Trümpy, Julie Fuchs, Mauro Peter, Erik Anstine, Rudolf Schasching. Director musical: **Robert Howarth**. Director de escena: **Willy Decker**. Decorados: Wolfgang Gussmann. Vestuario: Susana Mendoza.

**ZÜRICH** Willy Decker ha enriquecido su puesta en escena de *Il ritorno di Ulisse in patria* de Monteverdi con elementos de la psicología y la mitología, y hasta con guiños de comicidad. Lo ha concebido como Teatro del Mundo, cuestionado en el prólogo por unos hombres embolsados que personifican el Tiempo, la Fortuna y el Amor como últimas y esenciales cosas de la existencia.

En el escenario, todo ocurre sobre un disco giratorio que es la cifra del mundo. Detrás, el Olimpo festivo con candelabros, champán y dioses bienhumorados que, por la fuerza, se divierten a costa de los mortales. En ocasiones se le adjudican atributos de amplio perfil. Puede ser una calavera de cartón para el mendicante Eumele, una camiseta con la inscripción *I love Penelope* para el Preten-

diente, con el fin de aferrar fuertemente a la viuda "Rodríguez", avioncitos de papel, *confetti*, escobas y, desde luego, arcos y flechas para el célebre ejercicio final.

Muchas escenas están resueltas con abierta comicidad y cosechan, por su eficacia, cuantiosas carcajadas. El garante del éxito es la precisa artesanía del puestista. Sus ideas no son demasiado originales pero su gesticulación, su velocidad y su dirección de actores siempre bien determinada, otorgan al mundano teatro un alto nivel de conjunto.

El director de orquesta Robert Howarth condujo la producción con seguridad,



Kurt Streit en *Il ritorno d'Ulisse in patria*

llevando la tensión a su extremo gracias a sus tiempos decididos, una certera agógica y un ímpetu que encaminaba todo incesantemente. Su ensayo de permanecer tal vez cerca de Monteverdi, lo llevó a valerse de un

escueto conjunto: cornetas y flautas de pico junto con las cuerdas, lo cual hizo que el bajo continuo se enriqueciera y cobrara color. El elenco vocal constó de 16 solistas para 19 personajes. En general, actuaron con competencia en los recitativos, llevados con notoria libertad pero todo en gran formato. Sara Mingardo fue la excepción y diferenció las recitaciones de los cantables. Kurt Streit

hizo de Ulises con impresionantes medios y fino sentimiento. Menos efectivos en la escena resultaron los otros tenores, Werner Gura y Mauro Peter.

**Reinmar Wagner**

UNIVERSO BARROCO

ANM | Sala Sinfónica

14/10/14 | 19:30h | THE ENGLISH CONCERT

Harry BICKETT, director  
Joyce DIDONATO, Alice COOTE,  
Christine RICE, Anna CHRISTY, Anna DEVIN,  
Ben JOHNSON y Wojtek GIERLACH  
Georg Friedrich Haendel: *Alcina*  
HWV 34, ópera seria en tres actos

28/10/14 | 19:30h | HESPÈRION XXI  
LA CAPELLA REIAL DE CATALUNYA

Jordi SAVALL, director  
*Las músicas en tiempos de El Greco (1541-1614)*  
*De Creta a Italia y de Italia a España*

06/11/14 | 19:30h | THE KING'S CONSORT  
AND CHOIR

Robert KING, director  
Julie COOPER, Julia DOYLE, Rebecca  
OUTRAM, Daniel AUCHINCLOSS, James  
OXLEY, Charles DANIELS y Matthew BROOK  
Henry Purcell: *King Arthur*, z 628,  
semiópera en cuatro actos

18/01/15 | 18:00h | BOSTON EARLY MUSIC  
FESTIVAL ORCHESTRA

Paul O'DETTE y Stephen STUBBS, directores  
Philippe JAROUSSKY, Karina GAUVIN,  
Teresa WAKIM, Christian IMMELER,  
Aaron SHEEHAN, Terry WEY,  
Jesse BLUMBERG y José LEMOS  
Agostino Steffani: *Niobe, regina di Tebe*, ópera  
en tres actos

26/01/15 | 19:30h | EUROPA GALANTE

Fabio BIONDI, director  
Sonia PRINA, Vivica GENAUX,  
Roberta INVERNIZZI, Romina BASSO,  
Lucia CIRILLO y Ugo GUAGLIARDO  
Francesco Maria Veracini: *Adriano in Siria*,  
dramma per musica en tres actos

29/03/15 | 19:00h

COLLEGIUM VOCALE GENT

Philippe HERREWEGHE, director  
Sebastian KOHLHEPP, Florian BOESCH,  
Grace DAVIDSON, Damien GUILLON,  
Thomas HOBBS y Peter KOIJ  
Johann Sebastian Bach:  
*Pasión según San Juan*, BWV 245

19/04/15 | 18:00h | LA CETRA  
BAROCKORCHESTER BASEL

Andrea MARCON, director  
María ESPADA, Roberta INVERNIZZI,  
Romina BASSO, Franziska GOTTWALD,  
Topi LEHTIPUU, Carlos MENA,  
Ismael ARRÓNIZ y Luca TITTOTO  
Antonio Vivaldi: *La fida ninfa*, RV 714,  
dramma per musica en tres actos

ANM | Sala de Cámara | 19:30h

17/10/14 | CANTUS CÖLLN

Konrad JUNGHÄNEL, laúd y dirección  
*¡Oh, deleites del corazón! ¡Oh, alegrías del espíritu!*  
Obras de H. Schütz, J. H. Schein y H. Albert

11/11/14 | LA GALANÍA

Raquel ANDUEZA, soprano  
*Alma mía*  
Obras de Antonio Cesti

28/11/14 | 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 Fajer, G. Faccio, C. P. E. Bach y C. Ordóñez

17/12/14 | OTTAVIO DANTONE, clave

*España y el Reino de las dos Sicilias*  
Obras de A. Scarlatti, P. D. Paradisi, D. Scarlatti, P. Rabassa,  
J. de Nebra, J. Freixanet, J. Blasco de Nebra, J. Gallés y N. Casanoves

22/01/15 | ACCADEMIA DEL PIACERE

Fahmi ALQHAH, viola da gamba y director  
Juan Sancho, tenor  
*Cantar de Amor*  
*Juan Hidalgo y contemporáneos en la corte de Felipe IV*  
Obras de G. Sanz, F. Alqhai, J. Hidalgo, A. Falconieri, J. Marín,  
M. Machado, H. Butler, F. Guerau, M. Romero 'Capitán' y anónimos

28/01/15 | EUROPA GALANTE

Fabio BIONDI, violín y director  
*Cuatro estaciones*  
Obras de A. Vivaldi, G. P. Telemann y V. Martín y Soler

17/02/15 | LA TEMPESTAD

Silvia MÁRQUEZ, clave y directora  
*"Para la oposición que se ha de ejecutar..."*  
Obras de F. Corseoli, D. Scarlatti, M. Narro, F. Federici,  
J. de Juan y Martínez, M. Cavaza y G. B. Pergolesi

11/03/15 | HIPPOCAMPUS

Alberto MARTÍNEZ, clave y director  
Rachel Elliott, soprano;  
Jesús María García Aréjula, barítono  
*Entre gigantes*  
Obras de J. S. Bach y A. de Cabezón

22/03/15 | JORDI SAVALL, viola da gamba

*Les Voix Humaines*  
Obras de C. F. Abel, J. S. Bach, J. Schenck, Monsieur de  
Sainte-Colombe le fils, Monsieur de Sainte-Colombe le père,  
Monsieur de Machy, M. Marais, T. Hume, A. Ferrabosco,  
T. Ford, J. Playford y anónimos

26/03/15 | LA RISONANZA

Fabio BONIZZONI, director  
Yetzabel Arias, soprano  
*Sonatas y cantadas*  
Obras de H. I. F. von Biber, S. Durón y J. de Torres

09/04/15 | IL POMO D'ORO

Dmitry SINKOVSKY, violín y director  
*Luz mediterránea*  
Obras de D. Scarlatti / C. Avison y A. Vivaldi

13/05/15 | FREIBURGER BAROCK CONSORT

*Al servicio de los Habsburgo*  
Obras de J. H. Schmelzer y A. Falconieri

LICEO DE CÁMARA XXI

ANM | Sala de Cámara | 19:30h

15/10/14 | ZANDRA McMASTER, mezzo  
CUARTETO VOGLER

Obras de S. Barber, C. Ives, A. García Abril\*, G. Puccini,  
O. Respighi, E. Chausson y C. Debussy

22/10/14 | LETICIA MORENO, violín

BERTRAND CHAMAYOU, piano  
Obras de E. Granados, K. Penderecki,  
O. Rappoport\* y R. Strauss

04/11/14 | VIKTORIA MULLOVA

Obras de J. S. Bach, D. Fujikura\*, G. Benjamin y S. Prokófiev

27/11/14 | CUARTETO DE JERUSALÉN

Obras de L. Janáček y E. Toldrá

20/01/15 | ADOLFO GUTIÉRREZ, violonchelo

JUDITH JAUREGUI, piano  
Obras de D. Shostakóvich, T. Garrido, J. L. Greco y  
S. Rachmaninov

17/02/15 | ANNA CATERINA ANTONACCI, mezzo  
CUARTETO HEATH

Obras de H. Wolf, O. Respighi, F. P. Tosti, G. Fauré,  
F. Poulenc y E. Chausson

02/03/15 | BERNARDA FINK, mezzo

CUARTETO PAVEL HAAS  
Obras de P. Haas, E. Schulhoff y L. Janáček

15/03/15 | CUARTETO PACIFICA

Obras de E. Carter, S. Ran, J. M. Sánchez-Verdú\* y C. Ives

15/04/15 | JOVEN ORQUESTA NACIONAL  
DE ESPAÑA

Ramón TEBAR, director  
Claudia HUCKLE, soprano  
Obras de J. Strauss II [arr. A. Schoenberg, A. Berg y A. Webern]  
y G. Mahler [arr. A. Schoenberg y R. Riehn]

07/05/15 | SCHAROUN ENSEMBLE

Obras de J. Widmann y F. Schubert

23/06/15 | CUARTETO HAGEN

Obras de D. Shostakóvich y J. Widmann

25/06/15 | MARIA JOÃO PIRES, piano

CUARTETO CASALS  
Obras de J. Brahms, G. Ligeti y R. Schumann

\* Estreno absoluto

CONTRAPUNTO  
DE VERANO

ANM | Sala de Cámara | 20:00h

del 29/05/15 al 30/06/15  
ELISABETH LEONSKAJA, piano  
*Viena 1800-1900*

*Dos escuelas, dos mundos*  
Integral de las sonatas para piano de F. Schubert,  
y de la obra para piano de A. Schoenberg, A. Webern y A. Berg



## SERIES 20/21



### CICLO MUSEO

#### MNCARS | Auditorio 400 | 19:30h

Entrada libre hasta completar aforo

##### 06/10/14 | TRÍO ARBÓS

*George's Odyssey*

Proyecto videográfico de Ana de Alvear

Obras de J. Fernández Guerra, K. Lang \*, W. Zimmermann \*, A. Beuger \*, E. Stiebler \*, L. C. Smith \*, E. Polonio \*, J. Kondo, T. Johnson \*, M. de Alvear \* y M. A. Tolosa \*

##### 27/10/14 | SIGMA PROJECT

Obras de J. M. Sánchez-Verdú \*, G. Derbez \*, C. Halffter y N. Núñez \*

##### 17/11/14 | MOONWINDS

Joan Enric LLUNA, director

Obras de F. Couperin / C. Cano \*, C. Cano \*, T. Hosokawa, J. L. Turina, B. Soler, A. Pärt / B. Briner y J. Horowitz

##### 24/11/14 | ESPAI SONOR | Voro GARCÍA, director

XXV Premio Jóvenes Compositores

Fundación SGAE - CNDM

Concierto final y entrega de premios

Cuatro estrenos absolutos \*

##### 01/12/14 | THE HILLIARD ENSEMBLE

Obras de Sheryngham, J. Plummer, tradicionales armenios, Komitas, A. Pärt, D. Azurza \*, V. Sharafyan, Pérotin y anónimos

##### 12/01/15 | ENSEMBLE OPUS 23

Andrés SALADO, director

Obras de A. Webern, C. Halffter, A. Guinovart \*, A. Berg y A. Schnittke

##### 02/02/15 | ROSA TORRES PARDO, piano CUARTETO BRÉTÓN

Obras de J. Adams, A. González Acilu \*, R. Llorca \*, P. Glass y J. L. Greco \*

##### 16/03/15 | NEOPERCUSIÓN

Asier POLO, violonchelo; Manuel BLANCO, trompeta;

Juanjo GUILLEM, percusión

Obras de T. Dun, J. Navarro \*, L. Aguirre \* y A. Carretero \*

##### 30/03/15 | GRUPO VOCAL KEA

Enrique AZURZA, director

Obras de J.-Y. Daniel-Lesur y A. Charles \*

##### 27/04/15 | TALLER SONORO

Obras de C. Camarero \*, O. Rumbau y tres obras de estreno de la Casa de Velázquez

##### 25/05/15 | CUARTETO SIMÓN BOLÍVAR

Obras de J. S. Bach / H. Birtwistle, M. Lavista \* y A. Ginastera

##### 01/06/15 | MUSIKFABRIK | Peter RUNDEL, director

Helmut LACHENMANN, narrador

Obras de H. Lachenmann, I. Mundry \* y R. Lazkano \*

\* Estreno absoluto

### CICLO FRONTERAS

#### ANM | Sala de Cámara | 19:30h

##### 09/10/14 | LESZEK MOŹDŹER TRIO

*Jazz cruzado*

Obras de F. Chopin, K. Komeda, Z. Preisner y jazz centroeuropeo

##### 19/11/14 | UTE LEMPER, voz

*Una voz de culto, teatro y café*

Obras de K. Weill, B. Brecht, M. Dietrich, A. Piazzolla, J. Brel y otros

##### 04/12/14 | ANNE SOFIE VON OTTER, mezzo

*Douce France*

Obras de G. Fauré, R. Hahn, C. Debussy, M. Ravel, C.-V. Alkan, C. Saint-Saëns, J. Kosma, N. Glanzberg, F. Poulenc, L. Ferré, C. Trenet, Barbara, F. Lemarque y G. Moustaki

##### 03/02/15 | ALICE SARA OTT, piano

FRANCESCO TRISTANO, piano

*Homenaje a Diaghilev*

Obras de M. Ravel, F. Tristano, C. Debussy e I. Stravinski

##### 17/03/15 | VIKTORIA MULLOVA, violín

*Stradivarius in Rio*

Obras de C. Nucci, E. Vogeler, S. Costa, M. Monte, C. Veloso, W. Azevedo, A. C. Jobim, A. Baptista y Z. de Abreu y Pixinguinha

##### 10/04/15 | 11/04/15 (fuera de abono)

SILVIA PÉREZ CRUZ, voz

António Zambujo, artista invitado

*Entre más cuerdas*

##### 21/05/15 | HESPÉRION XXI

Jordi SAVALL, viola da gamba y dirección

*El espíritu de Armenia*

*Músicas de la memoria*

Obras de S. Nova, T. Tchukhadjian, B. Djivan, Komitas, G. Ashot, G. Yeranian, T. Tchukhadjian, tradicionales y anónimos

### JAZZ EN EL AUDITORIO

#### ANM | Sala Sinfónica | 20:00h

##### 26/10/14 | WAYNE SHORTER QUARTET

Wayne Shorter, saxofón; Danilo Pérez, piano; John Patitucci, contrabajo; Brian Blade, batería

#### ANM | Sala de Cámara | 20:00h

##### 05/11/14 | JANE MONHEIT, voz

Michael Kanan, piano; Neal Miner, contrabajo; Rick Montalbano, batería

##### 30/01/15 | JORGE PARDO, saxofón

Josemi Carmona, guitarra;

Javier Colina, contrabajo; 'Bandolero', percusión

##### 21/02/15 | TIM BERNE, saxofón alto

Matt Mitchell, teclados;

Óscar Noriega, clarinete; Chas Smith, batería

##### 07/03/15 | KURT ELLING, voz

Músicos invitados a determinar

##### 28/03/15 | AVISHAI COHEN TRIO

Avishai Cohen, contrabajo y voz;

Nitai Hershkovits, piano; Daniel Dor, batería

### ANDALUCÍA FLAMENCA



Instituto Andaluz del Flamenco  
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

#### CONCIERTO EXTRAORDINARIO

#### ANM | Sala Sinfónica | 20:00h

##### 30/11/14 | MIGUEL POVEDA, cante

#### ANM | Sala de Cámara | 19:30h

##### 24/10/14 | ROCÍO MÁRQUEZ, cante

Guitarrista a determinar

##### 14/11/14 | JOSÉ MENESE, cante

Antonio Carrión, guitarra

##### 12/12/14 | MANUEL LOMBO, cante

Dani de Morón, guitarra; 'Los Mellis', palmas y coros

##### 23/01/15 | MAYTE MARTÍN, cante

José Luis Montón, guitarra;

Juan Ramón Caro, guitarra;

Chico Fargas, percusiones

##### 20/02/15 | EL PELE, cante

Patrocinio hijo, guitarra; Israel Carrasco, percusión

##### 13/03/15 | MONTSE CORTÉS, cante

Paco Heredia, guitarra; 'Bandolero', percusión

##### 17/04/15 | JOSÉ MERCÉ, cante

Antonio Higuero, guitarra

#### CICLO INTEGRAL DE LA OBRA PARA ÓRGANO DE J. S. BACH (2014-2016)

### BACH VERMUT

#### ANM | Sala Sinfónica |

SÁBADOS 12:30h

##### 11/10/14 | MICHEL BOUVARD

##### 25/10/14 | JUAN DE LA RUBIA

##### 15/11/14 | HANS FAGIUS

##### 17/01/15 | LORENZO GHIELMI

##### 07/02/15 | WOLFGANG ZERER

##### 28/02/15 | BERNARD FOCCROULLE

##### 28/03/15 | PIER DAMIANO PERETTI

##### 18/04/15 | DANIEL OYARZABAL

##### 09/05/15 | DAVID BRIGGS

##### 30/05/15 | TON KOOPMAN

### XXI CICLO DE LIED

### TEATRO DE LA ZARZUELA

##### 13/10/14 | 20:00h

ANNA CATERINA ANTONACCI, soprano

DONALD SULZEN, piano

Obras de C. Orff, O. Respighi, F. P. Tosti, F. Poulenc, M. Ravel y M. de Falla

##### 03/11/14 | 20:00h | SIMON KEENLYSIDE, barítono

MALCOLM MARTINEAU, piano

Obras de A. Schoenberg, H. Eisler, B. Britten, R. Strauss, F. Schubert y J. Brahms

##### 02/12/14 | 20:00h | MARÍA JOSÉ MONTIEL, mezzo

JOSEP MARÍA COLOM, piano

Obras de X. Montsalvatge, E. Halffter, A. Parera Fons \*, C. Santoro, H. Villa-Lobos, J. Ovalle, C. Debussy, R. Hahn y J. Massenet

##### 21/12/14 | 19:00h | CHRISTIAN GERHAHER, barítono

GEROLD HUBER, piano

Obras de Gustav Mahler

##### 16/02/15 | 20:00h | IAN BOSTRIDGE, tenor

JULIUS DRAKE, piano

Obras de R. Schumann, F. Liszt y R. Strauss

##### 23/03/15 | 20:00h | PHILIPPE JAROUSSKY, contratenor

JÉRÔME DUCROS, piano

Opium II: *Mémoires françaises*

Obras de R. Hahn, E. Chausson, C. Debussy, G. Fauré y J. Massenet

##### 13/04/15 | 20:00h | MARIE-NICOLE LEMIEUX, contralto

ROGER VIGNOLES, piano

Obras de G. Fauré, G. Lekeu, R. Hahn, C. Koechlin, C. Debussy y H. Duparc

##### 28/04/15 | 20:00h | DIANA DAMRAU, soprano

XAVIER DE MAISTRE, arpa

Obras de R. Strauss, F. Liszt, J. Canteloube, B. Smetana y A. Dvořák

##### 11/05/15 | 20:00h | VIVICA GENAUX, mezzo

CARLOS ARAGÓN, piano

*Viardot y amigos*

Obras de J. Haydn, V. Bellini, P. Viardot, C. Gounod, G. Fauré y M. García

##### 29/06/15 | 20:00h | MATTHIAS GOERNE, barítono

ALEXANDER SCHMALCZ, piano

Obras de A. Berg, F. Schubert, J. Brahms, H. Wolf y D. Shostakóvich

\* Estreno absoluto

### MÚSICA EN VENA



Conciertos en hospitales de Madrid a determinar

JORDI SAVALL & FERRÁN SAVALL |  
VIKTORIA MULLOVA | CHRISTIAN ZACHARIAS |  
RAQUEL ANDUEZA & JESÚS FERNÁNDEZ |  
ENSEMBLE OPUS 23 | JUDITH JAUREGUI |  
ADOLFO GUTIÉRREZ ARENAS |  
CUARTETO QUIROGA | ELISABETH LEONSKAJA |  
LEO NUCCI & MARÍA JOSÉ MORENO & PAOLO  
MARCARINI | CAMERATA DEL PRADO

### VENTA DE ABONOS

UNIVERSO BARROCO (Sinfónica):

del 24/06 al 26/09. Desde 84€

UNIVERSO BARROCO (Cámara):

del 24/06 al 26/09. Desde 96€

LICEO DE CÁMARA XXI: del 24/06 al 26/09. Desde 84,80€

SERIES 20/21 FRONTERAS:

del 24/06 al 20/09. Desde 51,20€

BACH VERMUT: del 24/06 al 20/09.

Abono general 40€. Abono Joven 24€

ANDALUCÍA FLAMENCA: del 24/06 al 03/10. Desde 56€

JAZZ EN EL AUDITORIO: del 24/06 al 20/10. Desde 40€

CONTRAPUNTO DE VERANO:

del 24/06/14 al 30/04/15.

Abono general desde 48€. Abono Joven desde 36€

XXI CICLO DE LIED (Teatro de la Zarzuela):

del 24/06 al 26/09. Desde 64€

### LOCALIDADES

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA: desde 5€

TEATRO DE LA ZARZUELA: desde 8€

(asientos con visibilidad reducida 4€)

Consultar descuentos en [www.cndm.mcu.es](http://www.cndm.mcu.es)

JÓVENES  
DESDE  
3€

# DIMA SLOBODENIOUK: “EN POCAS ORQUESTAS HE VISTO ESTA PASIÓN”



**D**ima Slobodeniouk comienza este año su segunda temporada —en la que dirigirá diez programas— al frente de la Orquesta Sinfónica de Galicia y tras haber sido titular en la Sinfónica de Oulu, en Finlandia —una orquesta que ha cumplido ya tres cuartos de siglo— entre 2005 y 2008. Nacido en Moscú en 1975, a punto, pues, de entrar en los cuarenta, es uno de esos nombres que surgen en cualquier lista que pretenda incluir a los maestros con más futuro. Y es también alguien que atesora, por su origen y su traslado a Finlandia cuando era todavía un adolescente, una doble formación cuya legendaria excelencia puede ser explosiva en la carrera de un músico que, como él, muestra, además, un conocimiento muy claro de lo que es trabajar con una orquesta y da a la pasión por hacer música —esa que se ve en los ojos— una importancia primordial. SCHERZO habló con él, en La Coruña, el día antes de que se presentara la programación de la Sinfónica de Galicia para la próxima temporada.

**¿La Coruña puede parecerse a Oulu?**

Pues sí porque las dos están en la costa y tienen un tamaño estupendo que te permite caminar para ir de un sitio a otro. Yo prefiero las ciudades así, quizá porque he nacido en Moscú, una ciudad demasiado grande. Aquí me encuentro en casa.

**¿Cuándo se fue a vivir a Finlandia?**

Cuando tenía dieciséis años, mi padre decidió que teníamos que cambiar de lugar, que salir de Moscú, donde la vida era... cómo le diría, demasiado tensa. Necesitábamos aire fresco. Él conocía bien Finlandia por haber estado allí con diferentes orquestas. Y allí tocó con la New European String Chamber Orchestra, que había fundado Dimitri Sitkovetski y que era además la orquesta del Festival de Korsholm, del que yo he sido director de 2007 a 2009. Aquello era la tranquilidad, la naturaleza, todo muy diferente de Moscú. Y allí tuve que seguir mi formación. No pienso si nos fuimos demasiado pronto o demasiado tarde. Lo que está claro es que fue la decisión correcta.

**La suya es una familia muy musical.**

Mucho. Mi abuelo y mi padre fueron viola principal en la Filarmónica de Moscú y se sentaron en la misma silla. Mi abuela era violinista y mi madre pianista. Así que en casa vivíamos a tope la vida de unos músicos de orquesta y, al mismo tiempo, la orquesta era para nosotros como una familia.

**¿Cómo combinó la formación rusa y finlandesa?**

Bien. En Moscú había estudiado violín con Zinaida Gilels y con Ghugajev y en Finlandia ya empiezo a estudiar dirección de orquesta, primero con Atso Almila y luego con Jorma Panula y Leif Segerstam.

**Tres grandes profesores. ¿Quién ha sido para usted el más importante?**

Leif Segerstam, sin duda.

**¿Qué es lo mejor que aprendió de él?**

Es muy difícil responder porque he trabajado mucho con él y aprendido mucho también. Quizá esa necesidad y esa obligación del director de abrir los ojos y los oídos para ver y escuchar lo que tiene frente a él, lo que sucede en este punto o el otro de la orquesta, lo que va surgiendo alrededor de ti. Y a saber, en definitiva, qué es lo que quieres hacer, cómo ir al primer ensayo y conectar tus veinticinco o treinta horas de estudio de la partitura con los músicos, es decir, con lo que se te ofrece para hacer esa música. Y, claro, saber que ese es un largo camino.

**No hablamos de la técnica.**

Porque encontrar eso que le digo es más importante que la pura técnica. La cuestión es saber qué quieres y cómo lograrlo. Para el director es fundamental ser lo suficientemente flexible como para encontrar cada vez el mejor cami-

no para llegar a su objetivo. Esta temporada he hecho la misma música con diferentes orquestas y nunca funcionan las cosas del mismo modo. Incluso cuando esa obra la tocas dos veces con la misma orquesta el resultado no es el mismo. Segerstam fue un profesor increíble en ese aspecto, en desarrollar las habilidades para expresar las segundas lecturas que hay en una obra, lo psicológico del discurso musical, lo que está alrededor de la partitura, del cuerpo del lenguaje. Poco a poco, por etapas, encontrando a su debido tiempo tu camino propio.

**¿Y Musin?**

Con Musin, como con Salonen, estuve en clases magistrales. Pero por poco que estés con él, ya te influye.

**Profesionalmente se encontró con un país que posee una excelente organización musical.**

Muy activa. En Finlandia da la sensación de que todo el mundo es músico. Bueno, pasa lo mismo con el diseño industrial. Se insiste mucho en la formación y en apoyar la música nacional, a los intérpretes, a los compositores. En Finlandia hay muchos más compositores de lo que la estructura musical permitiría en el hipotético caso de tener que estrenarlos a todos.

**Y exporta muy bien su propia cultura.**

El Finnish Music Information Center es un ejemplo fantástico de lo que se debe hacer. En cuanto un compositor joven demuestra posibilidades se le apoya mientras se sigue igualmente con los de las generaciones anteriores.

**Las orquestas finlandesas programan mucha música del país.**

Sí... unas más que otras. Mucho la Orquesta Sinfónica de la Radio porque tiene esa función y hace muchos encargos. O la Avantil, que es una orquesta de cámara.

**¿Cómo le propusieron hacerse cargo de la Orquesta Sinfónica de Galicia?**

En este mismo camerino. Fue como caído del cielo. Vine aquí para sustituir a Dimitri Kitaenko en noviembre de 2012 en un programa con *Baba Yaga* de Liadov, la *Primera* de Chaikovski y *Cuadros de una exposición* de Musorgski. Funcionó muy bien, me encontré estupendamente con la orquesta. Nos gustamos. Tan simple como eso. Andrés Lacasa, el gerente, habló conmigo y en dos meses estaba hecho.

**Kitaenko, que fue director de la Filarmónica de Moscú. Como de la familia...**

Así son las cosas.

**¿Qué le parece lo mejor de la Orquesta Sinfónica de Galicia?**

La actitud. Tocar bien es importante pero, por muy bien que lo hagas, si falta espíritu, si falta actitud, algo se escapa, desaparece. Aquí cuando tratas de

explicar tus ideas el proceso es muy fluido porque son gente muy musical. Pero es que, al mismo tiempo, es un proceso muy apasionado. No sé por qué pero no hay muchas orquestas en las que haya visto esto: no sólo la forma de tocar sino la pasión por hacerlo, el modo como aquí lo hacen. No siempre se ve esa forma de tratar de hacerlo lo mejor posible. He tenido mucha suerte.

**Y la orquesta parece igualmente feliz.**

Eso espero.

**Habrás cosas que trabajar...**

Por el momento estamos trabajando muy específicamente el tocar piano, el hacer un piano espacioso, cálido. Tocamos muy bien en las gamas medias y en las bajas pero hay un punto en el que esas brasas que quedan del fuego tienen que seguir encendidas un poco más.

**La Sinfónica de Galicia fue una de las orquestas que cambiaron el panorama de la música en España.**

Lo sé muy bien y la orquesta está en un excelente nivel en relación a las orquestas europeas de nuestro corte.

**A la hora de preparar las temporadas, ¿prefiere tomar el control o trabajar conjuntamente con el gerente?**

Aquí trabajamos juntos. No hay control por mi parte sino diálogo. Hay muchos aspectos que Andrés Lacasa domina muy bien. La nueva temporada es, por completo, un trabajo de equipo partiendo de la base de lo que cada uno sabe y conoce.

**¿Qué criterio han seguido para escoger los directores invitados?**

El de contar con quienes estamos seguros de que van a hacer las cosas musical y técnicamente para que la orquesta crezca. Con los que quieren y saben trabajar. No siempre consigues el cien por cien de los que quieres porque las agendas de cada uno son las que son. Y en eso también los músicos, el Comité Artístico, tienen mucho que decir y vota por los directores que le gustaría que vinieran. En resumen, pensar en lo mejor posible y, a partir de ahí, traer lo que se pueda y siempre de acuerdo todos. Y cuanto más distintos entre sí sean los invitados, mejor para el público y para nosotros. Sin olvidar que también es una cuestión de química, que un gran director puede no ser el mejor para una orquesta.

**¿Y las series paralelas o complementarias, música de cámara por ejemplo?**

Antes de que yo llegara la orquesta tenía sus series de cámara y seguirá con ellas. Es esencial para los músicos, no forzando, no todos los días pero sí con regularidad. En algunos lugares son series separadas pero aquí, como eso cuesta mucho más dinero, es mejor trabajar con los músicos de la orquesta.

Como le puede decir Andrés Lacasa, colaboramos también con las sociedades filarmónicas locales, organizando música de cámara en diferentes ciudades de Galicia.

**¿Le gusta grabar y lo hará con la OSG?**

Eso espero. Haremos un esfuerzo para ello. Probablemente la próxima temporada sea demasiado pronto. Pero no hay que olvidar las posibilidades de las grabaciones en vídeo de nuestros conciertos, crear una biblioteca con nuestras cosas y con el mejor sonido posible, llegar a tener nuestra propia casa de discos... Hoy por hoy, la Orquesta Sinfónica de Galicia tiene uno de los más amplios archivos de conciertos que puedan verse en youtube.

**¿Y proyectos que les acerquen más a la comunidad?**

Por ejemplo lo que se ha hecho en Monte Alto, un barrio de La Coruña, y que tiene cierto parecido con El Sistema. Y las actividades didácticas como Son Futuro. Seguiremos con todo ello, naturalmente.

**Para la música española es muy importante tener directores con proyección internacional. Es un modo también de darnos a conocer.**

Tengo la sensación de que he llegado al lugar correcto, que estoy donde debía estar. No ha sido una decisión difícil. Y, claro, en ese aspecto, me gustaría salir con la orquesta.

**¿Cuál es su repertorio favorito?**

Es difícil responder. En conjunto, probablemente la música del siglo veinte. Cuando yo empezaba me gustaba todo. Y, es cierto, te puede gustar todo pero no es una buena idea. No hago mucho barroco porque hay gente muy especializada que ya lo hace muy bien. Y he dirigido muchísima música contemporánea cuando empezaba, en el Festival Musica Nova de Helsinki, con la Filarmónica de Helsinki, con Avanti!, con la Orquesta Sinfónica de la Radio de Finlandia, dos o tres años sin parar. Junto a eso, repertorio alemán: Strauss, por ejemplo. Este año estoy orgulloso y feliz de haberlo hecho mucho por el aniversario. Me gusta mucho también la música francesa. Pero mi compositor más cercano es Prokofiev. La próxima temporada dirigirá cinco obras suyas. La música romántica rusa o sus secuelas está en el fondo de mí más que la contemporánea también rusa. Creo que en las sinfonías de Borodín, en Rimski, en la ópera, tengo cosas que decir.

**En España falta un conocimiento real de los compositores nórdicos que no sean Sibelius, Grieg y, en parte, Nielsen.**

Me gustaría intentarlo con Nielsen. Es curioso que el estreno en España de *Iso-la*, la obra de Fagerlund, no lo haya dirigido usted a la Sinfónica de Galicia... aunque ya

**hubiera estrenado *Ignite* con la Sinfónica de Castilla y León.**

Son cosas que pasan cuando negocias con los directores invitados y tienes que ponerte de acuerdo. A Robert Spano, que fue quien la dirigió, le interesa mucho la música de hoy. Mire, como a cualquier titular de una orquesta, a mí me gustaría dirigirlo todo, las mejores obras y con los mejores solistas, pero Bob lo hizo maravillosamente.

**Pero la obra fue un encargo suyo cuando estaba en Oulu.**

Pues sí pero está bien que viaje, que se ponga en todas partes y que la dirija mucha gente.

**No hemos hablado de Shostakovich. Usted nace en 1975, vive fuera de Rusia y pertenece a una generación para la que el tiempo ha pasado. ¿Eso significa, probablemente, que sus lecturas no puedan ser las mismas que las de las generaciones anteriores pues tampoco lo han sido sus circunstancias?**

Sí pero en mi caso hay una mezcla. Es interesante. Yo he heredado muchas cosas de la vida de Moscú, y muchas de esas cosas estarán siempre en mí. Cuando me mudé empecé a conocer otras influencias en el modo de interpretar esa música, en occidente, por orquestas occidentales y desde la música occidental. Así que, sin decirlo realmente, se ha mezclado en mí lo más fuerte de esa herencia con lo que he adquirido con el tiempo, de manera que mi forma de expresar esa música no puede ser la de Rozhdestvenski o Jansons. Y la mezcla de experiencias me gusta. David Oistrakh decía que la música de Shostakovich es fuego y hielo sin nada en medio, dos elementos que pertenecen el uno al otro y que son difíciles de mezclar, que crean una increíble tensión juntos y que constituyen así la energía de esa música.

**¿Prefiere el trabajo duro en los ensayos o dejar cosas para el momento de concierto?**

Dejo muchas cosas para el concierto. Pero eso no significa que no trabaje duro en el ensayo. Que en el concierto sucedan cosas, haya cosas nuevas, es algo muy estimulante para los músicos y para uno mismo. Lo contrario no tiene sentido. Pero es verdad que la base, lo más sólido de esa base, lo que debes dejar bien hecho siempre, tiene que estar trabajado en el ensayo. En *Vida de héroe* de Strauss, por ejemplo, que hacemos estos días, necesitas preparar mucho las cosas antes de poner la obra en pie, tienes que tener muy bien hecho el pastel antes de ponerle la crema encima. Pero es muy gratificante, muy divertido diría yo, construir el sonido orquestal de una obra como ésta. Y mi misión es ir paso a paso, hacer comprender la

obra a estos músicos que demuestran una extraordinaria actitud, pensar con ellos, que sepan, y lo saben, que hay que hacer música juntos desde cada uno de nosotros.

**El sonido de la OSG parece especialmente adecuado a esa obra.**

Sin duda.

**¿Ha pensado en dirigir música española?**

La estamos haciendo todo el tiempo.

**¿Cuántas partituras ha recibido de autores españoles desde que es titular?**

Muchas. La próxima temporada tenemos tres estrenos absolutos de compositores españoles: Fernando Buide, Xavier Pagés i Corella y Federico Mosquera. Y estrenamos en Galicia obras de Hector Parra y Juan José Colomer.

**Y estrenan en España dos obras finlandesas y una danesa.**

Así es. El *Concierto para violín y orquesta* de Fagerlund, el *Concierto para percusión y orquesta* de Kalevi Aho y *Let me tell you* de Abrahamsen. En la obra de Fagerlund con Pekka Kuusisto, en la de Aho con Colin Currie y en la de Abrahamsen con Barbara Hannigan.

**En 2013 usted dirigió a la RAI de Turín un concierto dedicado enteramente a la música de Luciano Berio.**

Fue en el décimo aniversario de su muerte. Y fue duro pero también una experiencia magnífica. Hicimos la *Sinfonía*, que es una obra genial, un clásico. Como su transcripción del *Contrapunctus XIX* de *El arte de la fuga* de Johann Sebastian Bach. En eso es imbatible, invencible. Pero hay una parte de él muy difícil de interpretar que quizá no me toque tanto, que no esté tan cerca de mí. Pero es muy inteligente y su música aporta ideas enormemente atractivas, como la mezcla que ofrece la *Sinfonía*, que es una obra fácil de tocar y fácil de comprender. Pero hay otras que piden mucho. En todo caso, una experiencia fortísima que nunca olvidaré.

**Dígame dos o tres maestros a los que admire.**

¡Harnoncourt!

**Por eso nunca dirigirá música barroca...**

No, voy mucho más allá. Le respeto extraordinariamente y admiro esa musicalidad suya a partir de la cual sabe hacerlo todo, esa expresividad que va justo donde quiere, esos ojos, como hablábamos antes. Y eso tanto en la música antigua como en Schubert, Brahms, Smetana o Bruckner. Hace lo que me gustaría hacer a mí, pensando con la orquesta, trabajando con ella, siempre sorprendente y no puedo olvidar a Herbert Blomstedt, que tiene un carisma muy especial, con esos ojos que son los de un niño de diez años en un cuerpo de un hombre que va a cum-

plir ochenta y siete. Lo mismo pasaba con Abbado: ojos de niño, mirada fresca hacia todas las cosas.

**Sorprende la agenda de Blomstedt casi nonagenario y yendo todavía de un lado a otro. ¿También sería un ejemplo en eso?**

Espero llegar a su edad, incluso a los cien.

**Salvo excepciones históricas, es un oficio de longevos, el suyo...**

Pues sí pero hay que saber organizarse. Va por rachas. Yo llevo quince años de profesión y ahora, de hecho, preferiría viajar menos.

**Y entre los colegas de su generación, ¿a quién prefiere? Suele ser difícil sacarles a ustedes alguna opinión sobre la gente de su edad.**

Puede ser. Quizá no seamos demasiado generosos. Yo lo tengo muy claro: Yannick Nézet-Séguin.

**¿Se plantea su trabajo, su estancia en La Coruña, como un periodo de crecimiento común a la orquesta y a usted mismo?**

Sí, eso es lo verdaderamente importante. Yo he viajado mucho siendo un *freelance* y realmente me he perdido cosas. Trabajar de manera continuada en un mismo lugar es un gran privilegio.

**La OSG tiene una orquesta juvenil y hasta una infantil.**

Es maravilloso ver a esas dos orquestas llenas de jóvenes con talento. Ellos expresan inmediatamente lo que quieren, en cinco minutos, ya está, con los ojos bien abiertos. Les pregunto en inglés si han comprendido lo que les he dicho y responden con un sí rotundo. El nivel es altísimo en maderas y en metales. Me dice Andrés Lacasa que el crecimiento es lógico porque en Galicia hay muy buenas bandas de música. Hay que trabajar más en las cuerdas, que son buenas pero deben mejorar.

**Tiene usted, además, un excelente concertino.**

Ya lo creo. Fantástico. He tenido una suerte enorme con Massimo Spadano. Lleva aquí veinte años. Cuando vi vídeos de la orquesta me fijaba en su cara, la concentración, la pasión.

**¿También se advierte eso en las orquestas?**

Es lo primero que uno ve de ellas y cómo les cambia la cara cuando participan de verdad en la música que hacen. **La OSG es una orquesta con músicos de procedencias muy diversas. ¿Puede eso llegar a ser más interesante que ese sonido propio, digamos nacional, que antes se escuchaba en algunas y aún hoy otras tratan de encontrar en sus genes?**

Es la mezcla lo que prefiero. Mucha gente de todas partes. La Orquesta de París sigue sonando francesa, con ese sonido francés que no puede explicarse pero que es flexible, ese fraseo más suave de las maderas por ejemplo. El



sonido alemán se ha introducido en más países, en Escandinavia, un sonido más consistente, bien construido, musicalmente más brillante que el francés. En la Sinfónica de Galicia, la mezcla es muy clara. Los metales están en esa línea americano-escandinava con un toque español. Esa mezcla es mayor, muy poderosa, en las cuerdas, lo que se ve, por ejemplo, haciendo el *Divertimento* de Bartók, una pieza difícilísima y con la que hemos pasado muy buenos ratos trabajándola.

**En su página web hay una sección llamada *On the road* con muy buenas fotografías suyas.**

Gracias. Me encanta la fotografía.

**¿Y qué más cosas?**

Después de la música lo que más me gusta es volar, la aviación, pilotar mi propio avión. Es una pasión.

**¿Vivirá en La Coruña?**

Sí, claro. Estoy buscando casa. Quiero vivir aquí.

# LOS DISCOS EXCEPCIONALES DEL MES DE JULIO

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.

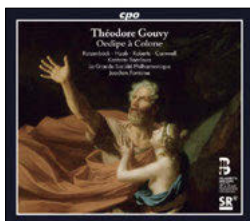


## FERNEYHOUGH:

### Cuartetos de cuerda.

CUARTETO ARDITTI.  
3 CD AEON AECD 1335

La limpieza de sonido es excepcional, con un balance de las dinámicas que hace que el viejo disco de Montaigne quede obsoleto. Los Arditti muestran lo mejor de sí mismos en la interpretación de esta obra repleta de vericuetos. **F.R.** Pg. 60



## GOUVY: Oedipe à Colone op. 75.

C. RÖTZENBÖCK, V. HAAB, S. ROBERTS,  
J. CORNWELL. KANTOREI SAARLOUIS.  
LA GRANDE SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE.

Director: JOACHIM FONTAINE.  
2 CD CPO 777 825-2

La orquestación de Gouvy, de una sofisticada belleza, hace uso tanto de la elegancia de los modelos clásicos como de la evolución instrumental del siglo XIX. **R.B.I.** Pg. 61



## HASSE: Rokoko (arias de ópera).

MAX EMANUEL CENCIC, contratenor.  
ARMONIA ETERNA.  
Director: GEORGE PETROU.  
DECCA 478 6418

En un tiempo en el que los contratenores se han convertido en las grandes estrellas de la ópera barroca, Cenčić es, en la modesta opinión de quien firma, el mejor de todos. **P.J.V.** Pg. 62



## MONTEVERDI: Vespro della

Beata Vergine. SCHEEN, FLORES,  
SCHOFRIN, GUIMARÃES, WILDER, BELLOTTO,  
TORRES, FORESTI. CORO DE CÁMARA DE  
NAMUR. CAPPELLA MEDITERRANEA.

Director: LEONARDO GARCÍA ALARCÓN.  
2 CD AMBRONAY AMY041

El director argentino, al frente del Coro de Cámara de Namur y de la Cappella Mediterranea, continúa en un estado de gracia del que ojalá tarde mucho en salir. **E.T.** Pg. 63



## PETTERSSON: Sinfonía nº 9.

SINFÓNICA DE NORRKÖPING.  
Director: CHRISTIAN LINDBERG.  
BIS-2038

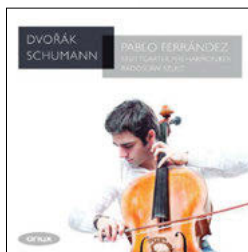
La obra constituye un ejemplo perfecto del estilo de madurez de su autor, y puede verse como el reencuentro final con el canto más puro, visto como algo primigenio al que es imposible acceder sin lucha o sufrimiento. **J.C.M.** Pg. 64



## SCHUBERT: Viaje de invierno.

JONAS KAUFMANN, tenor; HELMUT  
DEUTSCH, piano.  
SONY 88883795652.

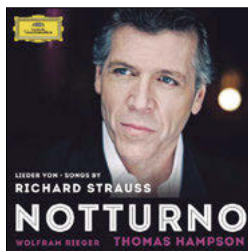
Los matices expresivos de Kaufmann resultan incontables. De Deutsch sólo cabe añadir que es ante el teclado lo que el cantante es con la voz. Y está Schubert, una ocasión más, clamando que la belleza puede ser feroz sin dejar de ser bella. **B.M.** Pg. 66



## SCHUMANN: Concierto para violonchelo op. 129. DVORÁK: Concierto op. 104. CASALS: El cant dels ocells.

PABLO FERRÁNDEZ,  
violonchelo. FILARMÓNICA DE STUTGART.  
Director: RADOSLAW SZULC.  
ONYX 4127

Un violonchelista que nos deja pasmados por su despliegue de virtuosismo y profundidad de concepto a una edad tan temprana. **S.M.B.** Pg. 66



## STRAUSS: Notturmo.

THOMAS HAMPSON,  
barítono; WOLFRAM RIEGER,  
piano; DANIEL HOPE, violín.  
DEUTSCHE GRAMMOPHON 00289 479  
2943

Es posible que esta grabación logre ser el más reseñable compendio de Lied de los que se publiquen en 2014 para conmemorar los 150 años transcurridos desde el nacimiento del compositor. **E.R.J.** Pg. 68



## VIVALDI: L'angelo di avorio.

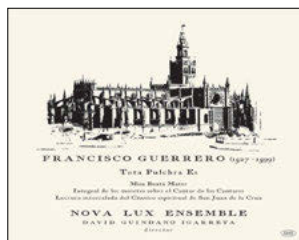
Conciertos para oboe RV 454, 184,  
456, 460, 452, 455 y 449. SILETE  
VENTI! Oboe y director: SIMONE TONI.  
DEUTSCHE HARMONIA MUNDI  
88843046872

Este disco es una joya. Por la música, porque Toni es un magnífico oboísta y porque Silete Venti! suena maravillosamente bien. **E.T.** Pg. 68



TAMAR BERAIA. Pianista. Obras  
de Haydn, Beethoven, Schumann,  
Liszt y Bach-Busoni.  
BR KLASSIK EAS 29271

Este es el primer disco de una pianista especial, una artista refinada, de un tocar enérgico y recio, que cautiva por una expresividad madura y vibrante. Deslumbrante. **E.B.** Pg. 69



## NOVEDADES ESPAÑOLAS

Con crisis y todo, las firmas españolas no cejan en sus propuestas a un mercado discográfico que no les da demasiadas facilidades. Empeño, mérito, afición, riesgo y un punto de locura son los ingredientes que dan como resultado unas propuestas, en definitiva, bien distintas al común de las novedades.

El año pasado Arsiz lanzaba, con Hippocampus dirigido por Alberto Martínez Molina en obras de Johann Sebastian Bach, sus nuevas propuestas de grabaciones en soporte pendrive. La experiencia era arriesgada pero los resultados han debido convencer a la firma oscense hasta el punto de presentar en estos días cuatro nuevos lanzamientos en pendrive GPD de 4 y 8 GB, este último el dedicado a obras para trompa interpretadas por Javier Bonet —Rossini-Bonet, Gallay, Bujanovski, Francis, Bauman y Brotons bajo el título genérico de *Ab origine* y que incluye, además del audio correspondiente, un vídeo de algo más de tres cuartos de hora de duración. Los otros tres pendrives están dedicados a la música de Paganini —los 43 *Ghiribizzi per chitarra* a cargo de Gonzalo

Noqué; a obras de Pedro y Francisco de Guerrero contenidas en el *Cancionero de Medinaceli* —aquí bajo el título de *Ojos claros y serenos*— e interpretadas por Rara Avis bajo la dirección de David Guindano; y a la *Misa Beata Mater* y la integral de los motetes sobre *El Cantar de los Cantares* del propio Francisco Guerrero por el Nova Lux Ensemble, también dirigido por Guindano, y con el título de *Tota Pulchra Es*.

Más música española o por intérpretes españoles, esta vez en formato convencional, hallamos en los dos nuevos lanzamientos de la firma Tañidos. Española son las piezas que recoge Eduardo del Río en el cuarto volumen de su serie *Joyas del violonchelo español*: Cassadó, Huguet y Taguella, Enric Casals y el propio Del Río. Y españoles son el clarinetista David Arenas y la pianista Belén González-Domonte, que negocian por su parte tres sonatas para sus instrumentos de Johann Baptist Vanhal.



## SUMARIO

<b>ACTUALIDAD:</b>	
Novedades españolas .....	45
<b>REFERENCIAS:</b>	
Rossini: Il turco in Italia. <i>F.F.</i> .....	46
<b>ESTUDIOS:</b>	
Un Strauss bien destilado. <i>A.R.</i> .....	48
Dos óperas llegan de Polonia. <i>S.M.B.</i> .....	48
La tragedia del Pequod. <i>S.M.B.</i> .....	50
Tres bellezas. <i>S.M.B.</i> .....	50
<b>REEDICIONES:</b>	
Reiner: El director de directores. <i>E.P.A.</i> .....	52
DG: El operista Strauss. <i>E.P.A.</i> .....	53
Brilliant: Raros y brillantes. <i>A.M.M.</i> .....	55
<b>DISCOS de la A a la Z</b> .....	53
<b>DVD de la A a la Z</b> .....	70
<b>ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS</b> .....	72

Gioachino Rossini

# IL TURCO IN ITALIA

**REFERENCIAS** La ópera número trece de Rossini, *Il turco in Italia*, con un inteligente texto de Felice Romani, se estrenó en la Scala de Milán el 14 de agosto de 1814. Acogida con poco entusiasmo sólo logró, casualmente, trece representaciones. Viajó por diversas ciudades italianas, luego europeas llegando a Madrid en 1818 y a Barcelona en 1830. A finales del XIX, como otras partituras del pesarese serias, cómicas o de medio carácter, desapareció de los escenarios. A mediados del pasado siglo comenzó tímidamente su recuperación que hoy día puede decirse se está incorporando al repertorio aunque sin la periodicidad de *L'italiana in Algeri*, *La cenerentola* o *El barbero de Sevilla*.

**1954. Gavazzeni.** CD EMI, Naxos. Unas funciones romanas de 1950 (pervive donde Callas está inmensa) fueron el germen de esta grabación de estudio, con la Scala milanese, con la misma Callas, idéntico Geronio del aceptable Franco Calabrese y el veterano Proscdocimo de Mariano Stabile, aún atendible a sus 64 años gracias a una detallada traducción del texto. Se unieron al proyecto Nicolai Gedda, muy bien cantado Narciso, y Nicola Rossi-Lemeni que no hace tan mal papel como Selim, parte cómica no demasiado habitual en su currículo, pese a contar con una voz no demasiado fonográfica. Pero se echa en falta la presencia de Bruscantini (Selim en Roma) quien, por su parte, volvería a cantar el personaje en 1958 en la RAI milanese, junto a la pícaro Fiorilla de esa maravilla llamada Graziella Sciutti, ejecución bajo Nino Sanzogno recogida en disco por el sello Pantheon. El sello GDS asimismo cataloga una lectura de origen napolitano en París en 1958 (Teatro de las Naciones) dirigida por Oliviero de Fabritiis, con Eugenia Ratti y Rossi-Lemeni repitiendo papel, lo mismo que Stabile ahora con 68 años. Ambas versiones con cortes sustantivos.

La grabación EMI de estudio tiene dos inatacables puntos a favor: la presencia de Callas y la dirección de Gavazzeni, aunque ésta presente sus lados oscuros. La Fiorilla de Callas es un prodigio de concepción de principio a fin, ya que ha trabajado el personaje con la minuciosidad a ella asociada, con dos momentos de especial relieve donde aún no ha sido superada: el dúo con Geronio y el *cantabile* con coro *Se il zeffiro si posa*, aparte los recitativos desentrañados hasta la médula. La dirección de Gavazzeni con buen ritmo y un acompañamiento modélico, se ensucia por sus excesivos y nada justificados cortes. Así, no le permite a Gedda exhibir canto y registro agudo al cortar *Tu seconda il mio disegno*, quedando Narciso como una entidad secundaria. Peor es el corte de la página seria de Fiorilla, *Squallida veste e bruna*. Uno no se explica cómo Callas no puso el grito en el cielo y, si lo hizo, cómo no consiguió con su fuerte carácter convencer al desleal director rossiniano. También se cortan numerosos recitativos, el *aria di sorbetto* de Albazar, que no es de Rossini sino de un colaborador desconocido, y el corito *Amor la danza mova*.

**1997. Chailly.** Decca. En pleno rendimiento el recuperado canto rossiniano, con intérpretes involucrados más o menos directamente en su disciplina canora, Riccardo Chailly firma para Decca una modélica versión del *Turco*. Se quitó así la espina de un malogrado registro anterior para CBS (hoy Sony) realizado en 1981, donde contó con el valiosísimo Selim de Samuel Ramey, el sólido Narciso de Ernesto Palazzo, el impecable Geronio de Enzo Dara y el generoso Proscdocimo, nada menos, de Leo Nucci, pero sin Fiorilla a su altura. Llamada a última hora para sustituir a Renata Scotta, Montserrat Caballé no se sabe bien el papel; cuando quiere ser graciosa es cursi, cuando quiere ser expresiva cae en un lamentable ridículo. Un desastre.

En 1997, Cecilia Bartoli, juvenil y sensual, es la cantante-actriz impecable que pasa de la Fiorilla frívola y juguetona a la patética esposa repudiada del final con inmaculada disposición. Es la única que puede medirse, cada una con las armas propias de su instrumento y personalidad, con la más incisiva Callas. No se queda atrás Michele Pertusi, de una comicidad más italiana que la del citado Ramey (aunque sin la opulenta vocalidad de este fenómeno), timbre sano y homogéneo, canto genuino y atento, que se funde muy bien con el de Bartoli por colorido y disposición. Roberto de Candia, especialista en este tipo de papeles es un buen Poeta, muy atento a valorar el texto. Alessandro Corbelli da a Geronio la estatura que merece, con recursos donde no hay cabida ni para

algo más que un pero apoyo, colaborando y ampliando su discurso, con los *tempi* que más oportunos puede sonar, en una visión global no hay ni un punto muerto que detenga o haga soporífera la acción.

**1991. Marriner.** Philips. Lectura que sigue en líneas generales la edición crítica de Margaret Bent para la Fundación Rossini. Lectura honesta y agradable, con el beneficio de contar con una orquesta y un coro de alto nivel, cualidades que Marriner, impecable en el plano musical, disfruta en un concepto más profesional que inspirado, como si hubiera trabajado la obra para una sesión concertística. Falta esa chispa rossiniana que otras batutas extraen de una partitura proclive naturalmente a ello. Simone Alaimo, ya Selim para Biogiovanni en 1984 en el Casino de San Remo en vivo



la exageración ni para la caricatura. Para colmo canta muy bien el *aria Se ho da dirla*, introducida por Rossini en 1815 para el estreno romano de la ópera y que es una novedad discográfica. El Narciso de Ramón Vargas se preocupa más por exhibir su hermosa voz en un canto bien musical pero susceptible de mejor profundización estilística. Todo ha de ser elogios para la Zaida de Laura Polverelli; no tanto para el Albazar de Francesco Piccoli. Chailly, a la manera del tradicional concertador operístico, con las solícitas fuerzas de la Scala, pone orden y cohesión en tan importante reparto y los resultados son más que sobresalientes: la orquesta tiene la atmósfera y la vivacidad que el tema (y Rossini) requiere, el acompañamiento al solista es

con una atendible Fiorilla de Maria Angeles Peters, se muestra más atento a las necesidades expresivas del personaje, bien acentuado a la par que correctamente cantado, siempre un poco desvalorizado por su pálido colorido vocal. Sumi Jo tiene de sobra el registro necesario para Fiorilla que, además, canta con plena dedicación dentro de sus posibilidades de soprano ligera, pero al lado de las dos suntuosas rivales (Callas, Bartoli) está afectada por un cierto distanciamiento expresivo, la molesta sensación de que no ha entendido las posibilidades facilitadas por tan rico personaje, con unos recitativos de una monotonía agobiante. Marriner, de acuerdo con la edición, incluye la cavatina *Un vago sembiante* que Rossini compuso con ocasión del



estreno romano de 1815, añadido que favorece a Raúl Giménez, consiguiendo así uno de los momentos destacados de la grabación (dicción límpida, coloratura conveniente, pese a algún agudo un poco chato), en medio de una interpretación siempre de altura. Alessandro Corbelli es aquí uno de los mejores Prosdocimo de toda la discografía, por intenciones y medios suficientes para traducirlas. De Enrico Fissore se esperaba un Geronio algo más matizado tratándose de un personaje dentro de sus posibilidades y currículum. Mientras Susanne Mentzer da un relieve insólito a una sensual Zaide, el Albazar de Peter Bronder casi pasa inadvertido al no cantar su aria *di sorbetto*.

**2002. Welsler-Möst, Lievi.** DVD Arthaus. Esta no es la primera versión videográfica, ya que en 1995 Cyril Diederich dirigió la obra en Caen, en montaje de Marc Adam, con modestos resultados, pero algún que otro simpático momento (Goldline Classics).

Indudablemente, esta versión zuriqués de 2002 cuenta con el atractivo de Bartoli que añade a su lectura audio, más profundizada si cabe, una for-

to (el Geronio de Paolo Rumetz, capaz de plantarle cara a Bartoli en su inmenso dúo y luego al propio Raimondi). Cumplen sin problemas Judith Schmidt (Zaida) y Valeri Tsarev (Albazar que se queda sin aria). Desde el foso Franz Welsler-Möst pone el suficiente colorido y luminosidad para que la música suene a Rossini, colorido que da con creces el montaje de Cesare Lievi, apoyado en los agudos elementos escénicos muy a juego con el algo estrambótico vestuario (bien oportuno por demás) de Tullio Pericoli, con toques muy naïf que le van a medida a la obra. Con certero movimiento actoral (final primero y el quinteto del segundo acto, a destacar), mucha y sana gracia, redondea el responsable una muy lograda narración escénica.

**2007. Allemandi, Monticelli.** DVD Dynamic-Naxos. En líneas generales esta lectura alcanza el nivel propio de la mayoría de los montajes realizados en los festivales rossinianos pesarenses. Canora mente, tiene la garantía de que la mayor parte de los cantantes surge de los cursos de perfeccionamiento del lugar, por lo que esta versión, es princi-

asiduos al festival desde su debut en 2001 disfruta de las similares cualidades que la soprano, con el añadido de que Selim le va como hecho a medida. Asimismo, es acertada la distribución de Geronio (Andrea Concetti) y Bruno Taddia (Prosdocimo). Es bella voz la de Filippo Adami (Narciso), aunque en el aria suena algo "verde", más aplicado que imaginativo. Elena Belfiore y Daniele Zanfardino, Zaida y Albazar respectivamente, completan con dignidad al resto del uniforme elenco, el tenor jugándose a favor en el aria. El montaje de Guido de Monticelli, sin excesivos recursos, hace un buen trabajo con imaginación y con respeto a libretista y compositor, logrando uno de los mejores aciertos en el quinteto de las máscaras. En conjunto, en la lectura se respira como algo de especial, distinto, una atracción no del todo explicable pero que surge espontánea, clima común a las producciones (las respetuosas, pues también han llegado aquí las disparatadas) que se ofrecen en Pésaro. La entrega, como es muy mala costumbre del sello que distribuye (Naxos), no ofrece subtítulos en castellano.

sea menor que la de otras colegas en competencia. Notables Bruno de Simone (Geronio) y Antonino Siragusa, que canta, como Raúl Giménez, *Un vago semiante*. Digno el Prosdocimo de Vincenzo Taormina, así como el resto: Antonella Nappa, guapa y *sexy* además, y Federico Lepre, Albazar otra vez sin aria. Jonathan Webb, como Allemandi sigue la edición de Bent, realizando una lectura pulcra y al servicio del solista. Egisto Marcucci traduce al dedillo el texto de Romani en un marco ideado por Emanuele Luzzati que subraya el vistoso vestuario de Santuzza Cali, dejando un poco a su aire los solistas, trabajando más con el coro y figurantes, en un concepto que hace sus guiños a la comedia del arte.

Contemporánea a esta versión genovesa existe otra (Bongiovanni) que recoge la partitura que se cantó, con cambios, en 1820 en Nápoles. Los recitativos son hablados y se introducen dos personajes zingaros nuevos (uno solo habla). Aparte más novedades, Narciso deja de lado su aria original a favor del *Languir per una bella* de Lindoro de *L'italiana in Algeri*. La correc-



midable presencia escénica, tratándose de una actriz de recursos múltiples. Ella y el Selim de Ruggero Raimondi dan calidad a esta velada: el bajo boloñés, tras las experiencias de Basilio y Mustafá, la voz aún firme y timbrada a su sesentena, confiere al turco una estatura que se balancea entre la bufonería y la seriedad en un equilibrio sólo posibles en un experimentado cantante y a un sólido actor. Cuando ellos están en escena la función sube de categoría. El resto del equipo se mueve entre la corrección (Narciso de Reynaldo Macías, con un *Tu seconda il mio disegno* necesitado de mayor brillo), la modestia (el Prosdocimo de Oliver Widmer, marido de Bartoli, con un álgido escénico, a cargo del actor Adriano que sobra un poco) y el acier-



pio, reúne un equipo uniforme en colorido y estilo, para colmo muy bien concertados por Antonello Allemandi, con un coro (Cámara de Praga, activo desde 1993 en el ROS) y una flexible y, en general (hay deslices), acondicionada orquesta (Haydn y Bolzano). La juventud y la cualidad de soprano lírico ligera de la jovencísima Alessandra Marianelli obran a favor de una Fiorilla que, pese a la corta experiencia de la cantante, es llevada a término con cuatro bases importantes: medios, encanto, fuerza de voluntad y fascinante presencia escénica. Marco Vinco, uno de los bajos más



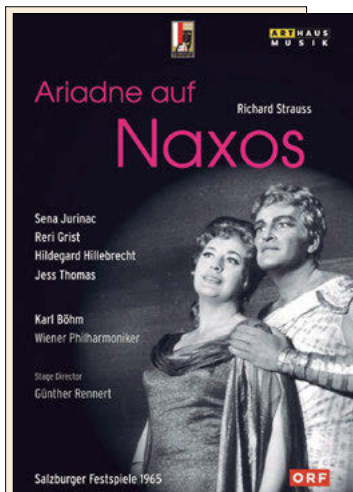
**2009. Webb, Marcucci.** DVD Arthaus. Tercero y definitivo Selim de Simone Alaimo, aquí ampliado por el actor (puede que un tanto forzado) que redondea positivamente, si se acepta su juego escénico, las cualidades del intérprete vocal en un tipo de papel bien asociable a su currículum. Un personal y muy disfrutable Selim, a la postre. Myrtò Papatasiu (que cuenta también con una versión audio captada en vivo por Naxos en Chieti en 2003) no tiene problemas evidentes para superar la tesitura y los escollos vocales de una Fiorilla muy respetable aunque su fantasía ejecutiva

ta lectura de Giovanni Battista Rigon, en montaje decoroso de Francesco Micheli, se valoriza por el competente Selim de Lorenzo Regazzo. El marco, el teatro de Vicenza ideado por Palladio, supone un valor añadido.

Finalmente, existe una curiosa filmación televisiva alemana del *Turco*, años setenta (no comercializada, de momento), cantada en su idioma, con Barry McDaniel e Ingeborf Hallstein, bajo la batuta de Giuseppe Patané (Prosdocimo... es Hermann Prey).

Karl Böhm

## UN STRAUSS BIEN DESTILADO


**STRAUSS:**  
**Ariadne auf Naxos.**  
 ERIK FREY (Mayordomo),

PAUL SCHÖFFLER (Maestro de música), SENA JURINAC (Compositor), RERI GRIST (Zerbinetta), JON VAN KESTEREN (Maestro de danza), JESS THOMAS (Tenor/Bacchus), HILDEGARD HILLEBRECHT (Prima donna/Ariadne), GERD FELDHOF (Arlequín), DAVID THAW (Scaramuccio), GEORG STERN (Trufaldino), GERHARD UNGER (Brighella), LOTTE SCHÄDLÉ (Najade), CLAUDIA HELLMANN (Dryade), LISA OTTO (Echo). FILARMÓNICA DE VIENA. Director musical: KARL BÖHM. Director de escena: GÜNTER RENNERT. Escenografía y figurines: ITA MAXIMOVNA. Director de vídeo: ERICH NEUBERG. ARTHAUS 107255 (Ferysa). 107255. 1965. 130'. **PN**

Un añeja producción salzburguesa, grabada en blanco y negro con una imagen bastante nítida y un sonido aceptable, con dirección de vídeo sometida —la técnica no daba para más— a una implacable iluminación, que disfraza en buena medida el planteamiento original de Rennert y su equipo. Las huérfanas de la Ópera de Viena desembarcaban de nuevo en la ciudad de Mozart, con cuya estética emparenta la de esta ópera de cámara de Strauss, siempre tan afín a la figura del genio austriaco. De hecho el personaje del Compositor, el mejor y más poéticamente delineado, es un trasunto del joven prodigio. La obra se había representado ya varias veces, y lo seguiría siendo después, en el festival salzburgués.

Lo primero que hay que destacar es la dirección musical de Böhm, ya presente en una anterior exhibición de la ópera en el mismo lugar, allá por 1954, aunque con otro reparto, con la excepción de Schöffler, que estaba ya en aquella ocasión. Ya conocemos la especial afinidad del director de Graz con estos pentagramas. Fue amigo del compositor y servidor permanente de su música, que se veía favorecida por su estilo claro y apolíneo, su clarividencia a la hora de organizar las texturas, por sus maneras fluidas, por el sentido del fraseo, por su entendimiento de

las formas camerísticas y su conocimiento del canto. Perfecto acompañante, sabía fusionar bien las voces con la orquesta, como sólido maestro de foso que era.

Fiel a su estilo, Böhm desenvuelve con transparencia toda la trama orquestal de esta obra de cámara y maneja con soltura, excelente dicción y los debidos contrastes una narración poblada de felices momentos, que adquiere en los puntos de inflexión requeridos el acento dramático adecuado. Lo vemos en el cierre del Prólogo, con el discurso entusiasta del Compositor, al que da vida aquí una impagable Jurinac, soprano lírica de timbre caluroso y fraseo natural y vivificante, digna sucesora en esta parte de la impar Seefried. A su lado, está perfecto como maestro de música Schöffler. Los diálogos entre ambos son una muestra del mejor teatro musical, espontáneo, cálido, emotivo.

En su conjunto, el resto del reparto no tiene apenas fisuras. Si acaso pondríamos alguna pega a Hillebrecht, soprano lírica ancha, de buen timbre, de empaque indudable, que da el tipo, aunque nos parece algo rígida de emisión y alicorta de fraseo, privada con frecuencia del deseado matiz poético. Su canto es correcto y cumplidor y atiende con desahogo general lo que le pide la partitura. Pero el melos, el latido emocional, los claroscuros no están en todo momento presentes. A su lado,

brilla el Baco de Thomas, al que vemos en plena forma, incluso en los exigentes agudos —la, si bemol—, tan costosos, de los últimos compases. Fraseo amplio, apostura y menos engolamiento de lo que en él era habitual.

La ajilguerada Reri Grist circula sin problemas por las aristas coloreadas de Zerbinetta, con saltos al sobreagudo muy diestramente resueltos y agilidades aladas y precisas, aunque su voz es en exceso liviana. De todas formas, en este caso incurre en menos dengues, está más alejada de las pura soubrette que en otras ocasiones. Entona y matiza adecuadamente la difícilísima aria *Grossmächtige Prinzessin*. El resto del equipo vocal es muy compacto y encaja muy bien con la música, a la vez que ésta, con la guía de la batuta, armoniza estupendamente con la puesta en escena de Rennert, que hoy nos puede parecer un poco pasada de moda, pero que resulta muy aceptable por su servicio al texto y al pentagrama. El Prólogo discurre sobre un decorado realista, de gran mansión, y la ópera con el marco de un decorado intencionadamente *démodée*, revestido de un toque irónico. Volúmenes helénicos sencillos y acartonados. Una manera de verlo.

Algunas de las prestaciones vocales y la dirección de Karl Böhm nos animan a conceder la *e* histórica.

Arturo Reverter

Ewa Michnik, Maciej Figas

## DOS ÓPERAS LLEGAN DE POLONIA

**MONIUSZKO: Halka.**

TATIANA BORODINA (Halka), OLEH LYKHACH (Jontek), ALEKSANDRA BUCZEK (Zofia), MARIUSZ GODLEWSKI (Janusz), RADOSLAW ZUKOWSKI (Stolnik). CORO Y ORQUESTA DE LA ÓPERA DE WROCLAW. Directora musical: EWA MICHNIK. Director de escena: LACO ADAMIK. Escenografía: BARBARA KEDZIERSKA. Coreografía: IRINA MAZUR. DUX 9538 [2 CD DUX 0538/0539]. 2005. 136'. **PN**

**PADEREWSKI: Manru.**

JANUSZ RATAJCAK (Manru), WIOLETTA CHODOWICZ (Ulana), BARBARA KRAHEL

(Jadwiga), LESZEK SKRILA (Urok), MONIKA LEDZION (Aza), JACEK GRESZTA (Oros), LUKASZ GOLINSKI (Jagu). CORO, ORQUESTA Y BALLET DE LA OPERA NOVA DE BYDGOSZCZ. Director musical: MACIEJ FIGAS. Director de escena: LACO ADAMIK. Escenografía y figurines: MILAN DAVID, JANA HAUSKRECHTOVÁ. Coreografía: JANINA NIESOBSKA. DUX 9793 [2 CD DUX 0793/0794]. 2006. 124'. **PN**

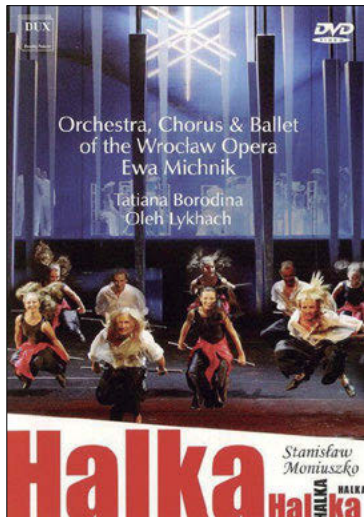
inaugura *Halka* (1848, revisada en 1858) la ópera nacional polaca con un drama social; no hay lucha de cla-

ses, sino abuso de una clase sobre otra, simbolizado en la seducción sufrida por Halka a manos del señorito Janusz. Que conste que entonces no era tema oficial obligado, al contrario. Faltaba un siglo para la República popular. Su autor, Stanislaw Moniuszko (1819-1872), compondrá otras óperas, y su obra maestra será *Straszny Dwór* (La mansión embrujada, 1865). *Manru* (estrenada en alemán, en Dresde, en 1901; en el Met, en 1902) es la única ópera del pianista y gran personalidad

política Ignacy Jan Paderewski (1860-1941). Aquí se trata de la imposible convivencia de dos comunidades populares, los lugareños y los gitanos, simbolizada en el amor de Ulana y Manru. En ambas óperas hay, pues, amores desiguales, condenados por la estratificación social. No entre miembros de enemigos bélicos, tan habitual en el Romanticismo (*Trovatore* y cientos más), sino entre señorito y lugareña (*Halka*, al modo de *La muette de Portici*, de *La vida breve*, incluso de cancio-

nes como aquella que popularizó Concha Piquer: "...sí te vas con el duque, pobre Almudena...") y entre gitano marginal y lugareña de cerrado lugar ufano de sí (*Manru*): los pobres tienen también sus prejuicios, que cumplen función cohesiva, a veces a muy alto coste si se tornan vecinos agresivos. Los coros de *Manru*, como personificación del pueblo, son superiores a los de *Halka*, y esto puede explicarse por la debilidad inicial de Moniuszko, mas también por la circunstancia histórica: el pueblo no secundó la revuelta patriótica de 1846 en el lado austriaco de la Polonia dividida y ocupada. Ambas protagonistas tienen un hijo de su enamorado, y acaban ahogadas voluntariamente en un caudal cercano, como Katia Kabanová y las ahogadas gogolianas que se convertirán en rusalkas (y como la *Rusalka* pushkiniana de Dargomishki, muy buen amigo de Moniuszko, cuya obra es posterior). Pero el marginal, Manru, acaba muerto por quien menos nos esperamos, mientras que el seductor de la gentry polaca se va de rositas, y después del suicidio de la muchacha incluso es aclamado por ese pueblo sin conciencia de sí.

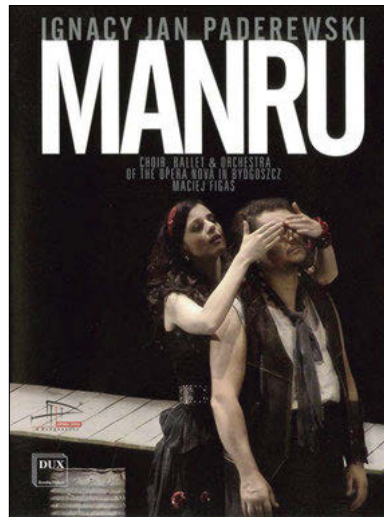
*Manru* roza la obra maestra, *Halka* es una obra bella con momentos extraordinarios. *Halka* siempre ha gozado de éxito en Polonia, y es poco conocida fuera. *Manru* tuvo un éxito inicial en varios teatros del mundo, y cayó en el olvido. Esta puesta en escena no es el primer intento de rescatar este bello título, pero tal vez sea el más importante hasta el momento. *Halka* es italianizante, aunque el idioma impone a veces una prosodia y unos coros de distinta índole en la línea. Mas las escuelas nacionales empiezan por algo, y ese algo puede ser lo italiano, como reconocía Stravinski para la escuela rusa. Atención a la hermosa y diríamos que donizettiana aria de Halka en el acto II. *Manru*, en cambio, es ya una obra con un cantabile continuo no divisible en números separados, y con unos coros que son auténticos personajes: atención al coro de muchachas de comienzo del acto I, burlonas ante el



amor gitano de Ulana; o a los coros de gitanos del acto III. En ambos casos intervienen en la acción, y el coro gitano lo hace de manera decisiva para motivar la catástrofe (bastante precipitadas en ambas óperas, todo hay que decirlo): Manru acepta regresar a lo que tanto anhela, la vida errante de su gente, como rey de la tribu, presionado precisamente por el coro de gitanos, aunque también por la bella Aza. Esto es, abandona a Ulana y a su hijo. El toque nacional está en la prosodia, pero sobre todo en las danzas: la mazurka y el baile montañés de *Halka*, la danza de la cosecha en *Manru*. Manru tiene toques wagnerianos (aunque su cantabile es totalmente ajeno a Wagner) por el tratamiento integrado del *leit motiv*, que en *Halka* es sólo identificación de conceptos o personajes; pero también hay un elixir amoroso que nada resuelve a la larga.

Comentamos ahora una versión de cada una de estas óperas, pero en ambos casos en dos formatos, CD y DVD. Pese a las fechas, salieron a la venta más tarde. Tanto una como otra ópera ya habían conocido versiones anteriores en audio, pero creo que son las primeras en audiovisual. Las puestas en escena son imaginativas, y no impiden seguir la acción. Los registros audio son de un nivel artístico superior, pero falta libreto para *Manru*, y el de *Halka* está en polaco e inglés; en fin, la acción puede seguirse mejor en esas puestas en escena, aunque los subtítulos de que disponen son sólo en inglés y en alemán.

Ambas tomas son de óperas de provincias, de un nivel a veces extraordinario en orquesta, batutas, voces, coros



y hasta bailarines. *Halka* está dirigida con mano firme y gran sentido artístico, en la Ópera de Wrocław, por la excelente directora Ewa Michnik. *Manru* lo dirige con inspiración y rigor en Bydgoszcz (Ópera Nova) el joven Maciej Figas. Laco Adamik, director teatral de ambas, realiza en *Manru* una puesta en escena muy *Jenufa*, por decirlo así, y que conste que la ópera de Janáček es posterior, y también más renovadora, pero el medio rural es semejante. Claro está, huye de los trajes regionales y cosas por el estilo, que en tiempos eran inevitables, y firma una puesta que alcanza gran intensidad dramática. Se diría que Adamik es más radical en *Halka*, un año antes, porque aquí el icono es muy ajeno a la época, y el espectáculo resulta bello, colorista en su insistencia en el blanco de los señoritos, inquieto en su dirección de la protagonista, Tatiana Borodina; entre otros detalles.

La soprano rusa Tatiana Borodina es protagonista absoluta y magistral en *Halka*, tanto en línea lírico-dramática como en actuación, por mucho que el pelucón que le han puesto distraiga de la verdad escénica que Tatiana despliega con generosidad. Les responden con muy buen nivel tanto el barítono Mariusz Godlewski (Janusz, el seductor) como el tenor Oleh Lykchach (el fiel y desairado Jontek, el paisano que la quiere de veras, pero...). La mezzo Aleksandra Buczek borda con su voz carnal de mezzo el papel secundario pero importante de Zofia, la novia rica. Muy buen nivel el del Coro de Wrocław, sin que esta ópera le exija mucho más allá de una presencia secundaria, aunque

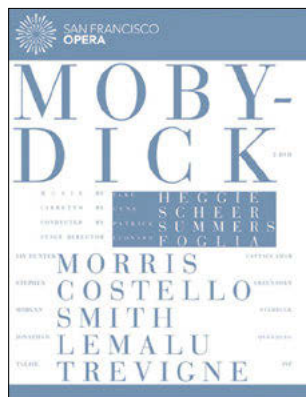
amplia, frente a los solistas. Espectaculares las coreografías de Irina Mazur, a pesar de que hoy día esa presencia resulta un poco forzada.

El protagonista de *Manru* tarda en aparecer: Janusz Tarajczak llega al final del primer acto, de los tres actos, cuchillo en ristre (también lo empuña al final del acto II: es decir, esto va a acabar mal). Excelente tenor lírico, construye el papel del *outsider* que no está nada contento con su nuevo estatus de artesano por amor y que se deja llevar por la libertad, lo que le costará caro. La protagonista, la espléndida Wioletta Chodowicz, reina en el primer acto, acosada por su madre (Barbara Krahel) y el coro, sobre todo el femenino, y tiene un momento de esplendor, igual que Halka pero sin demasiada continuidad, al principio del segundo acto, con su hermosa nana al bebé dormido. Como en *Halka*, aquí hay otro lugareño que ama secretamente a Ulana. Es Urok, barítono, deforme y feo, confiando al barítono Leszek Skrla, de hermosa voz y, lo que es más curioso, de muy atractiva presencia pese a las muletas y los harapos. Él es quien fabrica, sin gran convicción, los filtros de amor. Una sorpresa en el acto III: la mezzo Monika Ledzion, en la gitana Aza, una voz que admite descensos, pero que es clara en timbre y emisión como si fuera de soprano, un centro poderoso, una presencia escénica cautivadora.

La toma de *Halka* no se corresponde con el mismo día de grabación, pero se basa en las mismas representaciones. En fin, dos puestas en escena bellas y adecuadas (conservadoras, aventurarán algunos: caramba) de dos óperas poco o nada conocidas, que en CD poseen un sonido insuperable y que en DVD tienen la ventaja de la magia del teatro. Cualquiera de ellas procurará placer al aficionado; y algo más, un poco de esa inquietud por mundos lejanos que sin embargo ahora están felizmente cerca. Sí, por suerte Polonia está mucho más cerca que antes. ¿A qué esperamos para acercarnos más a ese país que en tantas dimensiones es semejante al nuestro?

Patrick Summers

## LA TRAGEDIA DEL PEQUOD

**HEGGIE:** *Moby Dick*.

JAY HUNTER MORRIS (Capitán Ahab), STEPHEN COSTELLO (Greenhorn), MORGAN SMITH (Starbuck), JONATHAN LEMALU (Queequeg), TALISE TEVIGNE (Pip), ROBERT ORTH (Stubbs), MATTHEW O'NEILL (Flask). ÓPERA DE SAN FRANCISCO. Director musical: PATRICK SUMMERS. Director de escena: LEONARD FOGLIA. Coreografía: KETURAH STICKANN. 2 DVD EUROARTS 2059658 (Ferysa). 2012. 193'. **PN**

Toda la ópera se desarrolla en un barco. No hay prólogo en tierra, no hay desembarco en ningún momento. El mar, que siempre vuelve a empezar. El reparto es masculino, excepto un papel travestido (como en *De la casa de los muertos*, de Janáček), que equilibra la abrumadora persistencia de barítonos y tenores en solistas y en el muy importante coro. La base es tonal, incluso con aire folk o de baladas. Al mar se lo evoca con un tipo de arpeggio reconocible, mas también a través de la agitación permanente de la orquesta (brisa, viento, tormenta, huracán, arriar de botes y caza de la ballena desde ellos, fábrica del aceite en el barco...). Imposible no pensar en *Billy Budd*, de Britten. El desafío es semejante, como lo es la duración y el propio escritor que inspira ambas óperas, el neoyorquino Herman Melville. Pero *Billy Budd* es una novela corta que se conoció muchos años después de la muerte del escritor, mientras que *Moby Dick* (inspirada en el desastre del navío Essex, de Nantucket, como lo es el ballenero Pequod) es su gran clásico, que fue un fracaso en vida de Melville. Renunciamos a glosar intentos anteriores alrededor de la ballena

(Bernard Herrmann, por ejemplo). Y en esta reseña tendremos que prescindir de especulaciones simbólicas o agadá y parábola sobre la ballena y su perseguidor, tanto en Melville como en la ópera que reseñamos. Queda la grandeza de la novela que en buena medida Heggie, Flogia y todo el equipo han conseguido trasladar al teatro lírico. Que conste ese acierto del conjunto desde ahora mismo.

En el dossier de SCHERZO sobre música en Estados Unidos (2010) nos referíamos en el apartado de ópera a este compositor, Jake Heggie, y su excelente *Dead man walking*. Tras un encargo de Dallas, el mismo libretista, Terrence McNally, impone *Moby Dick*. Curiosamente, Heggie no había leído la novela, pero cuando la lee se siente conquistado. Lamentablemente, McNally no continúa en el proyecto. Finalmente, Gene Scheer, también colaborador de Heggie, se hace cargo del libreto con las indicaciones de McNally. Ahora bien, del ficticio narrador sólo quedan restos, y su frase final, naufragio rescatado tras el desastre, es la del comienzo del relato ("llamadme Ismael"). Hay un excelente dibujo del capitán Ahab y del exótico e inquietante Queequeg, así como de los tres segundos, Starbuck, Stub y Flask; incluso del grumete Pip. El protagonista principal, junto con Ahab, es el coro, la tripulación, que canta de manera permanente y en continua tensión. Y, con ellos, la orquesta, que envuelve, acoge, potencia las líneas vocales de coro y solistas. Una orquesta y unos elementos vocales en permanente agitación, de manera que los breves momentos íntimos, incluso líricos, parecen una tregua en el convulsivo desenvolverse de esta ópera ante la que es imposible aburrirse. Podrá aceptarse o no, podrá gustar o acaso no, pero las casi dos horas y media de duración transcurren en plenitud de ritmos y timbres, con un planteamiento en el que la música soporta una opción tan teatral como cinematográfica. A ello ayuda la puesta en escena de Leonard Flogia, excelente en cuanto a dirección de actores y concepción general, pero muy bien apoyada en varios

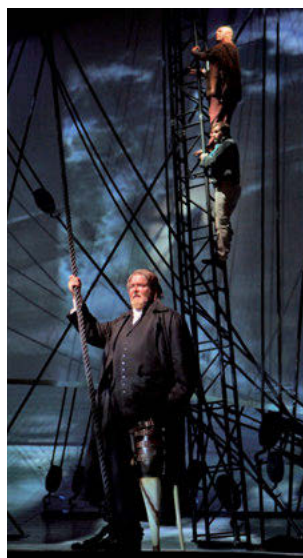
elementos: la magnífica y muy funcional escenografía de Robert Brill, que consigue que el mar proyectado esté siempre presente (en calma, o bien hostil, o bien en tensa espera de temporal), con esa posibilidad de hacer de todo con la cubierta horizontal, y con el aparejo vertical; las proyecciones de Elaine J. McCarthy: el mar, de nuevo; el dibujo de los botes a vista de pájaro que encierra a los cantantes que hacen el papel de arponeros y sus compañeros, el aparejo (palos, mástil, botavara, jarcias, velamen), el diseño de los cabos que van a configurar todo el dibujo del buque ballenero (desde la vela de mesana a los obenques de proa, no se ahorra detalle); y, en fin, la coreografía y diseño de movimientos de Keturah Strickann, sin olvidar la excelencia de matizaciones de la luz de Donald Holder. Como siempre, y más que nunca, la escena se configura con todos estos aportes para conseguir una ilusión escénica impecable y emocionante, sin dejarse llevar del pathos. Es como si la música de Heggie tendiera a culminar el drama sin que tratara de resolverlo mediante

ballena, a la que no vemos nunca, figura mítica, monstruo acaso apocalíptico.

La excelencia de las voces solistas lleva a que esta puesta en escena roce la perfección. El maduro tenor Jay Hunter Morris y el barítono Jonathan Lemalu son excelentes. No tienen ni mucho menos el aspecto duro que acaso requerirían, porque sus rostros bondadosos desmienten a veces canto, tensión y palabra. Excelente el trío de oficiales, Morgan Smith, barítono, voz de la sensatez hasta la explosión; más Robert Orth y Matthew O'Neill, cegados por el encanto y la causa de Ahab, personificación de los demás tripulantes, destinados todos a la muerte. Menos Greenhorn, Stephen Costello, el joven marinero que ha de sobrevivir porque alguien tiene que contar la historia. El Coro de la Ópera de San Francisco es de total importancia, ya vimos; es el protagonista junto con Ahab, y da la impresión de que los demás solistas surgen del coro para regresar a él. La agitada orquesta y el inquieto coro crean una atmósfera permanente de desasosiego, de inquietud: la ballena es esquiva, pero el destino está clavado en ese doblón español que Ahab promete a quien anuncie que *Moby Dick* por fin *sopla*. Patrick Summers concierta todo este despliegue de acciones y tensiones con auténtico magisterio, y el resultado es una de las propuestas operísticas contemporáneas más atractivas que hemos visto.

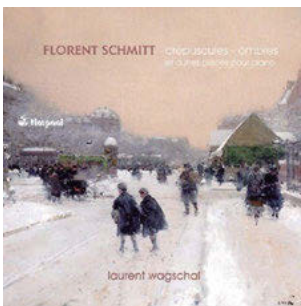
Pocas veces un DVD rodado en un escenario posee un montaje visual que lo acerque tanto a un film de pleno derecho. La excelencia preside estas casi dos horas y media (que los cantantes y directores glosan en el segundo DVD durante casi una hora). Es de esas veces en que la ambición (excesiva, podría parecer, por la fuente literaria elegida) está al nivel del resultado. A estas alturas, Jake Heggie es uno de los más importantes operistas vivos. Y con producciones así unos cuantos teatros de Estados Unidos demuestran estar a la altura de lo que un auténtico creador vivo les propone. Lástima, sólo faltan subtítulos en castellano.

Santiago Martín Bermúdez

Jay Hunter Morris en *Moby Dick*

sugerencias trágicas. Salvo, claro está, al final. La escena final es de calma tensa, y los momentos de intimidad preparan la catástrofe. Ahí se dibujan y se retuercen los diseños blancos que configuran el ballenero del vídeo, los botes, el agua, la sugerencia de la

Jacques Mercier, Régine Théodoresco, Laurent Wagschal  
**TRES BELLEZAS (ACASO MÁS)**



**SCHMITT: Le petit elfe Ferme-l'œil op. 73. Introït, récit et congé op. 113 para violonchelo y orquesta.**

HENRI DEMARQUETTE, violonchelo;  
 ALINE MARTIN, mezzo. ORQUESTA  
 NACIONAL DE LORENA. Director:  
 JACQUES MERCIER.  
 TIMPANI 1C1212 (Sémele). 2013. 51'.  
 DDD. **PN**

**Obras completas para voces femeninas. CALLIOPE.VOIX DE FEMMES. MARIE-CÉCILE MILAN, piano.**

Directora: RÉGINE THÉODORESCO.  
 TIMPANI 1C1218 (Sémele). 2001. 63'.  
 DDD. **PN**

**Crépuscules op. 56. Ombres op. 64. Et Pan, au fond des blés lunaires, s'accouda op. 70. Enfants op. 94.**

LAURENT WAGSCHAL, piano.  
 TIMPANI 1C1219 (Sémele). 2005. 64'.  
 DDD. **PN**

Estos tres CDs con música de Florent Schmitt (1870-1958) no resumen el universo típico de este compositor francés, pero son buenas muestras de su enorme talento. Schmitt cultivó casi todos

los géneros; casi: aunque compuso para la escena, no cultivó la ópera. Hoy tratamos de obras orquestales poco conocidas, coros femeninos y piezas pianísticas. Es una parte tal vez importante, aunque no sea lo más representativo. En cualquier caso, son tres discos llenos de bellezas.

1. Belleza, narración, color. *Le petit elfe Ferme-l'œil* es un ballet de 1923 en el que Florent Schmitt adapta siete piezas para piano a cuatro manos de 1912, titulada entonces *Les songes de Halmar*, y le añade tanto un prelude como nuevas ideas puramente orquestales e incluso vocales a las secuencias ya existentes. Se trata una adaptación de un cuento de Andersen. La línea y la orquestación son a menudo tan mágicas como el propio cuento y como sugieren los títulos de cada episodio (*Fiesta nacional de los ratones, La boca de la muñeca Bertbe, La ronda de las letras cojas...*). *Introït, récit et congé* es una suite para violonchelo solista y orquesta bastante posterior, de 1948. Es una obra que se diría para danza, y desde luego tiene un aspecto concertante; puede decirse que aquí reaparece el Schmitt de las obras orientales, como *Salomé* o *Salambó*. Las interpretaciones de Mercier y la Orquesta de Lorena son delicadas, poéticas, aunque a veces el episodio obliga a que la chispa se encienda y provoque auténticas deflagraciones. Breve y excelente, el canto de Aline Martin. Amplio y virtuoso, el cometido solista de Henri Demarquette.

2. Belleza, austeridad espiritual, risa burlona. Los cinco ciclos corales femeninos son obras de épocas avanzadas en la vida de Schmitt. Incluso de

los tiempos finales, como *De vive voix* (1955) y los *5 Refrains* (1958, año de su fallecimiento). Schmitt redujo a piano el acompañamiento orquestal de algunos de ellos. Los *Seis coros op. 81* (1931) se forman con poemas contemporáneos, como Paul Fort, el llamado Yks (?) y también Cécile Sauvage, excelente poeta que tuvo un hijo extraordinario, llamado Olivier Messiaen y que *aparece* en este poema. Hay humor, hay *esprit*, esa manera francesa de llamar espiritual al ingenio. Y esto sigue en el *Op. 91*, donde de nuevo nos preguntaremos quién es Yks. Tanto en *De vive voix, a cappella*, como en los demás ciclos, hay un entrevero de evocación clasicista (galante, dieciochesca) y de propuesta contemporánea, que es evidente por lo inevitable, y que no se trata de disimular. Hay clara excelencia en las respiraciones medidas (más que lecturas, *respiraciones*, sí) del grupo de Régine Théodoresco, con esa pizca de humor nunca enfatizado y ese tono espiritual que finge rozar lo sagrado. Fingir: el lado teatral de estos coros.

3. Belleza e intimidad. Algunos títulos del CD pianístico son muy claros: *Crépuscules, Sombras*. No son sinónimo de intimidad, pero sugieren algo más, y entre sus subtítulos están las claves: *Soledad* es el cuarto y último episodio de *Crépuscules; Esta sombra, mi imagen...* cierra las *Sombras*. Esto no impide que Schmitt se permita juegos traviesos en *Silfides (Crépuscules)* o la fiesta de arpeggios de *Escucho en la lejanía (Sombras)*. Introspección, nostalgia dolorosa a través de otro tipo de juegos (como en ciclo de ocho miniaturas que

clausura el recital, *Niños*), incluso ese apunte narrativo, o puede que sólo evocador de los mundos con gesto griego de Debussy y Ravel, o más bien de Mallarmé y Fokin (no Longo), en *Y Pan, al fondo de los trigales lunares, se hincó de codos*, título tal vez apropiado para una de los *Imágenes*, uno de los *Preludios*; o para uno de los episodios de un ballet parecido a *Daphnis* en un tiempo en que los faunos y las ninfas vagaban por la cultura europea. Va por ahí, como continuidad; se aparta de eso, porque la voz de Schmitt es propia. Y este dios Pan no deja de ser un retrato en vivo, quién sabe si autorretrato. El caso es que Schmitt no imita, sino que evoca y admira, sabe que la continuidad es una cosa y la servidumbre es otra. Es epígono en el sentido de hijo, de seguidor; no en el de imitador de formas y contenidos. Fue pedagogo hasta el final. Enseñó lo que aprendió sabiendo de los maestros y, sobre todo, lo que aprendió con su propia obra. Este CD lo interpreta Laurent Wagschal con el arte de la intimidad y la reflexión que piden los pentagramas. No olvidemos lo primero: arte. El arte de sugerir la conciencia a través de un teclado al que hay que arrancarle, con un toque, el toque de lo dúctil. Me gustaría decir que el disco de Wagschal es el mejor de los tres. No sería justo. Al oír cada uno de ellos sientes esa tentación: decir que este último que oíste es el mejor. En fin, Timpani nos ofrece una hermosa oportunidad en estos tres álbumes con hermosísima música de Florent Schmitt.

Santiago Martín Bermúdez

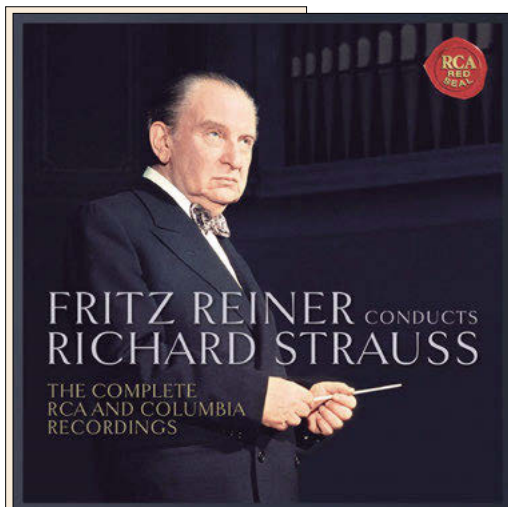
**sch**erzo  
tienda

Ya puede suscribirse a  
 la edición Digital de Scherzo

[www.scherzo.es](http://www.scherzo.es)

Fritz Reiner

## EL DIRECTOR DE DIRECTORES



**HISTÓRICO**  
**STRAUSS: Obras orquestales.** SINFÓNICA DE PITTSBURGH. SINFÓNICA DE CHICAGO. SINFÓNICA DE LA RCA. FILARMÓNICA DE VIENA. ORQUESTA DEL MET. Director: FRITZ REINER. 11 CD RCA 88883790552 (Sony Classical). 1941-1960. 596'. ADD. **PM**

para extraer toda la savia de las múltiples facetas de las partituras straussianas. Reiner era un hombre hermético, difícil, cruel, no desprovisto de ciertos rasgos cínicos que incluso podían rozar el sadismo.

Para él los músicos no eran más que útiles al servicio de la partitura y no toleraba ninguna debilidad por su parte (se hablaba de que sus orquestas estaban atacadas de una angustia colectiva difícil de superar —si un músico fallaba más de lo razonable, era despedido sin contemplaciones—). En fin, con una excelente presentación y unas tomas de sonido extraordinarias, incluidas las grabaciones Columbia, que nadie diría que están tomadas en los años cuarenta, aquí nos llega este impagable documento, junto a los de Kempe con la Staatskapelle de Dresde (EMI) y el recientemente reeditado de Clemens Krauss (Decca), los mejores que actualmente se pueden encontrar en la discografía mundial dedicada a Richard Strauss. Los 11 discos están distribuidos de la siguiente forma:

CDs 1 y 2. Grabaciones con la Sinfónica de Pittsburgh y la Orquesta de la Metropolitan Opera: *Don Juan*, *Don Quijote*, escena final de *Salome*, *Una vida de héroe* y suite de *El burgués gentilhombre* (1941, 1946, 1947, 1949). Precisión y virtuosismo a raudales. Reiner era ya en esos años el mago (feroz) de las orquestas: todo está en su sitio, incluso hay cosas que no se habían oído nunca con tanta claridad (la batalla en *Una vida de héroe*). Las excelentes grabaciones monofónicas hacen plena justicia, tanto a la batuta como a la orquesta. Encontramos a excelentes solistas como Gregor Piatigorski (chelo en *Don Quijote*) y Ljuba Welitsch (soprano en la esce-

na final de *Salome*). A la altura de los mejores.

CD 3. Grabaciones con la Sinfónica RCA: *Till Eulenspiegel*, *Muerte y transfiguración*, fragmentos de *El caballero de la rosa* con Risè Stevens y Erna Berger (1950-1951). Arte consumado y regulación de intensidades fuera de serie, control férreo habitual, para Reiner todo parece tan sencillo como respirar para el resto de los humanos. A pesar de que el propio director se superaría a sí mismo en sus grabaciones posteriores, sus recreaciones brillantes e intensas, y además encontramos dos deliciosos fragmentos del *Rosenkavalier* (la presentación de la rosa en el acto II y la escena final del acto III), ambos con las citadas Stevens y Berger.

CDs 4 a 7, 9 a 11. Grabaciones con la Sinfónica de Chicago: *Zarathustra* (dos versiones), *Danza de los siete velos*, *Don Juan* (dos versiones), fragmentos de *Elektra*, *Una vida de héroe*, *El burgués gentilhombre*, escena final de *Salome*, *Valses de El caballero de la rosa*, *Sinfonía doméstica*, *Burleske*, *Don Quijote* (1954-1962). Todos estos registros, los más significativos y mejores de la discografía straussiana de Reiner, ya habían sido publicados anteriormente y comentados desde estas páginas en diversas ocasiones. Recordamos brevemente: los dos *Zarathustra* (1954 y 1962), referencias intemporales en la discografía, concisos, intensos, opulentos, equilibrados, con cada nota perceptible y expresiva, con detalles milagrosos que no empañan el amplio fresco orquestal, son cumbres en la discografía del compositor (Christoph Schlüren nos dice en las notas del libreto que Reiner estaba más satisfecho de su segunda versión que de la primera, un poco a la manera de Glenn Gould con sus míticas *Variaciones Goldberg*). Racional, intenso, brillante, vital, preciso y equilibrado, como corresponde a este gran arquitecto, se nos muestra Reiner en *Don Juan*, *Don Quijote* (aquí con Antonio Janigro como solo de chelo), *Vida de héroe* y la *Doméstica*, de nuevo planificaciones extraordinarias, de milagroso equilibrio y con una respuesta impecable de la siempre colosal Sinfónica de Chicago. La *Burlesca* con

Byron Janis es una de las indiscutibles referencias fonográficas, mientras que los fragmentos de *Salome* y *Elektra* (con Borkh y Schöffler como principales aportaciones vocales) nos compensan de la falta de grabaciones completas de óperas de Strauss por este director (nos referimos a grabaciones oficiales, ya que actualmente hay disponibles varias piratas). Los valeses de *Rosenkavalier* en un arreglo del propio Reiner, y una suite de *El burgués gentilhombre* (sin el *Menuet de Lully* y la *Courante*) completan estas imponentes grabaciones straussianas.

CD 8. Grabaciones con la Filarmónica de Viena. *Till Eulenspiegel*, *Muerte y transfiguración* (1956). Otras dos espectaculares recreaciones protagonizadas en esta ocasión por el habitual equipo Decca en la Sofiensaal vienesa puesto a disposición de este director "de la competencia" (productor: John Culshaw; ingenieros: Gordon Parry y James Brown). *Till* es posiblemente la recreación más perfecta de todas las existentes en cuanto a virtuosismo instrumental, y además, de un vigor y ácida expresividad muy característica de los modos reinerianos. Independiente de otras versiones igualmente conseguidas (Celibidache, Krips, Klemperer, Karajan), ésta es un modelo que permanecerá eternamente en la discografía straussiana. Vigorosa y estimulante su segunda versión de *Muerte y transfiguración* (la primera con la RCA Symphony la hemos visto más arriba), precisa e imponente en su prodigioso crescendo final que muchos han comparado con la casi expresionista de Victor de Sabata (DG, hoy difícil de localizar), otra de las cumbres fonográficas en esta obra junto a Celibidache (DG) y Kempe (EMI).


En resumen y como decíamos arriba, un documento straussiano imprescindible para cualquier aficionado o profesional. A la espera de la llegada del álbum de Clemens Krauss en la reciente publicación de Decca, éste de Reiner, que técnicamente además está a la altura de la batuta, es por ahora la principal alternativa y la elección indiscutible.

Enrique Pérez Adrián

Deutsche Grammophon

## EL OPERISTA STRAUSS

**STRAUSS: Óperas completas:** *Guntram*, *Necesidad de fuego*, *Salomé*, *Elektra*, *El caballero de la rosa*, *Ariadna en Naxos*, *La mujer sin sombra*, *Intermezzo*, *Elena egipciaca*, *Arabella*, *La mujer silenciosa*, *Día de paz*, *Dafne*, *El amor de Dánae*, *Capriccio. Lieder con orquesta*.

Directores: EVE QUELER, ERICH LEINSDORF, GIUSEPPE SINOPOLI, GEORG SOLTÍ, WOLFGANG SAWALLISCH, ANTAL DORATI, JOSEPH KEILBERTH, KARL BÖHM, CLEMENS KRAUSS, KURT MASUR. 33 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 00289 479 2274 (Universal). 1952-2000. ADD/DDD.  PM

Con ocasión del 150 aniversario del nacimiento de Richard Strauss (1864-1949), los diversos sellos de Universal, más otros que han prestado su amable colaboración (Sony, EMI), han reunido en un solo álbum de 33 CDs todas las óperas compuestas por el músico bávaro en grabaciones ya conocidas que han sido comentadas habitualmente desde estas mismas páginas, lo mismo en monográficos que en números individuales de la revista. Por ello, reseñamos telegráficamente los registros de estas 15 óperas, apuntando en cada una de ellas los intérpretes, duraciones, años de grabación y diversas características técnicas que ayudarán al aficionado a hacerse una idea de por dónde van los tiros. Sólo una pequeña observación que puede ser un inconveniente relativo (sobre todo en óperas como *Intermezzo*), y es que no han incluido los libretos de las óperas, sustituyéndolos por los argumentos de la acción en los tres idiomas habituales, pero, como decimos, un problema menor que se puede soportar sin ningún problema por los que no dominan el alemán.

**Guntram.** Goldberg, Tokody, Sólyom-Nágy, Gáti. Coros del ejército húngaro y Orquesta Estatal Húngara. Directora: Eve Queler. Grabación 1984, DDD, 120', originalmente publicada por Sony, salvo error la única existente de esta ópera en estudio (hay otra de Gustav Kuhn en vivo, pero de peor sonido que ésta). Notable recreación con una profesional dirección y concertación de la señora Queler, que se muestra en algunos momentos animosa y entrega-

da, aunque en otros sea la indiferencia y la asepsia las que presiden su discurso. Acompaña bien a las voces y el reparto vocal, competente y profesional, especialmente el buen cantante húngaro Sólyom-Nagy, es una notable muestra para esta primeriza ópera, muy influida por Wagner pero con gran poder de convicción por parte de su creador.

**Necesidad de fuego** (*Feuersnot*). Krebs, Berger-Tuna, Janowitz, Shirley-Quirk. Coro de Cámara RIAS. Sinfónica Alemana de Berlín. Director: Erich Leinsdorf. Grabación en vivo de la RIAS de Berlín en 1978, ADD, 85'. Desconocíamos la existencia de esta grabación en la que el buen maestro operístico Leinsdorf realiza un excelente trabajo con una dirección clara, viva, animada, detallista e idiomática que se puede poner perfectamente en paralelo con otras versiones tan conseguidas como las de otros excelentes straussianos como Kempe (Orfeo) o Keilberth (Gala). El equipo de cantantes tiene voces de particular relevancia como las de Janowitz y Berger-Tuna, y el conjunto, desde luego, es posiblemente mejor y más conseguido que el de los dos directores citados más arriba. De indiscutible interés a pesar de la imperfección de la obra.

**Salomé.** Studer, Rysanek, Hiestermann, Terfel. Orquesta de la Ópera Alemana de Berlín. Director: Giuseppe Sinopoli. Grabación 1990, DDD, 101'. Excelente traducción de Sinopoli, que consigue de su orquesta un sonido deslumbrante, matizado, opulento y original, además de apasionado, con un acompañamiento a los cantantes digno del consumado maestro operístico que era. Studer es una adecuada protagonista, perfecta de voz, con matices de ángel y demonio, adolescente y mujer, que cuadran perfectamente con la esencia del personaje. Terfel es un magnífico Jokanaan y el resto del reparto cumple sin problemas, con especial mención a la Herodías de Rysanek. No obstante, digamos que la grabación de Solti (Decca) en el aspecto técnico sigue imbatible, y eso que es casi 30 años anterior. A pesar de todo, una buena versión, excelente diga-



mos, un legado operístico de calidad de este malogrado director.

**Elektra.** Nilsson, Resnik, Collier, Krause, Stolze. Filarmónica de Viena. Director: Georg Solti. Grabación 1967, ADD, 108'. Una de las características grabaciones de Solti, de pulsación implacable, ataques fulminantes y progresión dramática inexorable, idónea para esta truculenta tragedia. En opinión del firmante sigue siendo la mejor grabación de estudio de esta ópera, técnicamente perfecta, totalmente adecuada a las maneras de director y orquesta. De su equipo de voces hay que destacar a la soberana Birgit Nilsson, irreprochable en cualquier matiz a considerar, ya sea vocal o expresivo, lo mismo que la magnífica actuación de Regina Resnik. A destacar también al inmenso Gerhard Stolze, que aunque hace un papel menor (Egisto), está al nivel de cualquiera de los grandes. En conjunto, pues, una magnífica recreación, de las mejores no sólo de este álbum, sino de toda la discografía dedicada a este compositor.

**El caballero de la rosa.** Crespín, Jungwirth, Minton, Donath, Wiener, Pavarotti. Coro de la Ópera de Viena. Filarmónica de Viena. Director: Georg Solti. Grabación 1968, ADD, 200'. Sobresaliente grabación de estudio, otra de las sesiones más logradas del equipo Solti-Decca, con una formidable intervención de la

Filarmónica de Viena, deslumbrante en algunos pasajes y demasiado contundente en otros, producto sin duda de la incombustible intensidad de la batuta. El homogéneo equipo vocal tiene a la francesa Régine Crespin como exquisita y matizada Mariscala, y a Minton y Donath como dos experimentadas voces para Octavian y Sophie. Manfred Jungwirth es un Ochs temperamental, idiomático y bien cantado, y para algún papel menor, como el del Cantante italiano, se cuenta nada menos que con el lujo de Luciano Pavarotti, deslumbrante por otra parte. Fenomenales comprimarios entre los que se cuenta con alguna vieja gloria como Anton Dermota (Posadero).

**Ariadna en Naxos.** Voigt, Von Otter, Dessay, Heppner. Staatskapelle de Dresde. Director: Giuseppe Sinopoli. Grabación 2000, DDD, 122'. Se trata de la versión de 1916, con un prólogo y la ópera en un acto. Posiblemente la mejor ópera que Sinopoli llevó a los estudios de grabación, de deslumbrante respuesta orquestal, con una unidad de equipo vocal y estilístico y unas sutilezas tímbricas realmente fuera de serie, por no hablar de la aproximación auténticamente teatral, cual si un nuevo Karajan fuese el responsable de la grabación. Impecable equipo vocal con un trío femenino insuperable (Voigt-Von Otter-Dessay) que no tiene nada que envidiar al legendario de la grabación del

citado Karajan (Schwarzkopf-Seefried-Streich). Ben Heppner es el mejor Baco de la discografía, tanto por aptitudes vocales como dramáticas. En conjunto, la mejor versión moderna de esta ópera en formato audio, ya que en vídeo hay alguna producción del Met que tampoco tiene nada que envidiar a ésta.

**La mujer sin sombra.** Domingo, Varady, Runkel, Van Dam, Behrens, Jo. Coro de la Ópera de Viena. Filarmónica de Viena. Director: Georg Solti. Grabación 1989-1991, DDD, 207'. Otra espectacular producción del binomio Solti-Decca para esta indiscutible obra maestra del compositor bávaro, quien con frecuencia mostraba su predilección por esta ópera que exige del público una especial sensibilidad para estas filosofías idealistas y místicas. La versión de Solti es la única, junto con la de Sawallisch en EMI, que está totalmente completa. La magnífica dirección y concertación, la respuesta orquestal colorista, matizada y de absoluta transparencia de texturas, el mensaje profundo y expresivo que la batuta sabe imprimir al discurso y la impecable realización técnica, hacen de esta grabación, a juicio del firmante, uno de los mejores logros (el mejor, junto con *Tannhäuser* y *Parsifal*) de Solti en los estudios de grabación. El reparto vocal no es perfecto, y la crítica le reprochó a Varady "falta de graves", a Domingo "voz corta y dicción discutible" y a Runkel "emisión dura e irregular". Pero, en conjunto, es la versión más recomendable, con una superlativa plasmación musical, teatral y dramática.

**Intermezzo.** Popp, Fischer-Dieskau, Fuchs, Dallapozza, Moll. Sinfónica de la Radiodifusión bávara. Director: Wolfgang Sawallisch. Grabación 1980, ADD, 133'. Como es sabido, es una grabación de la Radiodifusión bávara que en su momento comercializó EMI en todo el mundo y ahora nos la ofrece el sello amarillo bajo las correspondientes licencias. Sólo existe en la discografía la versión que se especifica, la única que, salvo error, hay desde su estreno en 1924. Esta "comedia burguesa con interludios sinfónicos", como la llamó su autor, encuentra en esta recreación a los intérpretes idóneos, tanto la acostumbrada solidez y convicción de la batuta, como el extraordinario equipo de can-

tantes, idóneos para esta música bajo cualquier aspecto a considerar. El autor recomendaba que se prestase la máxima atención a las transiciones que existen entre las partes habladas, cantadas y semicantadas, y a todas las sutilezas que en el diálogo oscilan entre el recitativo seco y acompañado. Curiosamente, recordemos que entre las primeras personas en apreciar la obra (que fue recibida con la más glacial indiferencia) se encontraban Schoenberg y Webern, a quienes no les gustaba la música de Strauss.

**Elena egipciaca.** Jones, Hendricks, Kastu, White. Coral Kenneth Jewell. Sinfónica de Detroit. Director: Antal Dorati. Grabación 1979, ADD, 128'. Se trata de la única versión de Dresde de 1928, firmada por el solvente todoterreno Antal Dorati, que hizo una estupenda interpretación bien dirigida y concertada, revelándose como un abogado apasionado de la causa straussiana. Como en el caso de *Intermezzo* con Sawallisch, es la única opción disponible, y como en el caso de aquél, plenamente recomendable. El equipo vocal es homogéneo y competente, con la ventaja de tener a Gwyneth Jones sin especial tendencia al grito (que había demostrado con creces en el *Ring* de 1976) como algún oyente podía imaginar. Hoffmannsthal se mostró encantado con la música de *Elena*, "dado que todo es ligero, transparente y perfectamente adaptada a la noble seriedad del libreto". Sin embargo, es una de las óperas de madurez de Strauss menos conocidas que se representa muy de tarde en tarde y se graba todavía menos.

**Arabella.** Della Casa, Fischer-Dieskau, Rothenberger, Paskuda, Malaniuk. Coro y Orquesta Estatal de Baviera. Director: Joseph Keilberth. Grabación 1963, ADD, 159'. Es una grabación en vivo en el Festival de Ópera de Múnich de 1963, publicada en su momento por Deutsche Grammophon. Keilberth se adapta y traduce sin problemas la magistral orquestación, llena de color, de brillo y de sentimiento romántico, que en ocasiones recuerda la música de cámara en su claridad y luminosidad. También nos ofrece esa pintura encantadora de la naturaleza humana y de un



mundo poético pasado de moda, representado aquí por otro equipo vocal extraordinario en el que destaca la mejor y más famosa Arabella que nos haya dado la fonografía, la soprano suiza Lisa della Casa, de irresistible encanto y seducción, lo mismo que el noble y rudo (aquí quizá excesivamente refinado) Mandryka de Fischer-Dieskau. El resto del competente reparto cumple sin problemas. A la altura de los mejores en estas lides, llámense Böhm, Solti o Kempe, por citar a los más conocidos.

**La mujer silenciosa.** Hotter, Von Milinkovic, Prey, Wunderlich, Güden. Coro de la Ópera de Viena. Filarmónica de Viena. Director: Karl Böhm. Grabación 1959, Mono, ADD, 146'. Es una grabación de una representación en vivo del Festival de Salzburgo tomada el 8 de agosto de 1959. Perfecta con las intenciones del libreto (el viejecito encantador con su pendeñera y ruidosa esposa que le sirvieron a Strauss para explorar los aspectos de farsa), tiene un reparto vocal magistral, sin paliativos, y una dirección que destaca la fresca chispeante de la partitura que hace que la obra posea un enorme encanto y agudeza, a pesar de su larga duración. Aunque la orquesta es de casi 100 músicos, Böhm logra conectar con las intenciones del autor en el sentido de que parece estar pensada para una orquesta de cámara, que traduce sin problemas la invención melódica de Strauss en su punto más alto. Se recomienda hacerse con el libreto y empapárselo bien antes de la audición, o en su defecto, leer atentamente la trama argumental.

**Día de paz.** Dohmen, Voigt, Reiter, Martinsen. Coro de la Ópera de Dresde. Staatskapelle de Dresde. Director: Giuseppe Sinopoli. Grabación 1999, DDD, 76'. Buena versión

para esta ópera de Strauss, la más austera de todas las de su catálogo, única en su producción por su aire desolado, aunque siempre sorprende la sinceridad de su música en la que planea la inmensa sombra del *Fidelio* de Beethoven, no sólo por el tema, sino también por su himno final a la paz y a la fraternidad. Esta versión de Sinopoli cumple con las expectativas, y aunque se echa de menos la elegancia y el verbo rítmico de un Clemens Krauss, el director italiano posee un estilo impecable y una convicción que hacen de su versión una sobresaliente recreación al mismo nivel de otras interpretaciones modernas como la de Sawallisch. La sensacional Staatskapelle de Dresde, el magnífico coro y el competente equipo vocal, por no hablar de la excelente grabación, hacen que estemos ante una oportunidad de oro para enfrentarse a esta desconocida ópera con la máxima garantía de calidad.

**Dafne.** Schöffler, Güden, Little, Wunderlich, King. Coro de la Ópera de Viena. Sinfónica de Viena. Director: Karl Böhm. Grabación 1964, ADD, 105'. Registro en vivo tomado en las Wiener Festwochen de 1964 en una representación hecha en el Theater an der Wien. Karl Böhm, el dedicatario de esta obra, sabe poner de manifiesto la soberana maestría y el equilibrio y finura con la que Strauss sabe crear la atmósfera mitológica recurriendo a fórmulas en parte familiares y en parte totalmente originales. La labor orquestal es técnicamente impecable, y el reparto vocal, de cuento de hadas si lo comparamos con los tiempos que corren, es homogéneo y ejemplar, con intervenciones como las de Paul Schöffler (Peneios) o Fritz Wunderlich (Leukippos) que quedarán como definitivas e insuperables en la historia fonográfica de esta ópera.

**El amor de Dánae.** Schöffler, Traxel, Felbermayer, Kupfer. Coro de la Ópera de Viena. Filarmónica de Viena. Director: Clemens Krauss. Grabación 1952, Mono, ADD, 160'. Grabación tomada en el estreno mundial en el Festival de Salzburgo el 30 de agosto de 1952 publicada anteriormente en el sello alemán Orfeo. El experto, el estudioso, el buen straussiano o el simple aficionado sólo tienen dos opciones



de esta ópera: la versión completa que traemos hoy aquí o la tomada en concierto público en el Avery Fisher Hall de Nueva York el 16 de enero de 2000 dirigida por Leon Botstein (Telarc), de mejor sonido que ésta pero sensiblemente inferior y no tan lograda en el aspecto interpretativo. El straussiano consumado que era Clemens Krauss se nos muestra aquí con su autoridad, refinamiento e idioma acostumbrado, al frente de un equipo vocal formado por los mejores elementos de los cincuenta. Tanto por la importancia histórica que representa esta versión del estreno mundial, como por sus estrictas cualidades interpretativas, es

una memorable recreación que hace que este álbum gane en importancia artística y musical. Buen reprocesado y aceptable sonido monofónico procedente de la ORF.

**Capriccio.** Janowitz, Fischer-Dieskau, Schreier, Prey, Ridderbusch, Troyanos. Sinfónica de la Radiodifusión Bávara. Director: Karl Böhm. Grabación 1971, ADD, 149'. Reparto vocal deslumbrante y totalmente adecuado para esta conversación en música. La dirección de Böhm parece darle la razón a los que dicen que "nunca Strauss compuso música más refinada, espiritual y discreta como ésta", teniendo en cuenta que no hay grandes sentimientos en *Capriccio*,

sino una decadencia refinada, una ironía de medias tintas, divertidas conversaciones intelectuales y, a guisa de conclusión, un encogimiento de hombros de suprema sabiduría. Para los que amen esta música (recordemos: no es un guiso para todos los paladares), ésta es la versión que deben tener y paladear.

**Lieder con orquesta.** Jessye Norman, soprano. Orquesta de la Gewandhaus de Leipzig. Director: Kurt Masur. Grabación 1982, DDD, 42'. Una buena propina incluida en este álbum con varios Lieder (entre ellos los *Cuatro últimos*) a cargo de la soprano norteamericana, que está absolutamente excelsa en las suaves y perfu-

madas últimas canciones del compositor bávaro. Masur deja de lado su asepsia y neutralidad habituales y se involucra de lleno en la cálida expresividad de estos Lieder.

En fin, publicación de suma importancia, lo mejor que actualmente pueden encontrar dedicado a las óperas de Strauss, y además a precio muy razonable. El libreto incluye toda la información requerida para todas estas óperas, exceptuados los textos de las mismas, que a quien interese seguro que los pueden localizar a través de internet. Imprescindible para cualquier aficionado o profesional.

Enrique Pérez Adrián

Brilliant Opera Collection

## RAROS Y BRILLANTES

El sello Brilliant Classics (distribuidor: Cat Music) realiza una nueva aportación a su serie Opera Collection con un conjunto de reediciones de títulos poco habituales y bien necesitados de nuevas propuestas de calidad y a precio asequible, como es la bitácora de este exitoso sello discográfico. Abrimos este comentario con una nueva versión de *Hunyadi László*



(Pataky, Csere, Fodor, Fekete, Balga; Coro o masculino de Honved, Coro Studio de Budapest, Filarmónica de Budapest; Director: Domonkos Héja. 2 CD 94869. 2012), la obra seminal de la ópera húngara compuesta por Ferenc Erkel. Domonkos Héja dirige con gesto y fraseo heroicos, recreándose en los momentos de mayor impacto teatral y en los cuantiosos números corales, bien resueltos por unas brillantes masas corales. Del solvente grupo de solistas cabe destacar la ligereza de Gabriella Balga y el derroche de ímpetu vocal de Attila Fekete.

Una de las apuestas más interesantes para el fino aficionado es la que me atrevo a sostener que es la única grabación disponible de *La feria de Sorochintsi* de Modest

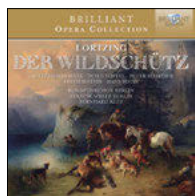


Musorgski (Kuklin, Zalizniak, Rizhkova, Vialkova; Coro y Orquesta del Teatro de Ópera de Ekaterimburgo. Director: Evgeni Brazhnik. 2 CD 94865. 1996). Como prácticamente todo el *corpus* operístico de Musorgski, esta ópera cómica fundamentada sobre un relato de Gogol, quedó inconclusa a la muerte del compositor. Sobre los bocetos originales trabajaron sucesivamente Anatoli Liadov, Cesar Cui, Nikolai Cherepnin y, definitivamente, Vissarion Shebalin, cuya versión final es la aquí grabada por unos competentes conjuntos orquestales y corales de Ekaterimburgo, con voces en general más que aceptables, con unas estupendas Svetlana Zalizniak y Nadezhda Rizhkova y una dirección muy viva y detallista por parte de Brazhnik.



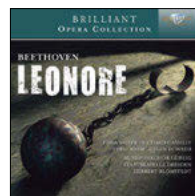
A pesar de no tratarse precisamente de una rareza, no abunda tampoco la oferta discográfica de *Il pirata*, el primer éxito sólido Bellini y que ahora Brilliant pone a asequible disposición

rescatando la versión que hace veinte años grabase el sello alemán Edel (Cuberli, Neill, Frontali, Guadalupe, Anderson, May. Coro y Orquesta de la Deutsche Oper de Berlín. Director: Marcello Viotti. 2 CD 94688. 1994). Sin ser una versión referencial, la propuesta es sin embargo más que jugosa, porque al frente de los resultados musicales está un reconocido especialista en este repertorio como Marcello Vioti. Stuart Neill despacha con solvencia la terrible partitura de Gualtiero, con amplia sultura en los sobregudos y una delicada línea de canto, si bien no puede obviar las tonalidades nasales y mates de su timbre. Algo similar le ocurre a Lucia Aliberti, con sólida técnica belcantista y completo dominio de la coloratura, pero con una voz permanentemente entubada. Nada cabe reprocharle a un espléndido Roberto Frontali, de impactantes medios y autoritario fraseo.



La propuesta más redonda en el plano interpretativo de esta serie es la de *Der Wildschütz* (Hornik, Soffel, Schreier, Mathis, Sotin. Rundfunkchor Berlin y Staatskapelle Berlin. Director: Bernhard Klee. 2 CD 94701. 1982-1984), la poco interpretada ópera cómica de Albert

Lortzing estrenada en Leipzig en 1842 y que aquí nos llega en una versión llena de energía y de riqueza rítmica de la mano de un inspirado Bernhard Klee. Además de las fantásticas prestaciones coral (abundante en esta ópera) y orquestal, el conjunto vocal es inmejorable y en él sobresalen de manera rutilante la contundencia y flexibilidad vocal de Hans Sotin y el brillo adiamantado de las voces de Edith Mathis y Peter Schreier. No se la deben perder.



Sólo por escuchar a Edith Moser y Helen Donath en el dúo *Um in der Ebe* (suprimido en la versión final) merece la pena la adquisición de esta vieja pero más que válida grabación de la original *Leonore* (Polster, Adam, Cassilly, Moser, Ridderbusch, Donath. Rundfunkchor Leipzig y Staatskapelle de Dresde. Director: Herbert Blomstedt. 2 CD 94868. 1976). Tras casi cuarenta años, al sonido le falta algo de relieve y profundidad, pero ello es compensado por la espléndida batuta de Blomstedt, la inigualable orquesta sajona y un grupo de intérpretes que ya los quisiéramos para estos tiempos.

Andrés Moreno Mengíbar

**AHO:**

**Minea. Concierto para contrabajo. Sinfonía n° 15.** EERO MUNTER, contrabajo. SINFÓNICA DE LAHTI. Directores: OSMO VÄNSKÄ, JAAKKO KUUSISTO, DIMA SLOBODENIOUK. BIS-1866 (Sémele). 2010-2011. 78'. SACD. **PN**



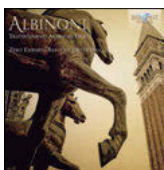
Entre los compositores finlandeses actuales, posiblemente Kalevi Aho (1949) sea el más prolífico y también el más abierto a explorar y absorber culturas y tradiciones diferentes a la europea. Si en el *Concierto para Bis* y comentado en estas mismas páginas, ya se apreciaba la influencia de la música árabe, incluso a nivel instrumental con la inclusión en la orquesta de instrumentos de percusión como la *darbouka* y el *djembe*, en *Minea* (2008) son los ragas indios la principal influencia de una composición en la que también se dan ecos de la música japonesa para *shakubachi* (un tipo de flauta) y, por supuesto, de la árabe, sobre todo en el plano rítmico. De este modo, lo que persigue Aho es crear lo que él llama una "música del mundo" que enriquezca su propio mundo sonoro. De lo que no cabe duda es de que la obra es efectiva y cumple con creces su propósito: explotar el virtuosismo de todas las partes de la orquesta, en origen la de Minnesota, que fue la que la encargó. El virtuosismo, de hecho, es la base también del *Concierto para violonchelo* (2005) y la, por el momento, última sinfonía de Aho, su *Decimoquinta* (2009-2010), que el autor considera su particular "apoteosis de la danza". Que nadie busque en estos pentagramas especulación sonora alguna: el compositor amplía sus horizontes, especialmente en el plano rítmico, pero

la suya, en el fondo, es música tonal, más cercana a Shostakovich que a Sibelius, y hecha para gustar a un público lo más amplio posible, cosa que consigue. Su originalidad se encuentra en todo caso en sus planteamientos, en sus inspiraciones y en la habilidad de Aho para jugar con la paleta tímbrica y crear desbordantes secuencias rítmicas impulsadas por la percusión. Si encima cuenta con unos intérpretes entregados como es el caso, el éxito está asegurado.

Juan Carlos Moreno

**ALBINONI:**

**Trattenimenti armonici op. 6.** ZERO EMISSION BAROQUE ORCHESTRA. 2 CD BRILLIANT 94852 (Cat Music). 2013. 108'. DDD. **PE**



Afortunadamente, va siendo cada vez más probable encontrar obras de Albinoni que no sean el famoso *Adagio* que nunca escribió y que hace unas décadas se encontraba hasta en la sopa. Con esta caja de dos discos da Brilliant un buen paso más en este sentido, pues contiene los *Trattenimenti armonici* que constituyen la *Op. 6* del músico veneciano, publicados en Ámsterdam sobre 1710. Salvo error, es la primera aparición discográfica de esta recopilación de sonatas en su versión original para violín y continuo.

Aunque en dicha edición las doce sonatas que la integran son designadas como *sonate da camera*, su forma estructural (lento-rápido-lento-rápido) corresponde a la llamada *sonata da chiesa*, sin que esté clara la razón de esta confusión. Los intérpretes justifican en esta especie de doble naturaleza la utilización de un órgano de cámara en el continuo junta-

mente con un violonchelo. Tampoco parece una razón muy convincente, pero lo cierto es que ni una cosa ni la otra tienen mucha trascendencia, puesto que la versión ofrecida es sumamente musical y de convincente estilo, sin que nada llame la atención por inadecuado, todo lo contrario.

La llamada Zero Emission Baroque Orchestra está integrada aquí por el violinista Giorgio Tosi, la chelista Marlise Goidanich y Carlo Centemeri con un órgano del siglo XVII restaurado en 2006. Unos excelentes músicos que compaginan sus preocupaciones de investigación e interpretación de música barroca con la compensación de las emisiones de CO<sub>2</sub> durante los procesos de grabación. Quien tenga más interés por saber de qué va esto, puede entrar en [www.myclimate.org](http://www.myclimate.org) y el que no, puede limitarse a escuchar los discos disfrutando de la música que contienen y con ello conocer un poco mejor a Albinoni, que ya se lo va mercedendo.

José Luis Fernández

**BACH:**

**El clave bien temperado.**

KENNETH WEISS, clave. 4 CD SATIRINO SR141 (Sémele). 2014. 241'. DDD. **PN**



Los dos libros de preludios y fugas compuestos por Johann Sebastian Bach reciben el nombre de *El clave bien temperado*. El primero, terminado y compilado en 1722; el segundo, en 1742, si bien otras fuentes lo datan en 1740 o en 1744) en todos los tonos y semitonos, mayores y menores, de la gama cromática. Cada libro consta de veinticuatro grupos constituidos por un preludio y una fuga en el mismo tono, empezando en do

**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**

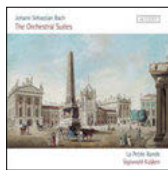
- PN** Precio normal: cuando el disco cuesta más de 15 €
- PM** Precio medio: el disco cuesta entre 7,35 y 15 €
- PE** Precio económico: el precio es menor de 7,35 €

mayor y acabando en si menor. Aunque en la actualidad estas piezas se interpreten al clave o al piano, según se trate de una lectura historicista o moderna, su autor ofrecía la opción de que se tocaran con cualquiera de los instrumentos de teclado habituales en la época: clave, clavicordio u órgano. Como sucede con los *Clavier-Übung*, es una obra que sirve de ejercicio práctico y seguramente Bach jamás contempló la posibilidad de que se ejecutaran en público, lo cual no es óbice para que nos encontremos ante una de las piedras angulares de la producción bachiana y ante una de las obras más influyentes en la historia de la música de Occidente. La fascinación que ejerce entre los teclistas de nuestros días es irresistible y la lista de grabaciones discográficas que, al clave o al piano, se han realizado resulta interminable. Elegir una u otra depende del gusto del consumidor, gusto no sólo entendido desde la forma de contemplar la música (la eterna polémica historicismo-romanticismo), sino también desde las características estilísticas del intérprete. El norteamericano Kenneth Weiss es uno de los músicos más serios, rigurosos, documentados y capacitados con los que he tenido la fortuna de toparme. Sus lecturas bachianas (excepcionales sus dos registros de las *Variaciones Goldberg*) y scarlattianas son una ineludible referencia. Con la grabación de los dos libros del *Clave bien temperado*, usando un Ruckers-Taskin original perteneciente al Musée de la Musique de París, Weiss no sólo rinde homenaje a Bach, sino que logra erigir un auténtico monumento musical.

Eduardo Torrico

## BACH:

**Suites para orquesta BWV 1066-1069.** LA PETITE BANDE. Director: SIGISWALD KUJIKEN. ACCENT ACC 24259 (Sémele). 2012. 79'. DDD. **PN**



Esta grabación de las cuatro suites orquestales tiene de entrada la desventaja de llegar sólo dos años después de una de absoluta referencia. En esta condición confirma en efecto la comparación a la firmada por la Orquesta Barroca de Friburgo bajo la dirección dual de Petra Müllejans y Gottfried von

der Goltz (véase SCHERZO nº 273, pág. 52).

Para empezar, seguramente como consecuencia de tenerse que limitar a un solo disco, los recién llegados no repiten ninguna segunda parte de las oberturas. Pero no es ese ni mucho menos el único dato objetivo que inclina la balanza del lado alemán.

En las tres danzas centrales de la *BWV 1066* (incluido el segundo minuetto), se adopta un indebido fraseo que acentúa el primer tiempo de cada compás hasta lo fatigoso. Más allá de eso, basta oír una tras otra ambas forlanas para apreciar la diferencia entre lo —como mucho y, repito, salvando el defecto señalado— simplemente correcto y lo electrizante.

Más incontestable aún resultará el hecho de que en 5'16" de la pista 8 (obertura de la *Suite BWV 1068*) se oye una corchea donde se debería haber leído una negra. También que en 2'35" de la pista 20 (obertura de la *BWV 1069*) comienza a oírse (y con demasiada fuerza, por cierto) un fagot que ha entrado (y un poco demasiado débil, por cierto) tres compases y cuatro segundos antes.

Si todo disco nace por definición con voluntad de eternidad, la perspectiva de convivir con defectos como los mencionados no se antoja nada halagüeña. Asimismo se habrá de contar con unas trompetas de color benévola describible como peculiar o con un tono interpretativo general inculcablemente hipotenso.

De esto último se encontrarán sobre todo muestras en la *BWV 1067*. En la primera parte de su obertura, la flauta parece oprimida por el ritmo relativamente rápido pero muy machacón, mientras que en la fuga de la segunda sección diríase que se libera para tomar el mando, ahora igualmente en exceso por el otro extremo. Finalmente, a la *Badinerie*, más que de lenta (1'42" frente a 1'23"), el calificativo que le cabe con toda justicia es el de cansina.

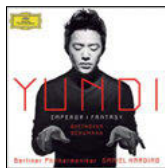
En resumen: imposible de recomendar ni con criterios objetivos ni con subjetivos.

Alfredo Brotons Muñoz

## BEETHOVEN:

**Concierto para piano nº 5 "Emperador" op. 73.**

**SCHUMANN: Fantasía op. 11.** YUNDI, piano. FILARMÓNICA DE BERLÍN. Director: DANIEL HARDING. DEUTSCHE GRAMMOPHON 481 0710 (Universal). 2014. 67'. DDD. **PN**



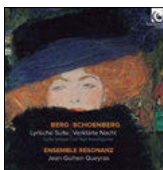
Deutsche Grammophon presenta un nuevo disco de Yundi, dedicado al

*Concierto Emperador* de Beethoven y a la *Fantasia op. 11* de Schumann. La música se disfruta sin complicaciones, con naturalidad, pero también sin algo personal que convierta la audición en algo atrayente. El Beethoven del pianista (acompañado por un discreto Daniel Harding, y la siempre brillante Filarmónica de Berlín), aunque es estándar y no aporta nada nuevo a lo harto conocido, es muy dotado y efectista: Yundi ahonda en la épica beethoveniana convencido, virtuosamente, con un trabajo fiel de la partitura a través de una energía briosa y esforzada. Su Schumann respira sentimentalismo y efusión, el chino es escrupuloso con los detalles y metódico en su hacer. Las sorpresas en su forma de tocar no existen, y sí en cambio una apolínea forma de interpretar. Estas versiones, a las que puede achacárseles falta de creatividad sonora, invención melódica, o fantasía en la narrativa, respiran una regularidad espiritual y un pianismo uniforme como principal baza. Quizás esa sea la principal virtud de un pianista exageradamente promocionado que, siempre según el abajo firmante, no merece tales distinciones por todo lo dicho.

Emili Blasco

## BERG:

**Suite Lírica. SCHOENBERG: Noche transfigurada.** ENSEMBLE RESONANZ. Violonchelo y director: JEAN-GUIHEN QUEYRAS. HARMONIA MUNDI HMC 902150. 2013. 58'. DDD. **PN**



Mostrar el lado apasionado de los componentes de la Escuela de Viena: tal parece el propósito de Queyras y el Conjunto Resonanz al acoplar estas dos obras. *Noche transfigurada* tiene como referencia el poema de Richard Dehmel. Es posromanticismo intenso, finisecular, de parentesco expresionista a poco que nos empeñemos. Dedicada a Mathilde, la que será su primera esposa, la hermana de Zemlinsky, poco sospecha Arnold que apenas una década después ambos se verán en un trance parecido, con un tercero. Hermosa obra, hermosa interpretación,

muy intensa, se diría que arrebatada a veces (el arrebatado no es tal, pero refleja el arrebatado, esa es la maestría y la baza de Queyras). Antes, la *Suite Lírica* íntegra, pero con los seis movimientos en versión para conjunto: Theo Verhey es el autor de la versión orquestal de los tres movimientos que Berg no incluyó en su propuesta sinfónica (primero, quinto y sexto). Tal vez se considere que esto no es muy legítimo, pero nos da la impresión de que el resultado está a la altura de la lectura de *Noche transfigurada*. Podemos sospechar que a los contemporáneos les resultara raro que les dijéramos que ahora no nos sueñan tan lejanas ambas partituras, aunque una sea dodecafónica y la otra aún plenamente tonal. Les une, como reclaman las notas interiores, la pasión amorosa hecha música. Conocida es la génesis de la *Suite Lírica*. No vamos a repetirlo ahora: Alban se enamoró de Hannah; ambos estaban casados y aquello llevó a una pasión larga en el tiempo y escasa en entreteneros. Para lo que importa ahora: este disco constituye una excelente hora de intensidad vienesa.

Santiago Martín Bermúdez

## BRAHMS:

**Conciertos para piano nºs 1 y 2.** STEPHEN HOUGH, piano. ORQUESTA MOZARTEUM DE SALZBURGO. Director: MARK WIGGLESWORTH. 2 CD HYPERION CDA67961 (Connex Música). 2013. 98'. DDD. **PN**



Hough es ampliamente reconocido como uno de los pianistas más importantes y distintivos de su generación, con un repertorio amplio y excelso que recorre los clásicos (incluyendo los abandonados del siglo XIX) y muestra un notable interés por los contemporáneos. Tras una primera grabación en 1998 con la Sinfónica de la BBC y Andrew Davis (Virgin), vuelve a abordar los conciertos brahmianos con disparidad de resultados.

Su lectura del *Concierto nº 1* es intensa, llena de tintes dramáticos, poderosa y rica en sonido, con diálogos y fraseos naturales, vivaz pero sin perder la compostura. La orquesta empuja al piano y viceversa. El engranaje encaja. El sistema funciona.

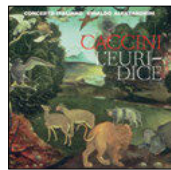
Pero con el *Concierto nº 2* surge un problema, y es que cuando existen en el mercado tantas y tan magníficas grabaciones lo tienes que hacer muy bien,

y no es el caso. Aburrido el Allegro inicial, soso, sin sustancia, con una batuta tímida en exceso. Demasiado convencional. Todo lo contrario ocurre en el Scherzo: tenso y agresivo. Desproporcionadamente agresivo. Tanto que perdemos todo atisbo de refinamiento en el sonido. El Andante es diáfano y lineal, objetivo al extremo, perdiendo toda su esencia y sensualidad. Y continuando con esta linealidad, el Finale suena sin gracia. Falta ese grado de complicidad necesario y ternura e ironía han sido olvidadas en la receta. En resumen, sensaciones encontradas ante un Brahms bastante digno y otro muy de andar por casa.

### Guillermo Pérez de Juan

#### CACCINI:

**L'Euridice.** SILVIA FRIGATO (Euridice, La Tragedia), FURIO ZANASI (Orfeo), GIANPAOLO FAGOTTO (Arcetro), LUCA DORDOLO (Tirsi y Aminta), SARA MINGARDO (Dafne y Proserpina), MONICA PICCINI (Venus), ANTONIO ABETE (Plutón), MATTEO BELLOTTO (Radamanto), MAURO BORGIONI (Caronte). CONCERTO ITALIANO. Director: RINALDO ALESSANDRINI. NAÏVE OP 30552 (Popstock). 2013. 79'. DDD. PN



La primera ópera íntegramente conservada de la historia es la *Euridice* que Jacopo

Peri estrenó en Florencia en 1600 con motivo de las bodas de María de Medici y el futuro Enrique IV de Francia. Para la ocasión la obra incluía también música de Giulio Caccini, quien en 1602 presentaría su propia versión completa del tema a partir del mismo libreto de Rinuccini. La obra de Caccini está escrita, como la de Peri, en riguroso estilo recitativo, con números corales cerrando cada escena (Alessandrini reorganiza el original en Prólogo, tres actos y cinco escenas para dejarlo en Prólogo y seis escenas). Sin llegar a los grandes logros monteverdianos de sólo un lustro después (*L'Orfeo*), hay en Caccini, con respecto a Peri, un mayor gusto por la melodía, de donde la recurrente declamación de estas obras adquiere un perfil más lírico y variado que facilita la escucha. De ambas obras había registros discográficos anteriores. En concreto, el joven cantante, laudista y director belga Nicholas Achten hizo de esta *Euridice* de Caccini una versión de extraordinaria flexibilidad y

expresividad para el sello Ricerca en el año 2008. Esta versión que edita ahora Naïve fue presentada por Rinaldo Alessandrini en el Festival de Innsbruck de 2013 y registrada allí en vivo.

El maestro italiano logró reunir a un magnífico elenco, que forman algunas de las grandes voces barrocas italianas de las últimas décadas (Zanasi, Fagotto, Mingardo, Piccini, Abete, Dordolo...) y le añadió un pequeño conjunto instrumental a base de tres tiorbas, tres violas da gamba (con *lirone*) y variados instrumentos de tecla (clave, órgano, realejo). Los resultados son excelentes. Las voces son más idiomáticas y tienen más peso que las empleadas por Achten, por los que aquí acaso no haya la frescura y la ligereza que obtuvo el director flamenco, pero está garantizada la perfecta pronunciación, la expresividad, la fluidez y el buen sentido de las ornamentaciones, fundamentales en esta música, enmarcado todo en un tono dramático convincente y una apreciable variedad en el color y las texturas del acompañamiento.

### Pablo J. Vayón

#### CHAIKOVSKI: Sinfonía nº 6 "Patética".

**Romanzas para violín y piano opp. 6, 73.** LISA BATIASHVILI, violín. FILARMÓNICA DE ROTTERDAM. Piano y director: YANNICK NÉZET-SÉGUIN. DEUTSCHE GRAMMOPHON 002894790835 (Universal). 2013. 65'. DDD. PN



Inmerso en la grabación de siete óperas de madurez de Mozart (*Don Giovanni* y *Così fan tutte* ya disponibles con reseñas bastante favorables) se produce el debut orquestal de Nézet-Séguin con el sello amarillo y dos discos. El primero, con la Orquesta de Filadelfia interpretando *La consagración de la primavera* y arreglos orquestales de Stokowski para música de Bach y Stravinski. El segundo de ellos es el que hoy afrontamos.

Tras hacerse con los mandos de la Filarmónica de Rotterdam, la primera intención de Nézet-Séguin fue ofrecer una versión de la *Patética*, una de las piezas favoritas de su predecesor, Gergiev, con el fin de suavizar el ambiente tras el cambio de director. Pronto se daría cuenta de que la perspectiva de Gergiev y la suya diferían bastante. Su lectura se acerca más a

la de Mravinski (al que idolatra) aunque sin ser tan convulso y ácido como él. El primer movimiento es oscuro, grave, como un fantasma entre tinieblas que contrasta con grandes momentos de calidez, sencillos e íntimos. El segundo, Allegro con grazia, la tiene. Dan ganas de cantar y bailar. En el tercero vuelve a destacar la figura de Mravinski: intenso y vivaz sin caer en el típico aire machacón. El último, fatalista como Chai-kovski mismo, cierra una *Patética* bastante acertada en conjunto, madura y fiel a las grandes interpretaciones del pasado por un director que, recordemos, no llega a los 40.

El disco se cierra con siete romanzas para piano y violín. Bocaditos pequeños cargados de romanticismo e intimidad en los que sorprende la sobriedad del canadiense, así como el precioso sonido, ardiente pero nítido de Lisa Batiashvili. A nuestro gusto, hubieran quedado mejor de aperitivo que de postre, aunque eso no desmerece en absoluto el resultado de este disco con bastante interés.

### Guillermo Pérez de Juan

#### CHARPENTIER: La descente d'Orphée aux Enfers. La couronne de fleurs.

BOSTON EARLY MUSIC FESTIVAL. Directores: PAUL O'DETTE, STEPHEN STUBBS. CPO 777 876-2 (Sémele). 2013. 79'. DDD. PN



No es abundante la producción para la escena de Charpentier, bien se encargó de ello Lully haciendo uso de los privilegios de que gozaba concedidos por Luis XIV. En este disco del Boston Early Music Festival, de generosa duración, podemos encontrar dos de las producciones líricas que se conservan de Charpentier: *La descente d'Orphée aux Enfers* y *La couronne de fleurs*, cada una con su misterio sin resolver. La primera por estar incompleta, con sólo dos actos de los que el segundo finaliza con el retorno de Orfeo seguido de Euridice, faltando el trágico desenlace. La segunda, un arreglo del prólogo de la comedia *Le malade imaginaire* escrita en colaboración con Molière, porque se desconoce totalmente para qué ocasión fue reutilizada. Por estas razones es sumamente aconsejable leer los excelentes comenta-

rios firmados por Gilbert Blin sobre ambas obras que figuran en el librito acompañante.

En cualquier caso se trata de dos notables ejemplos de la producción de Charpentier utilizando medios limitados, los permitidos por los músicos disponibles en el palacio de su protectora Mademoiselle de Guise, a cuyo servicio estuvo durante más de quince años. Aunque de *La descente d'Orphée* ya contábamos con la excelente versión que William Christie hizo para Erato en 1995, *La couronne de fleurs* es casi una novedad discográfica absoluta y es digno de destacar que las dos vengan en un solo disco, de imposible mejor aprovechamiento.

Por si fuera poco, el conjunto instrumental a cuyo frente están Paul O'Dette y Stephen Stubbs desde el continuo suena deliciosamente, con una muy convincente adecuación estilística, acompañando a un conjunto vocal en el que todos cumplen sin reproche con sus respectivos cometidos, pero entre los que es justo destacar a Aaron Scheehan y su singular voz de *haute-contre*, tan característica del barroco francés, en el papel de Orfeo.

En conclusión, un disco absolutamente recomendable por las diversas y variadas razones expuestas.

### José Luis Fernández

#### CHOPIN: Conciertos para piano nºs 1 y 2.

OLGA SCHEPS, piano. ORQUESTA DE CÁMARA DE STUTTGART. Director: MATTHIAS FOREMNY. RCA 88843011702 (Sony Classical). 2013. 78'. DDD. PN



Olga Scheps, pianista de origen alemán-ruso nacida en 1986, promueve un Chopin que pretende algo diferente. En este disco, que contiene la grabación de los dos conciertos para piano, se incluyen unas versiones particulares por varios motivos. Sobre todo, el principal es que la orquesta está reducida a orquesta de cámara en el caso del *Primer Concierto*, y en el caso del *Segundo Concierto*, simplemente la acompañan un quinteto de cuerdas. Esa sería la característica principal, pero después de escuchar, cabe y es necesario resaltar que las versiones tampoco son las más tradicionalmente esperables: la diferencia estriba en unos tempi claramente lentos, reducidos a

un ritmo (según como se vea), prácticamente de estudio, hecho que facilita un tratamiento sonoro y de detalles importante. Las versiones, extremadamente lentas por momentos, destilan un Chopin perlado, refinado hasta el extremo microscópico, que se expresa con parsimonia y, como si de una película a cámara lenta se tratara, ejemplifica valores diferentes como son la placidez y la serenidad. Sorprenden especialmente los movimientos "rápidos" (escúchese el *Rondo del Op. 11*), donde la rapidez o el movimiento de la danza no existen prácticamente y sí en cambio una degustación extremadamente metódica de los pinceladas sonoras más recónditas. La batuta de Matthias Foremny al frente de la Stuttgarter Kammerorchester propicia los mismos valores; es decir, un Chopin degustado con exquisitez a través igualmente de finas articulaciones y ambientes reposados. Como último punto, se debe resaltar que estos atrevimientos no serían posibles si la pianista no condensara gran sensibilidad y buenas formas en un tocar que si bien no destaca por el clásico virtuosismo al que estamos acostumbrados, sí que lo hace por un trabajo minucioso y una línea expresiva coherente y consecuente hasta el final.

Emili Blasco

**DEBUSSY:**

**Estampes. Études, livre II. Images, livre I. L'isle Joyeuse.**  
NELSON GOERNER, piano.  
ZIG-ZAG ZZT326 (Sémele). 2013. 62'.  
DDD. **PN**



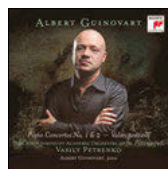
Sutil. Usamos y abusamos de este calificativo. En tiempos de Debussy se aplicó nada menos que a Proust, para descalificarlo de manera disimulada y declararlo superficial. Sutil, hoy, tiene otras aplicaciones. La que nos interesa se refiere a lo que se pronuncia sin énfasis, incluso lo que usa de elipsis semánticas (si es que existe ese tipo de elipsis). Sutil sería, según eso, la obra de Debussy, en especial muchas de sus páginas para piano. Incluso los momentos de fuerte y de aristas estarían al servicio de lo *sutil* a través del contraste. Por ello, un pianista refinado, descriptivo sin afectación, más sugerente que afirmativo, se acercaría al ideal debussyano. Así, Goerner cuando imita la guitarra de *La soirée dans Gre-*

*nade (Estampes, 2)*, o cuando resuelve la misma pieza en ese pianísimo, ay; o cuando sugiere destellos y líquido en *Reflejos en el agua (Imágenes, I, 1)*. No digamos cuando desgrana esas piezas finales que el maestro llamó *Estudios*, y que van más allá del Debussy de lo pictórico (a lo que, en rigor, no se limitó nunca, siempre había *algo más*). Ahí, Goerner se zambulle en lo tenue como si fuera neblina. Concluye el recital con la pieza menos futurista, *L'isle joyeuse*, acaso impregnada de aquel Watteau tan presente a finales del XIX, normalmente a través de otras voces; la de Verlaine, por ejemplo. Esta isla la dibuja Goerner con maestría: niebla, acecho (rítmicas cambiantes con pasmosa continuidad, sin que te des cuenta), un emerger sonoro que es físico, que es paisaje. En fin, un disco para disfrutar del Debussy pianístico más sugerente, el que plantea enigmas sin mueca de trascendencia. No intrascendentes, ni banales. Ajenos al empaque. Debussy encuentra en Nelson Goerner un nuevo pianista cómplice de sus ideales. Otro más, casi un siglo después de su fallecimiento. Y hay más: las notas de gran interés de Dominique Jameux, con intervenciones del propio Goerner, en castellano, y también en francés e inglés.

Santiago Martín Bermúdez

**GUINOVART:**

**Conciertos para piano n.ºs 1 y 2. Valses poéticos.** ALBERT GUINOVART, piano. SINFÓNICA ACADÉMICA DE SAN PETERSBURGO. Director: VASILI PETRENKO. SONY 88843030542. 2007. 74'. DDD. **PN**




Los comentarios del disco, firmados por Javier Pérez Senz se inician con esta reflexión: "La emoción en la música de Albert Guinovart es la expresión natural de un compositor que busca siempre la comunicación con el público. La inspiración melódica es uno de los rasgos que mejor definen la personalidad del compositor y pianista catalán: la melodía como fuente de inspiración y motor de sus partituras, en las que el virtuosismo, la exuberancia orquestal, la vitalidad rítmica y el sentido teatral juegan un papel fundamental..." Quizás una de las mejores definiciones sobre el eclecticismo del arte de

Guinovart. No es el momento ahora únicamente de analizar las cualidades de unas músicas tan aclamadas y exitosas como sin duda comunicativas con el gran público, sino de subrayar también las cualidades interpretativas de su autor: Guinovart, claro conocedor de sus propias músicas, interpreta con sentido y sentimiento, dando una especial profundidad a las calidades líricas de sus partituras, al tiempo que dota su discurso de un *cantabile* inapelable por su rica paleta de dinámicas. Al igual que su piano, su expresividad orquestal recibe, conscientemente o no, la herencia de la brillantez de Bernstein, Poulenc, algo de Granados, y cómo no, de John Williams, entre otros. El intérprete manifiesta una refinada sensibilidad en las versiones de su propia música, a las que dota además de una poética natural incontestable, de un inspiración sublime y elevada; su estilo, asentado en la naturalidad, nos presenta con ternura y delicadeza un mundo de belleza y vehemencia emocional que fácilmente puede cautivar al oyente. En los *Valses poéticos* la evidente evocación de la obra de Granados no le impide a Guinovart la construcción de una obra poderosa en vibración que rebosa un espontáneo virtuosismo y una exuberancia romántica tan contagiosa para el oyente como apasionada. Confirmar lo supuesto, y es que la orquesta dirigida por Vasili Petrenko ofrece lo mejor de sí misma en todas sus secciones, sumándose a la fiesta con todos los honores.

Emili Blasco

## HAENDEL:

**Tamerlano.** XAVIER SABATA (Tamerlano), MAX EMANUEL CENCIC (Andronico), JOHN MARK AINSLEY (Bajazet), KARINA GAUVIN (Asteria), RUXANDRA DONOSE (Irene), PAVEL KUDINOV (Leone). IL POMO D'ORO. Director: RICCARDO MINASI. 3 CD NAÏVE V 5373 (Popstock). 2013. 193'. DDD.  PN



Estrenada en Haymarket en octubre de 1724, *Tamerlano* de Haendel ha alcanzado cierta popularidad últimamente debido principalmente a que incluye un papel para tenor (el de Bajazet) mucho más desarrollado de lo que solía ser habitual en las óperas haendelianas, papel que ha llamado la aten-


Cuarteto Arditti

## EL ESPÍRITU DEL CUARTETO



**FERNEYHOUGH:**  
Cuartetos de cuerda.

CUARTETO ARDITTI.

3 CD AEON AECD 1335 (Sémele). 2012. 180'. DDD.  PN

El sello Aeon se ha venido especializando en grabaciones de alto nivel artístico en donde se privilegia la grabación de obras poco difundidas y que merecen ocupar un puesto de relieve. Es raro que cada temporada no encontremos alguna grabación de especial calidad en este sello tan exquisitamente diseñado. En 2014, le toca el turno a las piezas para cuarteto de cuerdas de Brian Ferneyhough (n. 1943), lo que constituye un acontecimiento, pues ya está perdida en la memoria la anterior grabación de los Arditti en el sello Montaigne, en donde se recogía hasta el *Cuarteto n.º 3*. Los Arditti, que son los destinatarios de casi todas estas obras, redescubren esta música, no ya sólo por su redoblada experiencia (más de 40 años dedicados a esta empresa), sino porque las tomas de sonido del sello Aeon son difícilmente superables. La limpieza de sonido es excepcional, con un balance de las dinámicas que hace que el viejo disco de Montaigne quede obsoleto. Era necesaria una iniciativa como ésta, la de agrupar en tres discos la obra completa de cámara de este autor radical y

fuera de las tendencias dominantes, incluyendo los dos tríos de cuerda y otras tres piezas de corta duración, *Adagissimo*, *Dum transisset* y *Exordium*, para poder comprobar el estado de un lenguaje, el de Ferneyhough, en este comienzo del siglo XXI, toda vez que nos situamos ante un compositor que, más que ningún otro de la modernidad, representa la continuación exacta del legado de Beethoven y Schoenberg. Solamente los cuartetos de Carter pueden rivalizar, en rigor de construcción y expansión de la forma heredada del pasado, con los de Ferneyhough. Dicho esto, no habría que convenir en que estamos ante un corpus de obras maestras. Sin duda, el último tercio del siglo XX ha dado obras de mayor enjundia tanto en el empleo de nuevas técnicas como en expresividad (se piensa en los grandes logros de Kurtág, Nono y Lachenmann, por ejemplo, cada uno desde su particular personalidad), pero lo que no se puede negar es que los seis cuartetos de Ferneyhough reflejan como pocos el espíritu por antonomasia de este género. El diálogo que se establece entre los instrumentos, como si formaran parte de algún drama psicológico, la multiplicidad de técnicas, sin que nunca haya predominio del ruido, la continuidad del discurso y la riqueza de los ele-



mentos puestos en juego, hacen que estas piezas sigan asombrando tras los 40 años transcurridos, por ejemplo, desde el estreno de las *Sonatas for string quartet* (el verdadero *Cuarteto n.º 1* del autor) hasta la explosión de belleza que es el *n.º 4*, el cuarteto con voz, que establece un emocionante diálogo con el segundo de Schoenberg. El neoexpresionismo de Ferneyhough, reflejado en esta obra, contrasta con la fragmentación de las *Sonatas*, el cuarteto fundacional, y que sigue erigiéndose como una de las cumbres del género. Los Arditti muestran lo mejor de sí mismos en la interpretación de esta obra repleta de vericuetos. Concebidas como una revisitación de las *Fantasías para viola*, de Purcell, las *Sonatas* hallan en la falta de resolución de cada sección y en la expectación que se crea, uno de sus múltiples hallazgos.

Francisco Ramos

ción de algunas grandes figuras de la ópera (Plácido Domingo entre ellas). Haendel escribió este rol para Francesco Borosini y tuvo que modificarlo poco antes del estreno al comprobar que la tesitura del cantante no era como había imaginado. El compositor mimó esta partitura y para su reposición en 1731 hizo algunas modificaciones, al abreviar los recitativos, añadir en el acto I un aria para el gran bajo Antonio Montagnana (aria que extrajo de su ópera *Riccardo Primo*) y suprimir el trío del acto II. En esta versión registrada para Naïve, Riccardo Minasi usa la versión de 1731 pero recuperando el trío del acto II.

El registro se convierte en un extraordinario duelo interpretativo entre dos de los mejores contratenores del momento, el español Xavier Sabata y el croata Max Emanuel Cencic,

voces que aúnan lo mejor de los grandes virtuosos del canto en las agilitades y coloraturas más inverosímiles con la delicadeza y elegancia de los grandes fraseadores. El papel de Andronico fue escrito originalmente para Senesino por lo que Haendel puso especial cuidado en combinar las melodías más expresivas con las más exuberantes, y Cencic da una auténtica lección de cómo manejarse en ese terreno desde su primera aria (*Bella Asteria*), de la que extrae al tiempo una extraordinaria belleza sensual y una hondura expresiva de la mejor ley, apoyado en los reguladores, la anchura de su centro, el buen uso de las voces medias. Pero cuando le toca lidiar con las agilitades más extremas (*Più d'una tigre altero*) o pasar a un registro más simple y ligero (*No, che del tuo gran cor*) los resultados son igualmente convincentes. A su

lado, Sabata resiste el envite con gallardía, pues aunque a su rol le van más los arranques de furia psicopática que las delicuescencias amorosas, y eso se aprecia en una música más tendiente a los delirios exhibicionistas que a la ternura, su respuesta es siempre impecable: la belleza del registro agudo, la técnica superlativa, que le permite sostener un amplio *fiato* y alcanzar las notas más altas con aparente facilidad, y la solidez de sus graves terminan por cerrar un retrato del protagonista que brilla esplendorosamente en sus pasajes más enloquecidos, pero luce igualmente en las partes más introspectivas (*Bella gara*).

El tercer factor de la ópera, el personaje de Bajazet, lo encarna un histórico del canto barroco, el tenor británico John Mark Ainsley, quien salva sus arias con sobrada solvencia téc-

Joachim Fontaine

## REDESCUBRIENDO A GOUVY

**GOUVY: Oedipe à Colone op. 75.**

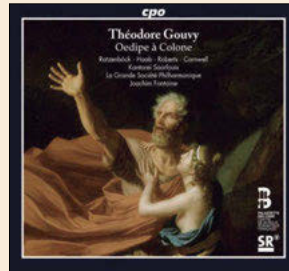
CHRISTA RÖTZENBÖCK (Antigone), VINCENZ HAAB (Oedipe), STEPHEN ROBERTS (Thésée), JOSEPH CORNWELL (Polynice). KANTOREI SAARLOUIS. LA GRANDE SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE. Director: JOACHIM FONTAINE. 2 CD CPO 777 825-2 (Sémele). 2012. 93'. DDD. **PN**

Louis Théodore Gouvy nació el 3 de julio de 1819 en Goufontaine (la actual Saarbrücken alemana), y se crió en el seno de una familia francófila en una ciudad alsaciana del Sarre. Como esta región había caído bajo el control prusiano poco antes de su nacimiento, Gouvy no pudo adquirir la nacionalidad francesa hasta los 32 años. De niño no demostró ningún talento particular para la música, por lo que después de una educación preparatoria normal fue enviado a París en 1836 para estudiar leyes. Allí recibió lecciones de piano y llegó a ser amigo de Adolphe Adam, lo que llevó a proseguir su formación en la ciudad del Sena y después en Berlín, principalmente de manera privada, ya que no fue admitido en el Conservatorio de la capital gala.

La música de Gouvy se encuentra a medio camino entre la tradición francesa y la alemana, y después de su muerte, el 21 de abril de 1898 en Leipzig, cayó prácticamente

en el olvido. En los últimos años, sin embargo, hemos comenzado a asistir a una cierta recuperación, sobre todo por la labor realizada en la región de Lorena, donde está enterrado. De hecho, hace unos años, el Teatro Estatal de la Región del Sarre recuperó *El Cid*, una ópera romántica basada en la célebre obra de teatro de Pierre Corneille, escrita en 1865 para la Ópera de la Corte de Dresde pero que nunca llegó a estrenarse debido a la inesperada muerte del famoso tenor Ludwig Schnorr von Carolsfeld, el primer Tristán.

Contemporáneo de Verdi y Wagner, los intereses de Gouvy, sin embargo, estaban más centrados en la sala de conciertos que en el teatro, sumándose a los esfuerzos de Mendelssohn y Schumann por resucitar la tradición del oratorio. En su composición sobre *Oedipe à Colone* no está tan influido por sus contemporáneos sino por los dramas de Gluck o Sacchini inspirados en Sófocles. Se nos ofrece aquí una obra de gran originalidad, que, por una parte, recurre a los grandes coros inspirados en el teatro griego (de los que los románticos alemanes hicieron tanto y tan buen uso), pero alcanza momentos de una intensa y emocionante declamación como en el dúo de Edipo y su hija Antígona, sin



duda uno de los fragmentos más impresionantes de la partitura (y que nos hace pensar en el enfrentamiento del rey Lear con su hija Cordelia en la obra shakespeariana). *Oedipe à Colone* se estrenó en la Gewandhaus de Leipzig en 1881, y el director de esta grabación, Joachim Fontaine, ha pasado varios años en su reconstrucción, llevándola al disco al frente de la Cantoría de Saarlouis y la Grand Société Philharmonique, quienes ya recibieron el prestigioso Grand Prix de la Académie du Disque en París por su registro de otro oratorio de Gouvy, *Iphigénie en Tauride*, publicado asimismo por CPO.

La orquestación de Gouvy, de una sofisticada belleza, hace uso tanto de la elegancia de los modelos clásicos como de la evolución instrumental a lo largo del siglo XIX. Así, la introducción orquestal nos hace evocar la obertura del *Don Giovanni* mozartiano,

pero la escritura de los metales nos hace pensar ya en Brahms, y los episodios corales ofrecen una absoluta comprensión de las antiguas y nuevas tradiciones. Los intérpretes convocados responden a las altas exigencias de la partitura, especialmente los vientos. La masa coral, por su parte, revela su afinidad con los grandes oratorios barrocos de Bach y Haendel (cuya huella puede verse tan claramente en *Elías* o *Paulus* de Mendelssohn, modelos sin duda conocidos por Gouvy). El barítono inglés Stephen Roberts (familiar en la música antigua) da toda su humanidad al rey Teseo, el antaño vencedor del Minotaur que ofrece asilo al anciano y ciego protagonista, al que confiere el bajo alemán Vincenz Haab una completa galería de matices. El conocido tenor británico Joseph Cornwell muestra lirismo y decisión como Polynice, el hijo supuestamente perdido de Edipo, en la mejor tradición de los hautecoutures franceses. Y la soprano Christa Rätzénböck está admirable en una Antigone que atiende a todas las demandas del rico papel, tanto en lo canoro como en lo psicológico. Otra magnífica revelación, descubierta por los inquietos productores del sello CPO.

Rafael Banús Irueta

nica y un estilo que pretende ser dramático, pero es en general algo tosco y no demasiado matizado, acaso mejor para un aria vibrante como *Empio per farti guerra* que para las dos del primer acto o para su gran intervención del segundo (*A' suoi piedi*). Excelente Karina Gauvin, segura en las agilidades y versátil en la expresión, mientras que Roxandra Donose, voz de bellas veladuras en el grave, hace de *Par che mi nasca in seno* una versión intensa, pero algo falta de variedad en la repetición. Correcto en sus dos arias, sin estridencias ni deslumbramientos, el bajo Pavel Kudinov.

Riccardo Minasi dirige con intención teatral y buena mano para respirar con los cantantes, aunque a la orquesta parece faltarle algo más de brío y empuje, acaso de masa sonora, y de profundidad. En definitiva, un *Tamertino* de excelente factura,

que se dispara especialmente en las intervenciones de sus dos principales protagonistas.

Pablo J. Vayón

**HINDEMITH:**  
**Sonata para viola y piano op. 11, nº 4. Sonata para viola sola op. 25, nº 1. Der Schwanendreher. Trauermusik.** ANTOINE TAMESTIT, viola; MARKUS HADULLA, piano. SINFÓNICA DE LA RADIO DE FRANCFORT. Director: PAAVO JÄRVI. NAÏVE V5329 (Popstock). 2012. 67'. DDD. **PN**



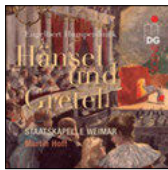
Si un compositor hay que haya sido fiel a la viola hasta el punto de luchar por liberarla de los complejos pro-

cados por su más famoso pariente, el violín, ese fue Paul Hindemith. Él mismo fue un gran intérprete de viola, de ahí que a la hora de escribir para ella supiera de qué iba la cosa. Este disco es una buena prueba de ello. No hay nada en él que sea anecdótico o sencillamente prescindible. Al contrario: las cuatro obras en él recogidas, cada una en su formato y estilo, son magistrales, en especial las dos composiciones camerísticas, un *tour de force* en el que la considerable dificultad técnica (escúchese el cuarto movimiento de la *Sonata para viola sola*) no ha de ahogar una expresividad que será antirromántica y todo lo que se quiera, pero que nos trae a un Hindemith alejado del estereotipo de artesano fríamente objetivo y desasosionado con el que tanto gustaba identificarse (el desolado final de esa misma sonata así lo confirma). La música, pues, es

soberbia, pero lo que de verdad hace recomendable esta grabación es la interpretación que de ella brinda Antoine Tamestit. Sus versiones arebaban por la intensidad con que aborda cada pasaje y por la calidad y variedad del sonido, particularmente cálido y humano, que arranca a su instrumento. Un disco, pues, que no debería pasar inadvertido.

Juan Carlos Moreno

**HUMPERDINCK:**  
**Hänsel und Gretel.** SAYAKA SHIGESHIMA (Hänsel), ELISABETH WIMMER (Gretel), UWE SCHENKER-PRIMUS (Peter), REBECCA TEEM (Gertrud), ALEXANDER GÜNTHER (La Bruja). SCHOLA CANTORUM WEIMAR. CORO FEMENINO DE LA ÓPERA DE WEIMAR. STAATSKAPALLE WEIMAR. Director: MARTIN HOFF. MDG Scene 909 1837-6 (Sémele). 2013. 98'. DDD. **PN**



Esta deliciosa obra cuenta con una discografía además de una videografía ambas opulentas, involucrando a primerísimas figuras del canto y de la batuta en más de dos docenas de versiones, desde la maravillosa (nunca mejor empleado el término) de Karajan de 1953 con las dos Elisabeths (Grümmer-Schwarzkopf) al entretenido montaje de Leiser y Caurier con dos imponentes Damrau y Schäfer. Poca competencia en principio podría hacer esta flamante lectura. Sin embargo, se trata de una aseada versión, muy bien dirigida por Hoff, capaz de traducir la densa vocación instrumental de la orquesta sin menospreciar las voces dando una impecable unidad al conjunto. Al frente de una agrupación y con un equipo de cantantes muy bien distribuidos en cada papel, los resultados son más que notables. Pocas veces este cuento suena a tan cuento, por el clima impuesto por la dirección y por la labor solística en un trabajo previo que se advina minucioso y serio. Shiges-hima y Wimmer cuentan con voces convenientemente encuadradas en sus respectivas cuerdas, contralto-soprano, y se funden bien contrastadas entre sí. Con una musicalidad muy de corte germano sacan adelante con provecho sus respectivas partes. Lo mismo puede considerarse con respecto a Schenker-Primus, barítono lírico, y Teem, mezzo de corte liviano pero de apreciable sonoridad. Los personajes menores, pero con intervenciones realmente deliciosas están cubiertos por las irreprochables Catherina Maier (Hombre de arena) y Hyunjin Park (Hombrecillo del rocío). Suele distribuirse el personaje de la Bruja en vez de una voz femenina a la de un tenor (antes Peter Schreier y Philip Langridge, ahora Ablinger-Sperhackle lo han cantado y grabado), como es en este caso. Günther, bien marcado por la batuta, suma sentido del humor y caricatura a eficacia expresiva.

Fernando Fraga



Max Emanuel Cencic, George Petrou

## EL REY DE LOS CONTRATENORES



**HASSE: Rokoko (arias de ópera).** MAX EMANUEL CENCIC, contratenor. ARMONIA ATENA. Director: GEORGE PETROU. DECCA 478 6418 (Universal). 2013. 64'. DDD. **PN**

El primer álbum en solitario que el croata Max Emanuel Cencic graba para Decca incluye once arias de ocho óperas distintas y un oratorio de Johann Adolf Hasse, siete de las cuales se registran en disco por primera vez. Un *Concierto para mandolina*, que toca como solista Teodoros Kitsos y se utiliza como una especie de interludio después de las seis primeras piezas vocales, completa el CD.

Música de extraordinario virtuosismo en el más amplio sentido del término, no sólo por las agilidades que requieren algunas de las piezas escogidas, sino también por las necesidades expresivas de otras. En ese sentido, el álbum está magníficamente tramado en su alternancia de arias de bravura con otras lentas y delicadas. Múltiples *afectos* reco-

ren estas páginas, de la ternura a la rabia, de la belicosidad a la galantería, y el contratenor croata cumple de forma admirable con todos. La voz sigue siendo radiante en el agudo, aunque quizás ya no con esa prístina limpieza que tenían las coloraturas en sus primeros años, pero a cambio el cantante ha ensanchado su centro y asentado sus graves con lo que las piezas más expresivas han ganado en flexibilidad, matices y hondura, lo que se aprecia ya bien desde el aria de apertura del CD (*Noite amica, oblio de mali*), que es la única sacada de un oratorio (*Il cantico de' tre fanciulli*, presentado por Hasse en Dresde en 1734). Cencic mantiene en ella una línea diáfana, limpia, de un lirismo elegante y arrebataador, que ornamenta sobria pero exquisitamente, un tratamiento semejante al de *Ma rendi pur contento de Ipermestra*, pieza encantadora, en la que junto al uso delicadísimo de la media voz refulgen unos trinos que eluden cualquier viso exhibicionista. Igual que en las piezas de agilidad, como en las dos arias de

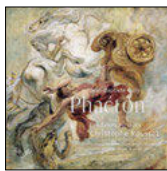


Sesto extraídas de *Tito Vespatiano* o en *Siam navi all'onde argenti* de *L'Olimpiade*, en las que el control rítmico y de la articulación es prodigioso, pero sin perder de vista nunca el sentido del texto y de la retórica. En un tiempo en el que los contratenores se han convertido en las grandes estrellas de la ópera barroca (Jaroussky, Meh-ta, Sábata, Fagioli...), Cencic es, en la modesta opinión de quien firma, el mejor de todos. Brillante y virtuoso acompañamiento del conjunto griego Armonia Atenea dirigido por George Petrou, que imprime sentido dramático, vitalidad y flexibilidad a cada pieza.

Pablo J. Vayón

### LULLY:

**Phaëton.** EMILIANO GONZÁLEZ TORO (Phaëton), INGRID PERRUCHÉ (Clymène), ISABELLE DRUET (Théone, Astrée), GAËLLE ARQUEZ (Libye), ANDREW FOSTER-WILLIAMS (Épaphus), FRÉDÉRIC CATON (Mérope, Automne, Jupiter), BENOÎT ARNOULD (Protée, Saturne), CIRYL AUUVITY (Triton, le Soleil, la déesse de la Terre), VIRGINIE THOMAS (Une Heure, une bergère égyptienne). CORO DE CÁMARA DE NAMUR. LES TALENS LYRIQUES. Director: CHRISTOPHE ROUSSET. 2 CD APARTÉ 061 (Connex Música). 2012. 153'. DDD. **PN**



El nuevo Lully de Christophe Rousset es *Phaëton*, tragedia lírica con libreto de Quinault que se estrenó en Versalles en enero de 1683 y que Rousset presentó en la Sala Pleyel de París en octubre de 2012, de donde procede la presente grabación. Gran conocedor de la tradición francesa, de Du Mont a los operistas posteriores a Rameau, Rousset había llevado al disco ya otros tres títulos lullystas, *Persée*, *Roland* y

*Bellérophon*, mostrándose aquí una vez más como uno de los más perspicaces y agudos conocedores de esta música.

Con un conjunto instrumental de una treintena de miembros y un coro de veinte, el extraordinario clavecinista y apreciable director de Aviñón consigue una versión bien equilibrada entre la teatralidad dramática de la declamación, el lirismo de arias y coros y el ritmo frenético de las danzas. La sonoridad es robusta, pero flexible, siempre clara y apreciablemente afilada e incisiva en las partes puramente instrumentales. En el elenco, la voz de tenor lírico de Emiliano González Toro flaquea en las partes que exigen más intensidad y peso, pero en general sus prestaciones resultan satisfactorias por la buena línea y el conocimiento del estilo. Del resto del reparto resulta excelente la soprano Ingrid Perruche por su intensidad y su variedad de recursos ornamentales, encantadora la exquisita Isabelle Druet y honda la mezzo Gaëlle Arquez. En la parte masculina, el *haute-contre* Cyril Auvity canta todos sus papeles con una ligereza llena

de buen gusto. Sobreviven a sus nada fáciles partes las voces de bajo, especialmente brillante la de Andrew Foster-Williams. Magnífico el Coro de Namur.

Pablo J. Vayón

### MENDELSSOHN:

#### Sinfonía nº 2 "Lobgesang".

CHRISTIANE KARG, CHRISTINA LANDSHAMER, sopranos; MICHAEL SCHADE, tenor. CORO Y SINFÓNICA DE LA RADIO DE BAVIERA. Director: PABLO HERAS-CASADO. HARMONIA MUNDI 902151. 2012. 62'. DDD. **PN**



Tan espectacular ha sido el crecimiento de Pablo Heras-Casado estos últimos tiempos que no nos sorprende en absoluto que empiecen a llegar discos en los que aborda obras del gran repertorio con orquestas de primera línea. El mayor reto en la *Lobgesang* puede ser dar con la estructura unitaria que perseguía Mendelssohn, pues se trata de una partitura integral en la que



Leonardo García Alarcón

## EN ESTADO DE GRACIA



### MONTEVERDI: Vespro della Beata Vergine.

CÉLINE SCHEEN, MARIANA FLORES, sopranos; FABIÁN SCHOFRIN, contratenor; FERNANDO GUIMARÃES, ZACHARY WILDER, tenores; MATTEO BELLOTTO, VÍCTOR TORRES, barítonos; SERGIO FORESTI, bajo. CORO DE CÁMARA DE NAMUR. CAPPELLA MEDITERRANEA. Director: LEONARDO GARCÍA ALARCÓN. 2 CD AMBRONAY AMY041 (Connex Música). 2014. 87'. DDD. **PN**



Las *Vespro della Beata Vergine*, publicadas en Venecia en 1610 por el editor Ricciardo Amandino, son tal vez, junto a *L'Orfeo*, la obra más conocida de Claudio Monteverdi. Se trata de dos ciclos de composiciones litúrgicas en diversos estilos, cuya génesis sigue siendo un enigma, pues no se ha podido determinar si fueron elaboradas como una unidad única o como proyectos separados. Lo que sí parece confirmado es que el músico cremonés, que estaba atravesando por una delicada situación económica, buscaba una oportunidad laboral fuera de la corte de Mantua; seguramente, en Roma, pues su intención era encontrar plaza gratuita en el Seminario Romano para su hijo Francesco. Monteverdi llegó a viajar a la ciudad eterna para entregar personalmente estas vísperas al papa Pablo V, pero su propósito resultó baldío, por lo que hubo de permanecer tres años más al servicio de los Gonzaga. Constan de un responsorio de apertura, cinco salmos, un magnificat, un him-

no *Ave maris stella*, varias antifonas y varios motetes, y una sonata *sopra Sancta Maria*. Aunque se ha especulado con que pudieron sonar en la basílica veneciana de San Marcos en 1613, lo más probable es que jamás llegaron a interpretarse en vida del compositor. Desde la irrupción del historicismo musical, a finales de los años 60, las *Vespro della Beata Vergine* han sido casi una obsesión para los profesionales adscritos a este movimiento. De entre las muchas y muy buenas versiones existentes, mis preferencias se repartían entre Gabriel Garrido, Diego Fasolis y, sobre todo, Rinaldo Alessandrini. De antemano sospechaba que esta nueva lectura de Leonardo García Alarcón podría constituir una seria competencia. Tras su escucha, certifico que se sitúa por encima de todas ellas. El director argentino, al frente del Coro de Cámara de Namur y de la Cappella Mediterranea, continúa en un estado de gracia del que ojalá tarde mucho en salir.

**Eduardo Torrico**

los textos cantados han de complementar y dar total coherencia a las ideas desarrolladas en la parte puramente sinfónica. Ahí está una de las grandes diferencias con la *Novena* de Beethoven, en la que los cuatro movimientos disfrutaban de una independencia plena, y eso es algo que Heras-Casado parece entender muy bien. Frecuentemente se tiene la sensación de que la *Lobgesang* es una obra partida en dos y el español niega la mayor dotándola de direccionalidad, de un sentido de inicio a fin, de una soldadura de líneas que une con total naturalidad la llamada inicial de los trombones con la apoteosis del canto final.

Por suerte cuenta con un coro fabuloso y, pese a muy

puntuales pérdidas de transparencia, con una orquesta plena, compacta y con mucho Mendelssohn a sus espaldas. Los tres solistas se defienden y lucen más como cantantes (línea, matices, acentos) que como voces puras, a menudo justitas ante una partitura que parece pedir otra densidad. No estaremos ante una grabación que revolucionará la historia de la obra, pues hablamos de una sinfonía de Mendelssohn y eso implica muchas cosas, pero Heras-Casado prende fuego a la pasión y muestra que tiene armas sobradamente afiladas para continuar su travesía hasta las cimas más altas.

**Asier Vallejo Ugarte**

ANNA NETREBKO VERDI  
**GIOVANNA D'ARCO**  
PLÁCIDO DOMINGO · FRANCESCO MELI  
MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTER  
PAOLO CARIGNANI

ANNA NETREBKO  
VERDI: GIOVANNA D'ARCO  
PLÁCIDO DOMINGO

Deutsche Grammophon publica la esperada grabación en vivo de la versión concierto de *Giovanna d'Arco* del Festival de Salzburgo de 2013; una aclamada actuación en la que Anna Netrebko debutaba en el papel protagonista, acompañada de Plácido Domingo como Giacomo y el tenor Francesco Meli como Carlo VII, todos ellos bajo la sabia batuta de Paolo Carignani.

2CD  
ANNA NETREBKO, PLÁCIDO DOMINGO, FRANCESCO MELI  
PHILHARMONIA CHOR WIEN, MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTER  
PAOLO CARIGNANI

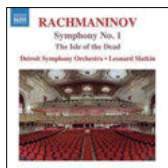
deutsche Grammophon.com UNIVERSAL UNIVERSALMUSIC.ES  
www.fnac.es

**PEKIEL:****Missa concertata La Lombardesca. Misa a 14.****Motetes.** THE SIXTEEN. Director: EAMONN DOUGAN. CORO COR16110 (Connex Música). 2012. 66'. DDD. **PN**

Aunque poco conocido, Bartłomiej Pekieli (fl. 1633-1670) está considerado

el principal compositor polaco de todo el Barroco. No se sabe gran cosa de su formación, pero trabajó en la corte de Varsovia y con la orquesta de la catedral de Cracovia, los dos principales centros musicales de Polonia en el siglo XVII. Este disco presenta *Kyrie* y *Gloria* de una misa a 14 (únicos números conservados de la obra) y una *Misa* concertada. Las obras incluyen instrumentos que doblan a las voces o tienen asignadas algunas sinfonías instrumentales como en el *Kyrie* de la primera de las dos misas. El álbum se completa con un conjunto de motetes, del que destaca *Audite mortales*, escrito para seis voces con acompañamiento de tres violas y continuo. El resto de piezas es *a cappella* o prevé instrumentos para doblar las voces. La música de Pekieli tiene un pie en el *stilo antico*, por el empleo habitual de la imitación y del *cantus firmus* como base melódica, pero incorpora elementos modernos, como la concertación. Es además una música rica en contrastes de texturas y de ritmos.

Dirigido en esta ocasión por Eamonn Dougan, The Sixteen ofrece versiones de notable brillantez, bien equilibradas y empastadas tanto en su gama de matices dinámicos como en la claridad y profundidad de la tímbrica de los cantores. Acompañamientos de tono oscuro, con continuos discretos y sugerentes y violas y sacabuches de resonancias litúrgicas.

**Pablo J. Vayón****RACHMANINOV:****Sinfonía nº 1. La isla de los muertos.**SINFÓNICA DE DETROIT. Director: LEONARD SLATKIN. NAXOS 8.573234 (Ferysa). 2012. 66'. DDD. **PE**

Leonard Slatkin (1944) hizo un anuncio insólito el pasado mes de febrero durante su

Christian Lindberg

**EL DOLOR****PETTERSSON:****Sinfonía nº 9.** SINFÓNICA DE NORRKÖPING. Director:

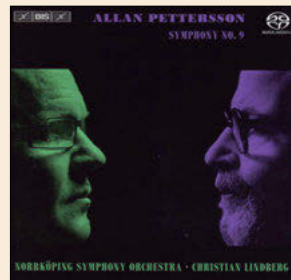
CHRISTIAN LINDBERG.

BIS-2038 (Sémele). 2013. 70'. SACD.

**PN**

Resulta cuando menos curioso que un personaje tan extrovertido como Christian Lindberg (sólo hace falta ver de qué guisa sale en sus actuaciones o escuchar la música que escribe) sienta tal fascinación por el que quizá sea el compositor más depresivo de todo el repertorio, el sueco Allan Pettersson (1911-1980). Y, sin embargo, ahí está, no sólo grabando su obra sinfónica sino también dejándonos, con cada nueva entrega, una referencia incontestable de ella. Pasó con la *Sinfonía nº 1*, convincentemente reconstruida por el propio Lindberg, y con las *Sinfonías nºs 2 y 6*, trabajos todos ellos reveladores que marcan un antes y un después en la reivindicación del legado de ese maestro. Lo mismo puede decirse de esta *Novena*, una de las sinfonías más extremas del sueco: un único movimiento de setenta minutos de duración, escrito en 1970 por un

Pettersson que llegó a pensar que éste sería su testamento musical, tal fue el deterioro experimentado por su salud durante el tiempo de su composición. La obra constituye un ejemplo perfecto del estilo de madurez de su autor, basado en el dualismo entre lo que él definía como "bloques atonales" y "armonías con afinidad", o lo que es lo mismo, entre atonalidad y tonalidad, entre modernismo y tradición, entre expresión y construcción. De este modo, toda la partitura es una inquietante sucesión de secciones disonantes y atisbos melódicos que conducen de manera inexorable hacia la larga y dolorosa melodía atacada por la cuerda al unísono antes de que los vientos cierren con una figura que parece aludir al "amén" con que concluyen muchos cantos religiosos. La obra puede verse así como el reencuentro final con el canto más puro, visto como algo primigenio al que es imposible acceder sin lucha o sufrimiento. La misma que Lindberg recrea de manera magistral, sin que la tensión o el interés de quien escucha decaigan un solo instante. La grabación



incluye un DVD con un documental realizado entre 1973 y 1978 por Peter Berggren, Tommy Höglind y Gunnar Källström, en el que el propio Pettersson explica su vida y su obra, y en el que se incluyen también comentarios de músicos que trabajaron con él, como el director de orquesta Sergiu Comissiona, precisamente el responsable del estreno de la *Sinfonía nº 9*. Un documento histórico impagable en el que a veces es más importante lo que se ve que lo que se oye: por ejemplo, sólo ver todo el esfuerzo que Pettersson debe hacer para bajar una escalera dice mucho más sobre el carácter de su música que mil palabras.

**Juan Carlos Moreno**

gira con la Detroit Symphony Orchestra por Florida: antes de dirigir la propina que ponía fin a uno de sus conciertos proclamó lo siguiente: "Han podido comprobar que somos la orquesta más accesible del planeta, y esta noche van a ser ustedes también la audiencia más accesible del planeta. Por vez primera les invito a utilizar sus teléfonos móviles para vencer las barreras del escenario y captar este momento colgando sus fotos en sus redes sociales favoritas". Y es que este aperturismo del conjunto de Michigan, que sufrió en la temporada 2010-2011 meses de graves conflictos sindicales, no sólo forma parte hoy de su esencia con una web donde, entre otras cosas, pueden visualizarse sus conciertos en directo o su vinculación desde 2004 con un sello discográfico económico y bien distribuido como Naxos, sino que sus interpretaciones son también plenamente accesibles; me refiero a que no dudaría en recomendar como primera opción para alguien que se introduce en el mundo sinfónico de Rachmaninov la integral de

sus sinfonías que acaban de registrar por Florida: antes de registrar por Klaus Heymann. Concretamente, Slatkin cierra con este disco su segunda integral Rachmaninov, después de la realizada para el sello Vox como director de la Sinfónica de Saint Louis hace más de treinta años. Y, tal como comentamos en la anterior entrega en estas páginas, el resultado global resulta bastante similar si exceptuamos dos aspectos importantes: la competencia de la Orquesta de Detroit, claramente superior al conjunto de Misuri y la fabulosa realización técnica o estética de la nueva grabación, que nada tiene que ver con el limitado y naturalista balance del sello de origen germano. Esto se aprecia tanto en el preciosismo tímbrico con que se reproducen los ecos sonoros que el famoso cuadro *La isla de los muertos* de Boecklin produjo en el compositor o en el brillo y equilibrio con que afrontan el discurso a veces bombástico de la *Primera Sinfonía*. Y todo ello aderezado con ese toque hollywoodiense que aporta Slatkin a su Rachmani-

nov, pues no olvidemos que fue hijo de dos integrantes del mítico Hollywood String Quartet.

**Pablo L. Rodríguez****RAVEL:****Obras orquestales. Vol. 2:****Valses nobles et sentimentales, Gaspard de la nuit, Le tombeau de Couperin, La valse.** ORQUESTA NACIONAL DE LYON. Director:LEONARD SLATKIN. NAXOS 8.572888 (Ferysa). 2011-2012. 67'. DDD. **PE**

Hemos dicho en ocasiones que, tanto en Ravel como en Debussy, la orquestración es la obra. Que los *Valses nobles et sentimentales* son otra cosa cuando pasan de la versión pianística a la orquestal, al margen de reconocer la línea, y mucho más allá del color, el timbre, los efectivos, la dimensión sinfónica. Es otra obra. Ahora bien, hay una obra de Ravel irreductible a la orquesta,

de imposible trasposición a lo sinfónico, y esta obra es el tríptico *Gaspard de la nuit*, porque el piano dicta su código, su timbre, su carácter, su esencia. Más que línea, en *Gaspard de la nuit* hay secuencia de verticalidades que no se pueden traducir en verticalidades instrumentales; son propias del piano, en su percusividad o en su puntillismo. La versión de Marius Constant es reciente, de 1990, y no pretende engañar a nadie: imita sin servilismo, aunque con cierto afán museístico, el estilo de Ravel y el aroma de la época. Una solución acaso bella, tal vez innecesaria. Pero esto es el segundo volumen de la obra orquestal de Ravel por Slatkin y la Nacional de Lyon, y el maestro ha debido de pensar que no podía faltar esta transcripción, cuando están previstas otras del propio Ravel, como las que ya han salido en estas dos entregas que hasta el momento han llegado. En fin, el encanto de este *Gaspard* orquestal supone una caída considerable del interés musical. Felizmente, están los *Valses*, y esa *Valse* por antonomasia, de progresivo ímpetu, que concluye el programa; y tenemos el clasicismo elegante que Slatkin sabe darle al barroquismo del *Tombeau*. En fin, una bella nueva entrega de lo que parece que va a convertirse en un importante ciclo orquestal de Ravel. Hasta el momento (¿estamos hacia la mitad?) no formarían una referencia, pero sí un ciclo de bastante interés.

Santiago Martín Bermúdez

### RODRÍGUEZ DE LEDESMA:

**Lamentaciones del Miércoles, Jueves y Viernes Santo.** ANGELES TEY, soprano; MARTA INFANTE, contralto; GUILLERMO OROZCO, tenor; ISIDRO ANAYA, bajo. MATRITUM CANTAT. SINFÓNICA DE MADRID. Director: TOMÁS GARRIDO. 2 CD VERSO 2140 (Sémele). 2009. 102'. DDD. **PN**



De Mariano Rodríguez de Ledesma (1779-1847) se ha dicho que fue el primer romántico español, uno de los más europeos de la primera mitad del XIX. En sus largas estancias en Inglaterra tuvo ocasión de conocer de primera mano los nuevos movimientos que se desarrollaban más allá de nuestras fronteras. Más tarde, durante su etapa como Maestro de la Real Capilla en Madrid, dio luz a una serie de

obras religiosas entre las que se encuentran las *Lamentaciones del Miércoles, Jueves y Viernes Santo*. Se basan en los textos proféticos de Jeremías y se dividen en tres series de tres lamentaciones cada una. Estamos entre 1837 y 1843, Ledesma tiene un nombre en Europa y su música suena en perfecta coherencia con su época, desplegando un encendido dramatismo que se alterna con instantes más consoladores. Asoman frecuentemente el arcaísmo y la solemnidad de los grandes oratorios románticos, como el *Elias* de Mendelssohn, aunque la estela barroca es menos intensa. Sorprenden algunos solos instrumentales, particularmente el del clarinete en la *Segunda lamentación del Jueves Santo*, pues demuestran las aspiraciones del compositor de jugar con el color incluso en un espacio tan severo como el de la música sacra. La grabación, auspiciada por la Fundación BBVA, recoge una interpretación de la obra realizada en marzo de 2009 en el Santuario de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro durante el XIX Festival de Arte Sacro de Madrid. Tiene sus limitaciones vocales, que se refieren tanto al coro (muy al límite en la *Tercera lamentación del Miércoles Santo*) como a los solistas, pero la Sinfónica de Madrid se defiende con mucho valor y la buena mano de Tomás Garrido asegura los pilares expresivos y estilísticos de unas obras que, efectivamente, enriquecen de forma importante las arcas de nuestro patrimonio musical.

Asier Vallejo Ugarte

### SAARIAHO:

**La Passion de Simone.** DAWN UPSHAW, soprano. CORO DE CÁMARA DE TAPIOLA. SINFÓNICA DE LA RADIO FINLANDESA. Director: ESA-PEKKA SALONEN. ONDINE ODE 1217-5 (Sémele). 2012. 67'. SACD. **PN**



Un oratorio de nuestro tiempo. Así se nos presenta *La Passion de Simone* (2006), de Kaija Saariaho, que Ondine saca al mercado, aprovechando la celebración en su país natal del sexagésimo aniversario de su creadora, en una versión impecable, en exactitud y arrebató expresivo, protagonizada por excelentes conocedores de la obra de la compositora finlandesa, la soprano Dawn Upshaw y Esa-Pekka Salonen como director.

## HERBERT VON KARAJAN

### 25º ANIVERSARIO

DEUTSCHE GRAMMOPHON RINDE HOMENAJE A HERBERT VON KARAJAN EN EL 25º ANIVERSARIO DE SU MUERTE CON DOS REEDICIONES DE SU FAMOSAS GRABACIONES FRENTE A LA ORQUESTA FILARMÓNICA DE BERLÍN.



A LA VENTA  
EL 22 DE JULIO

SINFONÍAS DE BEETHOVEN  
(REMASTERIZADO)

ED. LTOA SCDS +1 BLURAY  
AUDIO



A LA VENTA  
EL 15 DE JULIO

EDICIÓN SINFÓNICA

ED. LTOA 3BCDS

CICLOS SINFÓNICOS DE  
BEETHOVEN, BRAHMS,  
BRUCKNER, HAYDN,  
MENDELSSOHN, MOZART  
(NOS 35-41), SCHUMANN Y  
TCHAIKOVSKY.



deutsche Grammophon.com

UNIVERSAL  
UNIVERSAL MUSIC GROUP  
universalmusic.es



www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

No resulta difícil proyectar una identificación —subrayada por la estructura del “camino musical” de la composición en quince estaciones, a modo de Via Crucis, y por el carácter contemplativo del texto ideado por Amin Maalouf— entre la peripecia vital y filosófica de Simone Weil y la agonía de Jesús: su condición marginal, femenina y judía, el concepto sacrificial que avanza en el texto hasta la consunción de la pensadora en 1943 y la equiparación expresa con el Cristo sufriente encuentran en la obra de Saariaho una proyección sonora ajustada, en que ocasionalmente predomina el estatismo (así, la extensa meditación orquestal de la octava estación) sobre la dimensión dramática, menos presente en el fundamento textual de la obra y distanciada por la difusión electrónica de fragmentos de los propios escritos de Weil. No faltan, sin embargo, los momentos emotivos, ya sea la inquietud de las etapas centrales, culminada con un tremebundo *crescendo* orquestal, que retratan la alienación proletaria de Weil, ya el tramo final, en el que la pervivencia de su legado —esa “gravedad y gracia” que enfatiza Antti Häyrynen en sus notas— triunfa sobre el conflicto personal: la fluidez lírica en el diálogo entre los recursos puestos en juego por la compositora, especialmente la dicotomía soprano/ coro, y el colorido tímbrico nos rescatan, definitivamente, de la intención pedagógica del argumento y nos recuerdan el “animal de escena” que es Saariaho.

Germán Gan Quesada

Jonas Kaufmann, Helmut Deutsch

## POR EL INVIERNO DEL MUNDO



**SCHUBERT: Viaje de invierno.** JONAS KAUFMANN, tenor; HELMUT DEUTSCH, piano.

SONY 88883795652. 2014. 70'. DDD.

PN

Este viaje invernal es la historia de un personaje, un desolado varón que disipa por un paisaje desierto el relato de un amor deshecho por la separación y rehecho por el canto. Su trámite es poemático pero su conjunto admite construir una suerte de novela, breve y lírica, donde la voz desbroza sus cuitas y el piano diseña paisajes, canta cuando la palabra queda exhausta, armoniza los versos y les hace eco en la soledad que lo estrema y abriga.

Kaufmann, genio insolente, lo pone en pie y lo relata. Es la vibración sonora del personaje que Schubert, auxiliado por el poeta Müller, ha querido legarnos para siempre. Su arrojado destino es el nuestro, su mundo hibernado, nuestro mundo. Sus medios son singularísimos. En el centro y el registro inferior, tiene la gravedad austera y mate de un barítono; cuando se agudiza, la claridad solar de un tenor. El dominio cabal de la emisión le permite ir desde la

queja recóndita, ensimismada, cantada para sí mismo en su clausurada intimidad, hasta la bronca y broncinea indignación del hombre, dueño y víctima de su propio destino. Dice con una pulcritud cada sílaba de cada palabra, cada palabra de cada verso, cada verso de cada estrofa, distinguiendo el sesgo de pieza y pieza, sobre el incesante caminar solitario por ese mundo de nieve que cristaliza sus lágrimas, se lleva sus resonancias, metaliza las hojas secas, agarrota los dedos del organillero y recoge el ladrido de los perros, la rasante quejumbre del viento, la crispación de la helada lluvia matinal y gris. Los matices expresivos de Kaufmann resultan incontables. Cuentan como si desgranase los fugaces capítulos de aquella novela y acaba trazando un enorme y delicado retrato del ser schubertiano, pleno de sonido y de sentido. Es redundante pero también necesario decirlo: de sentimiento y quede escrito el tópico. No existe otro vocablo mejor. Hay mínimas escenas en viñeta (*La veleta, El tilo, El correo, El organillero*); arranques visionarios (*Los soles nublados*); explosiones de indignación ante el hado (*La corneja, ¡Coraje!*); endechas



con reproches a la amada lejana (*Lágrimas heladas, Junto a la orilla*) y cuanto más hallará el escuchante atento, así sean las veces que vuelva sobre este registro.

La serie tiene cuantiosas e ilustres referencias. Rescato una sola. Quienes oímos en vivo, alguna vez, a Hans Hotter, hallaremos un parecido de familia con el maestro, hechas sean las diferencias vocales con el jupiterino modelo hotteriano. De Deutsch sólo cabe añadir que es ante el teclado lo que el cantante es con la voz, una misma prestación, tan plena es la unidad de la entrega. Y está Schubert, una ocasión más y para siempre, clamando que la belleza puede ser feroz sin dejar de ser bella.

Blas Matamoro



www.scherzo.es

Pablo Ferrández, Radoslaw Szulc

## UN JOVEN VIRTUOSO



**SCHUMANN:**

**Concierto para violonchelo y orquesta en la menor op. 129.**

**DVORÁK: Concierto para violonchelo y orquesta en si menor op. 104. CASALS: El cant dels ocells.** PABLO FERRÁNDEZ, violonchelo.

FILARMÓNICA DE STUTTGART.

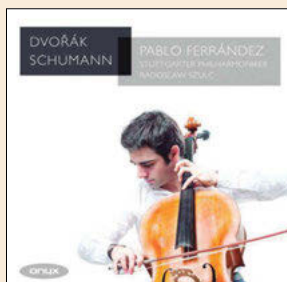
Director: RADOSLAW SZULC.

ONYX 4127 (Connex Música). 2013.

68'. DDD. PN

La abrumadora presencia de esa obra maestra que es el *Concierto* de Dvorák no impide que el *Concierto* de Schumann figure entre lo más importante del repertorio concertante para violonchelo. Así que en este

recital tenemos dos estrellas en cuanto a títulos, además de una brillante estrella del instrumento, el joven madrileño Pablo Ferrández, que este año cumplirá 23 y que ya tiene un buen bagaje de estudios, práctica y conciertos a sus espaldas. Como podemos comprobar por este CD, su sonido es limpio pero intenso, su capacidad de matiz es de gran flexibilidad, alcanzando unos pianos comparables sólo a sus hermosos pasajes cadenciosos y su manera siempre bien motivada, bien “encaminada” de llegar al diminuendo, al ritardando. Es decir, la capacidad de urdir frases amplias en la que cabe todo tipo de matices. Este CD es



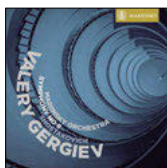
muestra no del atrevimiento, sino de la capacidad de este violonchelista para afrontar dos grandes títulos concertantes y salir de la prueba consagrado como un gran instrumentista y gran intérprete. El polaco Radoslaw Szulc, con la Filarmónica de Stuttgart, le acompaña

con muy semejantes virtudes; por ejemplo, los ritardandos de “vocación silenciosa” de ambos movimientos lentos crean momentos mágicos (¿cómo decirlo, si no?). Los tres minutos y medio del *Cant del ocells*, bien conocido arreglo de Casals de un tema popular catalán, constituyen un *encore* es también una hermosura, aunque del género miniatura (o casi). Un recital, un CD de indudable belleza y gran interés. Un violonchelista que nos deja pasmados por su despliegue de virtuosismo y profundidad de concepto a una edad tan temprana.

Santiago Martín Bermúdez

**SHOSTAKOVICH:**

**Sinfonía nº 8.** ORQUESTA DEL MARIINSKI. Director: VALERI GERGIEV. MARIINSKY MAR0525 (Connex Música). 2011-1013. 67'. SACD. **PN**



En el desigual ciclo sinfónico de Shostakovich dirigido por Gergiev a la orquesta de su teatro, el Mariinski, le toca ahora el turno a una de las sinfonías de guerra, que contiene una de las páginas más terribles (terroríficas) del compositor, especializado en ellas aunque no limitado a ellas, como es sabido: el Allegro non troppo, con su trompeta sola y (podría decirse) la marcha de los jinetes del Apocalipsis. La lectura que hace Gergiev de la *Octava Sinfonía* es exacta y precisa, pero queda por debajo de otras lecturas, no sólo de compatriotas suyos. Ese momento de terror lo da Gergiev con una teatralidad correcta e incluso con la sugerencia suficiente de ardor, pero se queda en poco en medio de una secuencia más correcta que viva, la que consiguen dar unos buenos o buenísimos profesionales que sin embargo no van a conseguir un ciclo Shostakovich de referencia. Ahora bien, esos profesionales parecen escasos: la cuerda suena algo débil. Como a Gergiev parece irle más lo dramático y exasperado, la culminación del Allegretto final le lleva al acierto no sólo en la secuencia de la línea, sino en la eclosión de un clima parecido al del Allegretto central. La poca capacidad para darle tensión a los momentos de transición o plenamente líricos es una mala baza: no hay contraste, sino caída de "la acción dramática". Aunque la larga disolución del discurso en el finale sí despliega ese tipo de tensión: sorda, desfalleciente. Un buen disco, pero que sufre comparaciones de referencias bien conocidas.

Santiago Martín Bermúdez

**STRAVINSKI:**

**Oedipus Rex. Apollon Musagète.** STUART SKELTON (Edipo), JENNIFER JOHNSTON (Iocasta), GIDON SAKS (Creonte), DAVID SHIPLEY (Tiresias), BENEDICT QUIRKE (Pastor), ALEXANDER ASHWORTH (Mensajero), FANNY ARDANT (narradora). CORO MONTEVERDI. SINFÓNICA DE LONDRES. Director: JOHN ELIOT GARDINER. 2 SACD LSO LSO00751 (Connex Música). 2013. 79'. DDD. **PN**



Lo más interesante, bello y redondo de este doble CD stravinskiano es el *Apollo* que Gardiner despliega con elegancia, con auténtico sentido de eso que podemos llamar *clasicismo*, y quién sabe si lo es. En *Oedipus Rex* se luce como director (impresiona la tensión que alcanza en la escena entre Edipo e Iocasta, acto II, por ejemplo), en la disposición de las escenas, de la secuencia, en los matices ricos de la tragedia en la opción estilizada de Stravinsky y Cocteau, pero no cuenta con un reparto adecuado en esta versión de concierto para el Barbican. Fanny Ardant tiene a estas alturas una voz fea, algo ronca, y recita con esa exageración tan francesa que tiene equivalente tal vez en las pautas teatrales de otras lenguas (desde luego, lo tiene en la nuestra). Sorprende que si estamos en el Barbican no sea un actor o actriz de habla inglesa quien se haga cargo del texto hablado. Por otra parte no será Stuart Skelton el Edipo que guarden nuestras memorias más que para evocar lo difícil que lo tiene en los agudos, y cuyos esfuerzos dolorosos pueden herir la sensibilidad del público. Además, su línea media no equilibra lo muy evidente de esos empeños vocales fallidos. A Gidon Saks le ocurre más bien lo contrario: dificultad en la línea media y cada vez mayor dificultad hacia abajo. Algo parecido sucede con el Tiresias de David Shipley; es decir, no compensa en absoluto las carencias de sus otros compañeros masculinos. Quien sí compensa es Jennifer Johnston en su Iocasta, que se mueve entre lo crispado y lo contenido, con culminación —lógicamente— en el *Oracula*, *oracula* del acto II. No es una línea bella ni ejemplar, pero es de lo más destacable en esta lectura no especialmente afortunada. Mejor coro y orquesta que solistas, para culminar esta última en un muy bello *Apollon Musagète*, como decíamos.

Santiago Martín Bermúdez

**SZYMANOWSKI:**

**Sinfonías nºs 1 y 2.** SINFÓNICA DE LONDRES. Director: VALERI GERGIEV. LSO LSO0731 (Connex Música). 2012. 47'. SACD. **PN**

Gergiev no para. No ya con su orquesta, su teatro, su repertorio. Sino en todos los reperto-



## CARLO BERGONZI EL TENOR VERDIANO

Para celebrar el 90º aniversario del nacimiento del gran tenor Carlo Bergonzi, Decca reúne en una caja de edición limitada de 17CDs sus mejores grabaciones verdianas para el sello. Nada menos que seis óperas completas, dos recitales y sus mejores grabaciones de arias.

17CDs EDICIÓN LIMITADA

VERDI: AIDA; UN BALLO IN MASCHERA; DON CARLO; RIGOLETTO; IL TROVATORE; SELECCIÓN DE ARIAS DE TENOR



deccaclassics.com



universalmusic.es

A LA VENTA EL 15 DE JULIO



www.elcorteingles.es

TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET



rios, salas y orquestas. La Sinfónica de Londres es una de las habituales. Y con ella rinde

homenaje al gran compositor de un país, Polonia, que tanto sufrió las sevicias del país de Gergiev. De las cuatro sinfonías de Karol Szymanowski elige Gergiev las dos primeras para este CD que es una hermosura en cuanto a interpretación, claridad de ideas, vigor de desarrollos y resoluciones. Pero que es de una brevedad inusual. Habría cabido otra obra de Szymanowski, desde luego. No la siguiente sinfonía, ni la *Cuarta*, concertante, pero sí otras. Bueno, el *timing* no hace al disco, y aquí se puede invocar que, después de todo, tenemos la *Primera Sinfonía*, obra juvenil no muy interpretada ni grabada. En efecto, esa obra de juventud (1907), que sin duda le debe mucho al ejemplo de Richard Strauss e incluso Max Reger, encierra ya el mundo de colores y sensualidades que poco tendrá que ver con la narrativa, y mucho con la evocación (frente a Strauss), poco con el rigor formal regeriano y mucho con el despliegue de un continuo sonoro que parece no agotarse nunca. Así es esta *Primera Sinfonía*, un nuevo poema de Strauss que anuncia otra voz, otro espacio (jugamos con la ventaja de la perspectiva). Gergiev completa este disco tan breve como bello con la *Segunda Sinfonía*, de 1910, pero revisada hasta el final de su vida, porque Szymanowski *sí* creía en esta obra, no en la anterior. Atención a ese movimiento intermedio formado por un tema y seis variaciones, para concluir con un tercero, la fuga, en la que Reger ha desaparecido en efígie, pero está ahí en magisterio. Es Scriabin el que resulta más adecuado para inspirar oleadas de sonido sin fin. Gergiev, acaso más instinto musical en el alma que concepto riguroso, acierta una vez más en medio de una carrera rica, fértil y desigual (esto último viene dado por las otras dos cualidades, es casi inevitable). Acierta en el tono, en el tratamiento, y en la pasión, en el maridaje de color y sensualidad. Hermoso CD, patrocinado por el Instituto Mickiewicz; es decir, es algo más que complicidad artística del director, es un proyecto oficial: ¿habrá un CD con las otras dos sinfonías?

Santiago Martín Bermúdez

Thomas Hampson, Wolfram Rieger

## LA NOCHE EN TORNO A RICHARD STRAUSS



**STRAUSS: Notturmo.**

THOMAS HAMPSON,  
barítono; WOLFRAM

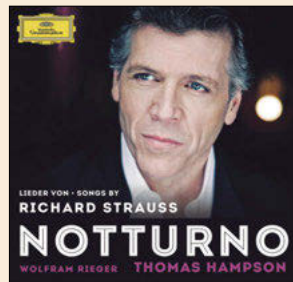
RIEGER, piano; DANIEL HOPE, violín.  
DEUTSCHE GRAMMOPHON 00289  
479 2943 (Universal). 2014. 61'. DDD.

PN

Es posible que esta grabación logre ser el más reseñable compendio de Lied de los que se publiquen en 2014 para conmemorar los 150 años transcurridos desde el nacimiento del compositor. Las razones son varias, la primera reside en la elección de un único tema —el nocturno— como base fundamental sobre el que se construye el recorrido. Siendo estrictos, es cierto que en algunos poemas no se menciona específicamente la noche, sin embargo, el carácter íntimo de las piezas en las que se da esta circunstancia —*Morgen, Das Roseband* o *Heimliche Aufforderung*— sí permiten suponer una atmósfera nocturna. La segunda razón

reside en que la cuidada elección de Lied sobre este tema abarca desde el *Op. 10* al *87*, es decir, desde el primero al último opus de Lied publicados en vida del autor. La tercera sería la coherencia de su organización cronológica, que nos permite observar la evolución de la escritura del compositor a lo largo de cincuenta años (desde 1885 hasta 1935). Doy gran importancia a la cuarta y última razón: el haber sabido combinar inteligentemente títulos muy conocidos —*Cäcilie, Befreit*— con otros menos frecuentes —*Ach, weh mir unglückhaftem Mann, Vom künftigen Alter, Und dann nicht mehr*—, probablemente con el fin de ampliar el número de Lied de Strauss conocidos por el público.

A ello hay que añadir el atractivo de una colaboración a dúo que data de hace muchos años: no hay una sola pausa de respiración en Thomas Hampson que a Wolfram Rieger le



pase inadvertida, más bien percibimos a un Rieger muy despierto, de amplias dinámicas, que motiva en numerosas ocasiones un énfasis o colorido especial en torno a una palabra destacada o frase especialmente hermosa. En la amplia construcción de *Notturmo*, el ambicioso Lied que da título al disco, descubrimos al mejor Hampson (el más teatral) y la aportación —magnífica— del violinista Daniel Hope en la construcción común de tan anchas, inagotables líneas straussianas.

Elisa Rapado Jambrina

Simone Toni

## EL OBOE EBÚRNEO



**VIVALDI: L'angelo di avorio. Concertos para oboe RV 454,**

**184, 456, 460, 452, 455 y 449.** SILETE VENTI! OBOE y director: SIMONE TONI.

DEUTSCHE HARMONIA MUNDI  
88843046872 (Sony Classical). 2014.  
58'. DDD. PN

Este disco, segundo que Simone Toni y el ensemble Silete Venti! dedican a los conciertos para oboe de Antonio Vivaldi, encierra muchas cosas interesantes. Para empezar, el propio título del disco. *L'angelo di avorio* es un oboe fabricado en marfil sobre 1730, cuya popularidad se debe a que adornó una de las paredes del apartamento que poseía en París el compositor Gioachino Rossini (en la actualidad se puede contemplar en el Museo del Castello Sforzesco, de Milán). Según la leyenda, su constructor fue Johannes Maria Anciuti. El hecho de que la palabra italiana "anciuti" signifique "de caña" hizo llegar a la

conclusión de que Anciuti no existió o, en el mejor de los casos, no era más que un pseudónimo. Pero hoy sabemos que Anciuti fue, en efecto, un fabricante de instrumentos de viento de caña doble, activo en la capital de Lombardía entre 1717 y 1740, aunque pocos más datos se conocen de su vida, ni siquiera cuál era su nacionalidad. Sin embargo, recientes investigaciones permiten calificar a Anciuti como "el Stradivari del oboe". Toni, que tanto en este volumen como en el anterior, ejerce de solista y de director, no toca obviamente el original "angelo di avorio", sino una reproducción exacta y única realizada por Olivier Cottet. Si hemos de ser sinceros, la calidad tímbrica de este oboe ebúrneo no es tan rica como la de uno de madera (uno bueno, se entiende), pero ahí están su belleza estética y, sobre todo, su leyenda. Fundado en 2004, Silete Venti! ya causó furor con su primer trabajo discográfico,



que contenía la *Op. 3* de Haendel y un intitolado *Concerto doppio del Signor Haendel* para oboe y fagot. Como en los discos precedentes, éste es una joya. En primer lugar, por la música. En segundo lugar, porque estamos ante la primera grabación con instrumentos de época de tres de los siete conciertos (editados en Ámsterdam, Londres, Dresde y Uppsala, de ahí que su subtítulo sea *El viaje europeo*). En tercer lugar, porque Toni es un magnífico oboísta. Y en cuarto lugar, porque Silete Venti! sueña maravillosamente bien.

Eduardo Torrico

## RECITALES

### VITTORIO GRIGÒLO.

Tenor.

**The Romantic Hero.** *Páginas de Werther, Roméo et Juliette, Carmen, Faust, Manon, L'africaine, La juive, Les contes d'Hoffmann, Le Cid.* SONIA YONCHEVA, ALESSANDRA MARTINES, sopranos. SINFÓNICA DE LA RAI DE TURÍN. Director: EVELINO PIDÒ. SONY 8883756592. 2013. 57'. DDD. **PN**



Con su valioso bagaje sonoro, hermosa y homogénea voz, lirismo de atractiva naturalidad y desprendida entrega ejecutiva (aquí más controlado que cuando canta repertorio patrio), Grigòlo ataca partes tenoriles francesas adaptadas la mayoría a sus posibilidades instrumentales, cohabitadas con otras (Eléazar, Vasco, Rodrigue) donde ha de forzar un tanto sus innatos medios, en evidencias que se hacen notar, a su favor fugazmente, en algún que otro agudo gutural o forzado. De nuevo el cantante exhibe su encendido sentido de la interpretación, su subyugante y repentino juego entre el *forte* y el *piano*, en esas entregas propias de un entusiasmo juvenil que le va como anillo al dedo a la mayoría de los héroes aquí compilados: Roméo, Des Grieux y Werther, en esta última ocasión con una lectura de los versos de Ossian (el micrófono muy en primer plano) muy emocionante y persuasiva. Características que han de extenderse al relato de Des Grieux, astutamente colocado junto al aria de Saint-Sulpice para dar cuenta de la versatilidad del intérprete. Buenos momentos del aria de la flor de Don José (el *si bemol* final cercano a lo que indica la partitura) se rodean con la página solista del *Faust* gounodiano, lectura simplemente correcta cuando encuentra mejores aciertos en los tres fragmentos del Roméo del mismo Gounod, en uno de ellos en la buena compañía de la soprano Yoncheva (la presencia de Martines se reduce a un recitado de la Musa en el epílogo del *Hoffmann*). Un buen paso en la carrera discográfica de Grigòlo, como era de esperar bien apoyado por la experiencia y sensibilidad profesionales de Pidò.

Fernando Fraga

Tamar Beraia

## DESLUMBRANTE



### TAMAR BERAIA.

Pianista. *Obras de Haydn, Beethoven, Schumann, Liszt y Bach-Busoni.* BR KLASSIK EAS 29271 (Ferysa). 2013. 78'. DDD. **PN**

Este es el primer disco de una pianista especial, una artista refinada, de un tocar enérgico y recio, que cautiva por una expresividad madura y vibrante. Nacida en Georgia en 1987, esta joven artista, cuya carrera se desarrolla con fuerza a partir de su consecución del Tercer Premio ex-aequo del Concurso Internacional de Piano de Santander Paloma O'Shea 2012, muestra unas cualidades exclusivas: aún virtuosismo con emoción de forma natural,

al tiempo que equilibra sinceridad con supremacía. Su sonido, que varía según los autores que lleva entre manos, es rico en matices y sobre todo variable según el carácter de sus interpretaciones (vigorosas y elegantes, decorosas y llenas de musicalidad). Sería injusto destacar su versión del *Carnaval* de Schumann, arrebatador y apasionante, sin reconocer que su Haydn es simplemente increíble con una pulsación tan efervescente como precisa, o hablar de su versión del *Vals Mephisto*, embriagador y refugente, sin hacerlo de su Bach-Busoni, donde se disfruta un sonido casi pétreo y unas meticolosas articulaciones. Beraia propone una forma de interpretar tenaz y conmovedora,



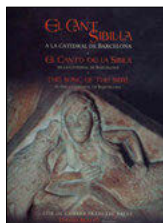
donde la poesía aflora espontánea y casi inevitablemente; excelente mescolanza de virtuosismo y una innata habilidad para captar y transmitir serenamente aquello que se tercia como indispensable o vital para la comprensión de la música. Deslumbrante.

Emili Blasco

## VARIOS

### EL CANTO DE LA SIBILA EN LA CATEDRAL DE BARCELONA.

EULALIA FANTOVA, mezzo; JOSÉ HERNÁNDEZ PASTOR, contratenor. CORO DE CÁMARA FRANCESC VALLS. Director: DAVID MALET. COLUMNA MÚSICA 1CM0327 (Sémele). 2013. 43'. DDD. **PN**



Aunque hubo manifestaciones en otros lugares de España, la tradición del Canto de la Sibila se centró fundamentalmente en territorios del Reino de Aragón (Barcelona, Seo de Urgell, Gandía y Mallorca entre los más destacados). Salvo en el caso de algunas iglesias mallorquinas, este tradicional recordatorio del Juicio Final celebrado por Navidad se perdió a causa de

su prohibición por el Concilio de Trento, pero la labor de musicólogos e historiadores ha permitido su resurgimiento en algunos lugares, como es el caso de la catedral de Barcelona, objeto de esta grabación. No es la primera, Savall fue pionero en la recuperación discográfica de los cantos sibilinos, ya su primer disco sobre la materia se remonta a 1988 y entre los intérpretes españoles cabe destacar también los realizados por Carles Magraner.

La catedral de Barcelona conserva un importantísimo fondo documental sobre esta temática y aquí se ofrecen dos ejemplares, uno en latín y otro más tardío en catalán, que se completan con una versión polifónica de la genealogía de Cristo procedente de un cancionero de Gandía del siglo XVI.

La interpretación ofrecida por el Cor de Cambra Francesc Valls bajo la dirección de David

Malet con los solistas sibilinos Eulalia Fantova (mezzo) y José Hernández Pastor (contratenor) es de gran austeridad, puramente vocal, sin utilizar un solo instrumento, lo que contrasta con otras versiones discográficas conocidas de estos cantos. La autenticidad parece inclinarse mucho más por esta elección y es totalmente irreprochable. Por otro lado, en un deseo de actualización de esta secular práctica, Jordi Cervelló, Josep Vila, Vic Nees y Narcís Bonet han escrito cuatro diferentes breves estribillos que se han añadido a la grabación.

La edición tiene formato de libro y este contiene un interesante texto de la musicóloga Maricarmen Gómez Muntané en tres idiomas y unas oportunas ilustraciones. Un trabajo ejemplar por parte de todos los que han contribuido a él.

José Luis Fernández

El arte de la fuga  
REVISTA DIGITAL Y TIENDA ONLINE  
www.elartedelafuga.com

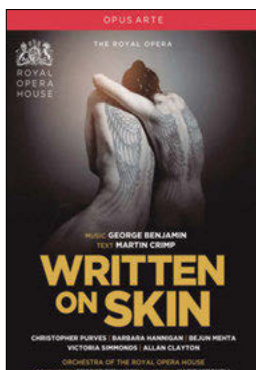
George Benjamin

## UN GOLPE DE GENIO

**BENJAMIN:**

**Written on Skin.** CHRISTOPHER PURVES (El Protector), BARBARA HANNIGAN (Agnès), BEJUN MEHTA (El Chico), ORQUESTA DE LA ROYAL OPERA HOUSE COVENT GARDEN. Director musical: GEORGE BENJAMIN. Directora de escena: KATHIE MITCHEL. Directora de vídeo: MARGARET WILLIAMS. OPUS ARTE OA 1125 D (Ferysa). 2013. 90'. **PN**

En el número 294 de SCHERZO celebrábamos la aparición del DVD que contenía la ópera de Thomas Adès *La tempestad* como uno de los acontecimientos de la temporada discográfica. Y allí decíamos que la ópera del compositor inglés es sin duda uno de los grandes logros del género en lo que llevamos de siglo. Pues bien, ahora aparece el que para muchos, entre los que me cuento, es el mayor de esos logros, *Written on Skin* de Georges Benjamin, estrenada en Aix-en-Provence en 2012 y que ya ha sido objeto de nuevas producciones como la del Landestheater Detmold, lo que da una idea, además, de que su afán de permanencia tiene que ver con la inteligencia de su propuesta. Benjamin, un compositor sabio en lo técnico y de una extraordinaria capacidad emotiva en su música sin recurrir a ninguna coartada sentimental, consigue una pieza maestra en su imbricación con el extraordinario libreto que cuenta la historia del trovador Guillem de Cavestany convertido en un iluminador de historias a quien un campesino poderoso le encarga que ilustre su propia vida. La mujer de éste



se enamorará de él y su marido se vengará haciéndole comer el corazón de su amante sin que ella lo sepa. Pero lo sabrá y la gloria del amor triunfará sobre la realidad de la muerte. La música de Benjamin fluye desde el primer instante con una delicadeza y un tono emocional irresistibles, la orquesta es camerística muchas veces y asume extraordinariamente — un detalle de genio verdaderamente deslumbrante— el logro literario de cómo los protagonistas son también narradores de sí mismos, se distancian autocitándose. La puesta en escena, con su doble ámbito, el de la historia y el de su reflejo en sus complementarios —el taller de restauración de manuscritos— es igualmente soberbia. Todo ello lo saben quienes hayan visto la obra en esta producción del estreno pero tanto aquellos como el recién llegado se sorprenderán aún más cuando la vean en la magnífica realización de vídeo de Margaret Williams, que acerca los rostros como claves de la acción, que adecuía el marco a

lo que sucede de una manera por decirlo así más íntima. Eso que a veces hace que una ópera filmada pierda en teatralidad aquí se revela como un servicio más a un espectáculo fascinante. Se cuenta, además, con un elenco inmejorable. Bejun Mehta —extraordinario expresivamente en el logro que le plantea el libreto de ser narrador de su propio instante—, Barbara Hannigan —no hay, hoy por hoy, una cantante que aúne voz y presencia actoral como ella— y Christopher Purves —dominador y perplejo— constituyen un elenco de ensueño. George Benjamin dirige a la Orquesta del Covent Garden con la solvencia que se le conoce, traduciendo su propia música desde el conocimiento —el de la tradición incluido—, claro, pero también desde una suerte de sorpresa sucesiva. Benjamin, como antes Adès, muestra el camino de la ópera en esta creación absolutamente magistral, una de las cumbres del género, si se me permite, en cualquier época. Queda dicho y, dentro de cien años, todos calvos.

Y una precisión final. Si una grabación de ópera de nuestro tiempo y de mucho tiempo atrás merece ser calificada de excepcional es ésta. Sin embargo, el hecho de que no aparezca subtitulada en español —lo está en inglés, francés, alemán y japonés— nos obliga a no adjudicarle formalmente nuestra *e*). Cuatrocientos millones de hablantes se merecen un respeto.

Luis Suñén

**ROSSINI:**

**Otello.** JOHN OSBORN (Otello), CECILIA BARTOLI (Desdemona), JAVIER CAMARENA (Rodrigo), EDGARDO ROCHA (Jago), LILIANA NIKITEANU (Emilia), PETER KÁLMAN (Elmiro). CORO DE LA ÓPERA DE ZÜRICH. LA SCINTILLA. Director musical: MUHAI TANG. Directores de escena: MOSHE LEISER, PATRICE CAURIER. Director de vídeo: OLIVER SIMONNET. DECCA 074 3863 (Universal). 2012. 156'. **PN**

Es motivo de asombro que la Ópera de Zúrich pueda programar un Rossini tan logrado como el presente con un equipo de la casa, al que se suman otros miembros también bastante afec-



tos a la misma. Encontrar tres tenores capaces de sacar adelante sus respectivas partes, como ocurre aquí, es un hecho que parecía una exclusiva del Festival de Pésaro. Porque Osborn ataca valiente y sin problemas la difícil tesitura del Moro, cantando toda su parte con conocimiento del estilo y autoridad, añadiendo una labor actoral de primer orden. Camarena, por su parte, tampoco tiene límites de registro para un Rodrigo asimismo muy bien can-

tado: para escuchar un *Ab come mai non senti* como el suyo, muy bien apoyado por la orquesta, hay que acudir a Flórez, probablemente el único hoy día que pueda superar al tenor mejicano. Rocha está a la altura de sus compañeros, tal es la manera en que resuelve, firme y generoso, los dos dúos con ellos. Kálmán da buena sonoridad a su personaje en los recitativos, pero cuando las pocas veces que ha de atacar una melodía algo adornada las cosas no caminan por el mismo derrotero. Espléndida la Emilia de Nikiteanu; Ilker Hämmerli le saca un jugo discreto a su bello canto del gondolero. Claro que la estrella del equipo es Bartoli. Desdemona



tiene menos oportunidades de canto acrobático que otros papeles por la mezzos asumidos pero, desde luego, no exhibe problemas en los que tiene, mientras extrae un enorme provecho a las partes expresivas, aquí fundamentales. Impresionante en el final del acto II, en el III es imposible obtener más beneficios, musicales y dramáticos, en el *Assisa a piè d'un salice*. La pareja de registros (favoritos de Bartoli, todo hay que contarlo) moderniza la acción, trasladándola a los pasados años sesenta (las chicas del coro parecen vestir modelos de las películas de Doris Day de esa época). Narrada en plan tragedia burguesa, hay caídas en las inevitables incongruencias, añadiendo algún que otro detalle superfluo. Por ejemplo, ¿para qué escenificar, en el largo preludeo que anuncia la aparición de Desdemona, un posible conflicto racista entre el mayordomo y un criado negro? ¿Para qué en el antro moruno donde Otello oculta sus cuitas escucha música supuestamente africana? Cosas de los directores de escena actuales. Pero los actores están bien dirigidos y la historia claramente expuesta. Desde el foso la lectura de Tang, tras una obertura algo

rutinaria, es contundente y la excelente orquesta (idem el coro) suena siempre con la atmósfera rossiniana requerida, permitiendo por ende que los cantantes realicen con comodidad su labor. Buen trabajo tras las cámaras de Simonnet.

Fernando Fraga

**STRAUSS:  
Don Juan. WAGNER:  
Wesendonck-Lieder. BRAHMS:  
Sinfonía nº 1.**

NINA STEMME, Soprano. FILARMÓNICA DE VIENA. Director: MARISS JANSONS. EUROARTS 2072628 (Ferysa). 2012. 95'.

PN



de abandonar la titularidad de la Orquesta del Concertgebouw la próxima temporada en favor de la Orquesta de la Radio de Baviera cuya titularidad mantendrá

Intensidad o refinamiento. Este dilema ha debido influir en la reciente decisión del maestro letón Mariss Jansons (1943) de abandonar la titularidad de la Orquesta del Concertgebouw la próxima temporada en favor de la Orquesta de la Radio de Baviera cuya titularidad mantendrá

todavía algunos años más a pesar de sus conocidos problemas coronarios. Y es que, tras escuchar su último disco que contrapone las *Sextas* de Chaikovski y Shostakovich en BR-Klassik, está claro que el ímpetu del conjunto bávaro aporta mucho más a su forma de dirigir que la elegancia natural de la orquesta holandesa. Pero hay una excepción a lo dicho: la Filarmónica de Viena. Tuve la oportunidad de comprobar de primera mano la natural vinculación de Jansons con la orquesta vienesa —un conjunto cuyo refinamiento sonoro corre parejo al holandés— en abril del año pasado asistiendo durante tres días a los ensayos de un complejo programa formado por dos sinfonías de Haydn, un poema sinfónico de Liszt y la suite de un ballet de Bartók. El maestro letón puso en positivo lo mejor de esta orquesta excepcional con obras en los atriles que los Wiener conocían bien, pero a las que Jansons siempre aportaba alguna precisión tímbrica o agógica. Su anterior encuentro con los filarmónicos vieneses se recoge precisamente en este DVD: el concierto que dirigió el 10 de agosto de 2012 dentro de la tradicional serie de veladas orquesta-

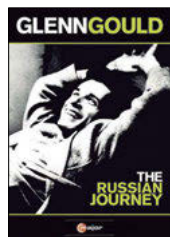
les de la Filarmónica de Viena en el Festival de Salzburgo. Y nuevamente el programa incluía composiciones muy vinculadas con la orquesta austriaca: el poema sinfónico *Don Juan* de Richard Strauss, los *Wesendonck-Lieder* de Richard Wagner y la *Primera Sinfonía* de Johannes Brahms. Jansons dirige un *Don Juan* ideal, lleno de sensualidad y preciosismo, que acompaña con esos gestos de mago que tanto le caracterizan desde el podio. Para los *Wesendonck-Lieder* cuenta con una de las mejores wagnerianas del momento, la soprano sueca Nina Stemme, tal como quedó patente en el *Anillo* de los últimos Proms. Y esta *Primera* de Brahms es quizá su mejor versión grabada de la obra donde, a pesar de que va de menos a más, consigue la fluidez, energía y flexibilidad necesarias sin renunciar a su visión apolínea de esta música que tantos problemas le ha generado en otros registros. Toma sonora sobresaliente y realización ya clásica de un veterano Brian Large, aunque no incluye subtítulos en español ni tampoco material extra alguno.

Pablo L. Rodríguez

## VARIOS

### GLENN GOULD, THE RUSSIAN JOURNEY.

Director de vídeo: YOSIF FEYGINBERG. CMAJOR 714108 (Ferysa). 2013. 56'. PN



Corría el año 1957, cuando el ya famosísimo por aquel entonces pianista canadiense Glenn Gould visitaba por primera vez Moscú.

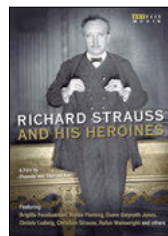
Este DVD es una crónica documental de todo lo que concernió a ese viaje, tan esperado por aquel entonces en la cerrada Unión Soviética. El amplio reportaje recoge imágenes de la llegada del mito (su bajada del avión, estancia en el Hotel, sus paseos turísticos por la ciudad, etc.). La novedad radicaba en que era el primero de los músicos occidentales conocidos al que se invitaba para tocar: también el repertorio, su personalísima versión de las *Variaciones Goldberg*. Todo ello conformaba un acontecimiento realmente excepcional que atrajo la atención del gran público melómano que por aquel entonces invadió (literalmente) la sala para

poder disfrutar de Gould. El DVD incluye diversas entrevistas a personas de la época, así como entrevistas a profesores de piano y críticos e historiadores. También se incluyen grabaciones e imágenes ya conocidas del canadiense (la típicas con su perro, paseando cerca de su casa, o tocando las *Goldberg* cuando las grababa...), además de algunas tomas con el mismísimo Richter. Personalidades como el compositor Vladimir Rubín, el director de teatro Roman Viktiuk, Rostropovich o Ashkenazi hablan de lo que supuso tal visita: hubo un antes y un después. De alguna forma suponía una "apertura" hacia lo desconocido, hacia una nueva forma de entender la música. El DVD también incluye, como podría esperarse, diversas tomas de la ciudad por aquel entonces: desgraciadamente el concierto no se grabó con imagen, aunque sí que se grabó con micrófonos; Gould tocó en Moscú y también en Leningrado. Del DVD, que tiene su interés histórico, hay que lamentar que no incluye subtítulos en español, solamente inglés, alemán francés y coreano.

Emili Blasco

### RICHARD STRAUSS Y SUS HEROÍNAS.

Director de vídeo: THOMAS VON STEINAECKER. ARTHAUS 102 181 (Ferysa). 2014 75'. PN



Richard Strauss tiene una historia que corre pareja con la del imperio alemán: fundación, ascenso, derrota, traducción al nazismo y catástrofe. Estéticamente, su afición a lo monumental, imponente y bombástico ha merecido el adjetivo de imperial. Pero su obra no es tan sencilla. Hay, en efecto, un Strauss de tales características pero también lo hay íntimo, recatado y hasta afrancesado. Cuando llegaron las tropas americanas a su casa, las recibió hablando en francés. El comandante era admirador suyo, solista de oboe y resultó recipiendario de un tardío concierto straussiano. Hay, además, un Strauss travieso y escandaloso, el de *Salomé* y *Elektra*, afecto a erotismos macabros, crímenes fami-

liares y amores rayanos en el incesto. El director y guionista de esta película explora este aspecto de su obra ligándolo con otro, propio de su biografía: su relación con las mujeres y con la Mujer. Es decir: con su mujer Pauline, su nuera Alice —judía que escapó por los pelos del exterminio nazi— más algunas otras que desaparecen entre pseudónimos. Sobre su tablado: *Salomé*, *Electra*, la *Mariscalca*, *Arabella*, *Dafne*, *Dánae*, suma y sigue. Para desarrollar su relato, Steinaecker compone un hábil y llevadero *collage* de filmes históricos (en alguno con Strauss en persona), representaciones operísticas, conciertos, entrevistas a especialistas, familiares, cantantes y directores de orquesta, fotografías, documentos impresos y tomas de lugares pertinentes, sin obviar los desastres de ambas guerras y alguna parafernalia hitleriana. La película puede verse como ameno recorrido y, al tiempo, como información ágilmente fundada. De propina puede verse y oírse a Wilhelm Furtwängler dirigiendo *Las travesuras de Till Eulenspiegel*.

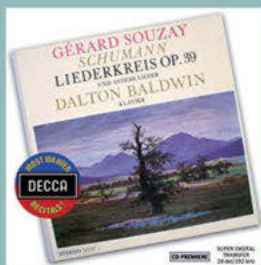
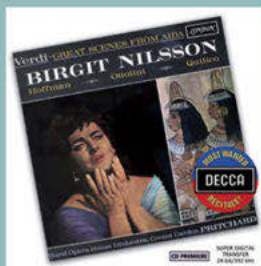
Blas Matamoro

# DECCA THE MOST WANTED RECITALS

iNuevos títulos!

Segunda entrega de "The Most Wanted Recitals" (Los recitales más esperados), 50 valiosísimos álbumes de recitales de ópera y lied interpretados por las más grandes voces de la lírica, entre los cuales se reúnen cerca de 750 pistas que se editan por primera vez en CD.

Se incorporan a la colección 14 recitales de Birgit Nilsson, Hermann Prey, Renato Bruson, Cesare Siepi, Virginia Zeani, etc.



A UN PRECIO MUY ESPECIAL  
POR TIEMPO LIMITADO



deccaclassics.com



universalmusic.es



www.fnac.es

## ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS

<b>Aho:</b> <i>Sinfonía 15.</i> Slobodeniouk. Bis. . . . .	.56	<b>MDG.</b> . . . . .	.61
<b>Albinoni:</b> <i>Trattamenti.</i> Zero Emision Brilliant. . . . .	.56	<b>Lortzing:</b> <i>Wildschütz.</i> Hornik, Sof-fel/Klee. Brilliant. . . . .	.55
<b>Bach:</b> <i>Clave bien temperado.</i> Weiss. Satirino. . . . .	.56	<b>Lully:</b> <i>Phaëton.</i> González Toro, Perruche/Rousset. Aparté. . . . .	.62
— <i>Suites para orquesta.</i> Kuijken. Accent. . . . .	.57	<b>Mendelssohn:</b> <i>Sinfonía 2.</i> Karg Schade/Heras-Casado. Harmonia Mundi. . . . .	.62
<b>Beethoven:</b> <i>Concierto para piano 5.</i> Yundi/Harding. Deutsche Gram-mophon. . . . .	.57	<b>Moniuszko:</b> <i>Halka.</i> Borodina, Lykhach/Michnik. Dux. . . . .	.48
— <i>Leonore.</i> Moser, Donath/Bloms-tedt. Brilliant. . . . .	.55	<b>Monteverdi:</b> <i>Vespro.</i> Scheen, Scho-frin/García Alarcón. Ambronay.63	
<b>Bellini:</b> <i>Pirata.</i> Cuberli, Neill/Viotti. Brilliant. . . . .	.55	<b>Musorgski:</b> <i>Feria de Sorochintsi.</i> Kuklin, Vialkov/Brazhnik. Bri-lliant. . . . .	.55
<b>Benjamin:</b> <i>Written on Skin.</i> Purves, Hannigan, Mehta/Benjamin. Opus Arte. . . . .	.70	<b>Paderewski:</b> <i>Manru.</i> Krahel, Skrla/Figas. Dux. . . . .	.48
<b>Beraia, Tamar.</b> Pianista. Obras de Haydn, Beethoven y otros. BR. 69		<b>Pekiel:</b> <i>Misas.</i> Dougan. Coro. . . . .	.64
<b>Berg:</b> <i>Suite lírica.</i> Queyras. Harmonia Mundi. . . . .	.57	<b>Pettersson:</b> <i>Sinfonía 9.</i> Lindberg. BIS. . . . .	.64
<b>Brahms:</b> <i>Conciertos para piano.</i> Hough/ Wigglesworth. Hype-rión. . . . .	.57	<b>Rachmaninov:</b> <i>Sinfonía 1.</i> Slatkin. Naxos. . . . .	.64
<b>Caccini:</b> <i>Euridice.</i> Frigato, Zanasi, Fagotto/Alessandrini. Naïve. . . . .	.58	<b>Ravel:</b> <i>Obras orquestales.</i> Vol. 2. Slatkin. Naxos. . . . .	.64
<b>Canto de la Sibila en la catedral de Barcelona.</b> Malet. Columna Música. . . . .	.69	<b>Richard Strauss y sus heroínas.</b> Stei-naecker. Arthaus. . . . .	.71
<b>Chaikovski:</b> <i>Sinfonía 6.</i> Nézet-Séguin. Deutsche Grammo-phon. . . . .	.58	<b>Rodríguez de Ledesma:</b> <i>Lamenta-ciones.</i> Garrido. Verso. . . . .	.65
<b>Charpentier:</b> <i>Descente d'Orphée.</i> O'Dette/Stubbs. CPO. . . . .	.58	<b>Rossini:</b> <i>Otello.</i> Osborn, Bartoli/ Tang. Decca. . . . .	.70
<b>Chopin:</b> <i>Conciertos para piano.</i> Scheps/Foremny. RCA. . . . .	.58	— <i>Turco en Italia.</i> Varios. . . . .	.46
<b>Debussy:</b> <i>Estampes.</i> Goerner. Zig-Zag. . . . .	.59	<b>Saariaho:</b> <i>Passion de Simone.</i> Upshaw/Salonen. Ondine. . . . .	.65
<b>Erkel:</b> <i>Hunyadi László.</i> Pataky, Fodor/Héja. Brilliant. . . . .	.55	<b>Schmitt:</b> <i>Obras para chelo.</i> Demar-quette/Mercier. Timpani. . . . .	.51
<b>Ferneyhough:</b> <i>Cuartetos.</i> Arditti. Aeon. . . . .	.60	— <i>Obras para piano.</i> Wagschal Timpani. . . . .	.51
<b>Glenn Gould, the russian journey.</b> Feyginberg. CMajor. . . . .	.71	— <i>Obras para voces femeninas.</i> Calliope. Timpani. . . . .	.51
<b>Gouvy:</b> <i>Oedipe à Colone.</i> Rötzen-böck Haab/Fontaine. CPO. . . . .	.61	<b>Schubert:</b> <i>Viaje de invierno.</i> Kauf-mann/Deutsch. Sony. . . . .	.66
<b>Grigòlo, Vittorio.</b> Tenor. Obras de Bizet, Gounod y otros. Sony. . . . .	.69	<b>Schumann:</b> <i>Concierto para violon-chelo.</i> Ferrández/Szulc. Onyx. 66	
<b>Guinovart:</b> <i>Conciertos para piano.</i> Guinovart/Petrenko. Sony. . . . .	.59	<b>Shostakovich:</b> <i>Sinfonía 8.</i> Gergiev. Mariinsky. . . . .	.67
<b>Haendel:</b> <i>Tamerlano.</i> Sabata, Cen-cic/Minasi. Naïve. . . . .	.60	<b>Strauss:</b> <i>Ariadne auf Naxos.</i> Frey, Jurinac/Böhm. Arthaus. . . . .	.48
<b>Hasse:</b> <i>Rokoko.</i> Cencic/Petrou. Decca. . . . .	.62	— <i>Don Juan.</i> Jansons. Euroarts. .71	
<b>Heggie:</b> <i>Moby Dick.</i> Morris, Coste-llo/Summers. Euroarts. . . . .	.50	— <i>Notturmo.</i> Hampson/Rieger. Deutsche Grammophon. . . . .	.68
<b>Hindemith:</b> <i>Sonatas para viola y piano.</i> Tamestit/Hadulla Naïve.61		— <i>Obras orquestales.</i> Reiner. RCA. . . . .	.52
<b>Humperdinck:</b> <i>Hänsel und Gretel.</i> Shigeshima, Wimmer/Hoff.		— <i>Óperas completas.</i> Varios. Deut-sche Grammophon. . . . .	.53
		<b>Stravinski:</b> <i>Oedipus Rex.</i> Stelkton, Johnston/Gardiner. LSO. . . . .	.67
		<b>Szymanowski:</b> <i>Sinfonías 1, 2.</i> Ger-giev. LSO. . . . .	.67
		<b>Vivaldi:</b> <i>Conciertos para oboe.</i> Toni. Deutsche Harmonia Mundi. . . . .	.68



# RICHARD STRAUSS 1864-2014

**E**ste año se cumplen los 150 del nacimiento en Múnich de Richard Strauss, un compositor que atravesó dos siglos vital y estéticamente. Protagonista del gran momento postromántico, testigo de la evolución radical del lenguaje musical, tentado a entrar en su propuesta pero pronto convencido de lo contrario, no pudo o no quiso ser la referencia moral que tantas veces les pedimos a los creadores. Durante el nazismo, por el contrario, fue un espectador a la vez perplejo y temeroso pero también contemporizador. Hoy su obra se eleva como uno de los grandes logros de la música de cualquier época y su vida ejemplifica toda la grandeza y la miseria del artista frente a su entorno. En este dossier a él dedicado, Eduardo Pérez Maseda, Carmelo Di Gennaro, Elisa Rapado Jambrina y Andrés Ruiz Tarazona abordan, respectivamente, su papel en la modernidad, la evolución de las puestas en escena de sus óperas, las líneas maestras de su obra para voz y piano y su relación con España.

## EL "BOURGEOIS ALLEMAND"

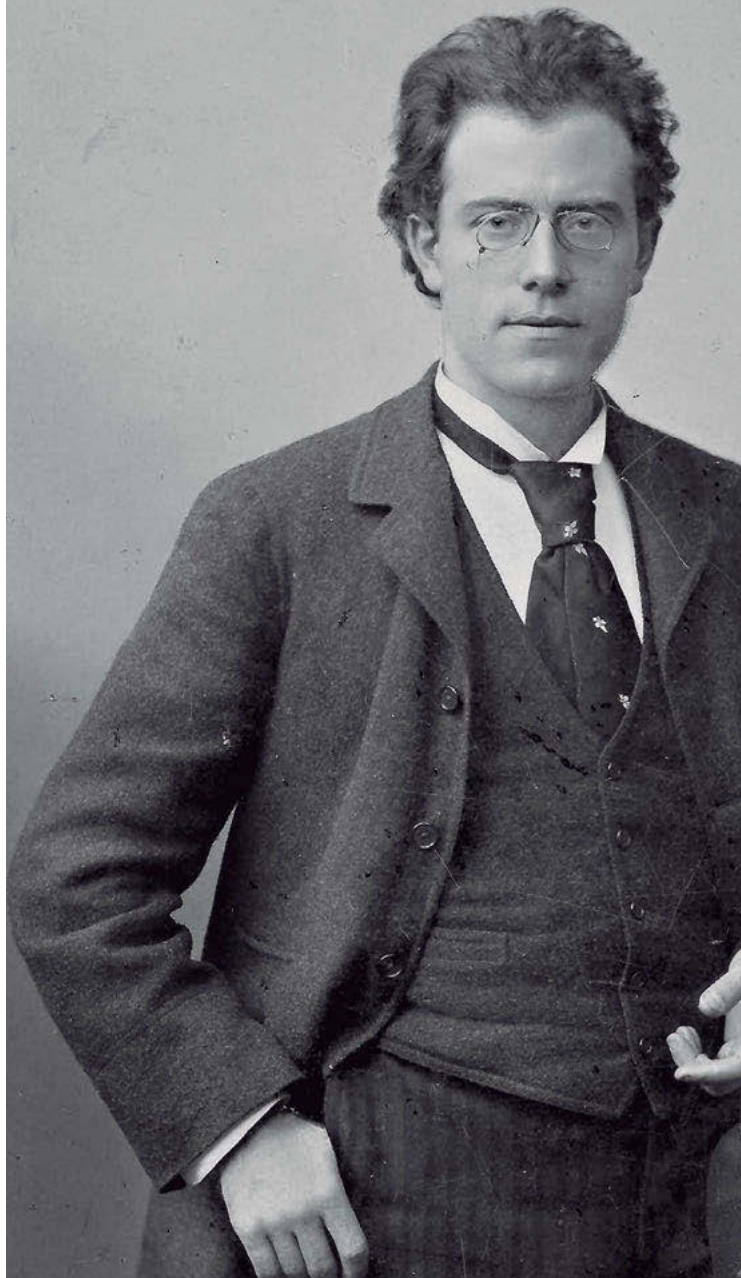
En alguna ocasión, Stravinski manifestó que su maestro, Rimski-Korsakov, odiaba a Richard Strauss, "pero seguramente por razones equivocadas". Unas razones también "equivocadas", o mejor "incorrectas", a las que el maestro ruso alude, un tanto crípticamente, para explicar el porqué, durante el III Reich, el maestro alemán defendió su música en alguna ocasión. Desconocemos cuáles eran esas razones, tanto las "equivocadas" como las que podían no serlo: Stravinski no nos lo explicó, pero su deseo, claramente explicitado, de que todas las óperas de Strauss fueran admitidas en cualquier clase de purgatorio donde la trivialidad triunfante fuera castigada, habla por sí solo. Trivialidad, una esencia musical "vulgar y pobre"... los juicios de Stravinski, provocadores, y un tanto alicortos por excesivos, sirven bien de pórtico a esta breve reflexión en torno a lo que pudiera considerarse el lugar musical, estético y cultural de Richard Strauss en la oportunidad que nos ofrece el siglo y medio transcurrido desde su venida al mundo en 1864.

Como sabemos, y lo recordaba muy bien el gran Manolo Alcántara en un viejo prólogo a las memorias de González-Ruano, tanto ahora como entonces, el lugar que ocupa cada cual en el Parnaso, o donde sea, depende mucho de los acomodadores. En el tema del lugar, de la valoración de su música, Strauss, mal que le pese a Stravinski, está más allá del bien y del mal. Hace mucho tiempo ya que, al margen de gustos y de esas oleadas de geometría variable que sacuden tan a menudo a la musicografía, es un incontestable de la música del siglo XX tanto como del XIX (no olvidemos su genial producción aún decimonónica). Pero además, tengo la sensación personal de que las declinaciones del "tema Strauss" se multiplican con el tiempo, y sus variantes, si no inabarcables, sí presentan una complejidad apasionante que enriquece nuestra visión actual como músicos de aquí y de ahora; nuestra visión del que, personalmente, considero el periodo más complejo, plural y apasionante de la historia de la música occidental, que abarca el lapso comprendido entre la muerte de Wagner y la primera mitad del siglo XX. Si consideramos que Strauss nace en 1864 y que muere a la venerable edad, para su tiempo, de 85 años, en 1949, su figura abarca en lo musical las estéticas "fin de siglo", la eclosión de las vanguardias históricas, el conflicto con la dialéctica tonal, la revolución de la música en el ámbito de la escena o el neoclasicismo. Si a ello unimos la densidad de una vida larga, siempre en el primer plano de lo público, y no menos en los ámbitos culturales, sociales y políticos de los que Strauss formó parte como auténtico protagonista, las ramificaciones de ese aludido "tema Strauss" nos sumen en una especie de vértigo en el que la idea, el concepto de metamorfosis, juega un papel relevante.

*"¿Irme? Sí, si la comida fuera mala. Bajo el III Reich se comía muy bien, sobre todo si uno se embolsaba los dividendos de ochenta óperas.*

*Aparte de unos pocos incidentes estúpidos, no tenía motivo de queja".*

*(Declaraciones de Richard Strauss recogidas por Klaus Mann, a propósito de una pregunta sobre la posible salida de Alemania del compositor en el régimen nazi).*



Siempre lo tuvo claro y nunca se caracterizó por vivir su propio tiempo "en estado de alarma". Poco o nada de dudas existenciales, ni *spleen*, ni las angustias del *zeitgeist*. Strauss nunca pudo entender las obsesiones de Mahler por el sufrimiento o la redención, y el imperativo orteguiano, el "hacer lo que nos toca hacer", constituye una auténtica razón vital en el compositor alemán. De otra parte, los tópicos ante la obra de Strauss son recurrentes y se han repetido cientos de veces tomando como tema su producción operística: ¿Involución?, ¿Nostalgia?. *Salomé* y *Elektra*, ante todo esta última, constituyeron el auténtico primer punto de "no retorno" (mucho antes que Schoenberg, mucho antes que Stravinski) en la evolución de un lenguaje sonoro que, por la vía de la destrucción de la dialéctica tonal, y en una implacable lógica derivada de la revolución armónica wagneriana, cristalizaba en un ámbito escénico desquiciado, de un expresionismo tan feroz como enfermizo. Los parámetros de escucha tenían que ser otros después de *Elektra*, como también los elementos tradicionales de análisis musical vigentes hasta esos momentos.

### La relación con Mahler

La galería de tópicos o lugares comunes en el caso de Strauss pasa también, necesariamente, por su relación con



Gustav Mahler; una relación de algunas afinidades, sí, y de un respeto y valoración mutuos, pero no menos cargada de rivalidades y de un fondo temperamental y expresivo enormemente alejado entre ambos. Mucho más alejado del que el mismo Mahler pudiera pensar cuando escribió la tantas veces citada frase: “Strauss y yo horadamos nuestros túneles desde lados diferentes de la montaña”. Realmente habría que preguntarse si Mahler no debería referirse a túneles distintos... en montañas diferentes<sup>1</sup>. La moderna musicología y la literatura musical más “estéticamente correcta”, han planteado la dialéctica personal “Mahler-Strauss” con ribetes mucho más favorables hacia el primero. En ello, el personaje Strauss, el rechazo hacia determinadas características personales (muchas en la mente de todos), juega un papel importante. Mahler, el adorado por los compositores vieneses como padre espiritual: el Berg o el Webern impactados por las últimas sinfonías de Mahler: la *Novena*, la *Sexta* (“la única *Sexta* pese a la *Pastoral*, escribe Berg a Webern); el Schoenberg, rebelde al principio, rendido después a la memoria de Mahler, suponen una especie de prolongación lanzada a la vanguardia, que proyecta retrospectivamente la figura de un Mahler precursor. Precursor por razones musicales, por supuesto, pero también el perfecto crisol de la angustia, de esos aspectos inherentes a la modernidad expresionista: la personalidad hipersensible, neurótica,

obsesiva, pionera ilustre del sofá psicoanalítico por obra y gracia del Dr. Freud... Frente a todo ello la cosa parece estar clara; si Mahler es un padre espiritual, la figura de Strauss parece más respetada que querida; ese “bourgeois allemand” como lo califica Stravinski, al que el cáustico Karl Kraus consideraba más una sociedad anónima que un genio, nos aparece como una figura menos “simpática”... además no era judío (por más que se ironizase a menudo sobre ello ante su amor por el dinero), tenía los ojos azules... y fue Presidente de la Cámara de Música del III Reich.

Sin embargo, en esa vieja contraposición “Mahler-Strauss” habría que preguntarse: ¿Quién fue en lo musical más moderno, más audaz? Ninguna de las sinfonías de Mahler contemporáneas o posteriores a las *Salomé* o *Elektra* de Strauss llegaron, ni de lejos, a la audacia salvaje, a la exacerbación histérica del lenguaje, la disolución tonal y al deslumbrante estallido tímbrico a los que llegó Strauss con esas dos óperas que serán, para siempre, las dos piedras miliars de la vanguardia escénica del siglo XX. El propio Schoenberg, a quien Strauss apoyó sinceramente al inicio de su carrera, (al menos hasta las *Cinco Piezas para orquesta op. 16* siempre mantuvo que, en su época, el único revolucionario no fue otro que el compositor bávaro.

Pero existía un precedente; un precedente en ocasiones infravalorado hoy día en la obra de Strauss, quizás dejándose llevar de una cronología, aún decimonónica que, sin embargo, lejos de restar, añade un valor de modernidad único a la obra de Strauss: el portentoso corpus de los poemas sinfónicos. A menudo se olvida, pero los testimonios contemporáneos de la época no dejan de recordarlo: la auténtica vanguardia musical, sentida como tal en toda Europa a finales del XIX, no es otra que la representada por ese puñado de obras maestras que ejercen un peso brutal, una influencia casi insalvable, en todos los compositores europeos “aquejados” de poematismo, que casi en ningún caso pudieron liberarse del peso de un Strauss que, desde el ya maduro *Don Juan* culmina con *Vida de héroe*, dejando dos curiosas prolongaciones a las que Strauss parece querer desposeer de su carácter “poemático”, al menos desde el título: la *Sinfonía Doméstica* y la *Sinfonía Alpina*, ya bien entrado el siglo XX.

Cara al Strauss más rompedor, el tópico del Strauss “revolucionario” de *Salomé* y *Elektra*, los poemas sinfónicos suponen un interesante objeto de reflexión en lo musical desde un punto de vista puramente compositivo, de la misma manera que plantean cuestiones de interés en el ámbito de la psicología creativa de un compositor como Strauss. Desde el primer punto de vista, y dominando como pocos el virtuosismo de la escritura orquestal, Strauss aprovecha el “pie forzado” de la libertad temática del poematismo (valga la aparente contradicción), para romper de forma inteligente los límites de la armonía funcional, pero sin separarse en exceso de claros ejes tonales que conducen al oyente por la vía de una inteligibilidad cómplice. A ello hemos de añadir su utilización de células rítmicas de un concentrado poder descriptivo, fáciles de recordar e identificar, un gusto refinado por el efecto o la sorpresa sonora cuanto más inesperada mejor, un manejo habilísimo de las texturas polifónicas y un acusado sentido, enormemente personal, de la progresión armónica, que origina que el “sello” Strauss se encuentre presente siempre; tanto en sus inconfundibles enlaces armónicos como en su peculiar sentido de los procesos modulatorios; unos procesos menos afines a la idea de modulación tradicional que a un juego sonoro con la transición y la metamorfosis.

Se ha dicho a menudo que, en sus poemas sinfónicos, Strauss no rompió con la tradición romántica, pero realmente, Strauss difícilmente pudo romper con aquello de lo que, en realidad, nunca formó parte. Volviendo a las cuestiones de

“situación”, de “lugar” estético a que antes nos referíamos, Strauss no tiene una ubicación sencilla. No tiene nada de extraño que Adorno, el dispensador de bulas y certificados de modernidad en la música del siglo XX, obvie la posición de Strauss entre las opciones categóricas del progresismo de Schoenberg y el reaccionarismo de Stravinski. La idea del “yo” romántico está tan alejada de Strauss como lo está de Stravinski y esto les une por encima de sus diferencias. Es más, posiblemente sea Strauss el más antimoderno de entre los grandes compositores del siglo XX: más que mostrarse a través de su obra, se oculta en ella. Nunca mostró explícitamente su horror por la autoconfesión como podemos apreciarla en un Ravel, pero puede decirse —y esto explica en parte el tantas veces referido “enigma” de su “retroceso” a las posiciones conservadoras con *El caballero de la rosa* tras *Elektra*— que en su caso, la máscara oculta la metamorfosis; esos clamorosos cambios que no constituyen sino una manifestación de distanciamiento personal con el objeto, con la obra, a la que, sin embargo, se sirve por encima de todo. Volviendo al tema de los poemas sinfónicos, un temperamento que es capaz de evocar musical y sentidamente al superhombre nietzscheano o los avatares de la vida de un héroe (narrados en primera persona!), y a la vez retratar musicalmente la vida burguesa y la fuente de sopa humeante sobre la mesa familiar en la *Sinfonía Doméstica*, es el temperamento de un compositor cuya versatilidad (¿impostación?) corre pareja en lo escénico entre el delirio salvaje y trágico de *Salomé* y *Elektra*, y la comedia burguesa de costumbres de *Intermezzo* o *Capricho*.

El “yo” íntimo no existe para un Strauss siempre al servicio de la idea; no de las ideas propias, sino del objetivo musical al que se quiere servir. De esta forma, si algo asume Strauss de Nietzsche, más que la traducción imposible de un texto filosófico, es ese *pathos* de la distancia tantas veces evocado por el filósofo alemán. Un distanciamiento del “yo” íntimo que, volviendo de nuevo a los poemas sinfónicos, no encuentra contradicción con la búsqueda, en tantos casos con resultados enormemente originales, de la descripción sonora. Si la figura de un Debussy acostado sobre el césped nos evoca la ensañación sonora transmutada en música, los trabajos del héroe o la subida trabajosa a la cumbre de la montaña son descritos por Strauss casi como hecho físico, pero en no menor medida, su genialidad se muestra a través de su capacidad de disociación mediante la cual el programa, la “narración” del poema, queda sublimada por el lenguaje musical y se convierte en algo abstracto, en música “pura”, en la que sus raíces programáticas nos son absolutamente indiferentes, e incluso prescindibles. Es la música en sí, su forma, el material, el que en Strauss “libera” la idea; esa idea que, sin embargo y a su vez, es imprescindible como motor de creación.

### ¿Retroceso?

Adorno, al igual que posteriormente otros acérrimos defensores del fundamentalismo vanguardista, pecó de simplismo en su evaluación del “retroceso” estético de Strauss operado en su obra a partir de *El caballero de la rosa*, al replegarse a lo que aquél denomina su “estilo personal”; algo que le habría condenado al fracaso por el hecho de ignorar “la tendencia objetiva” de la música de su tiempo: “Quien se apunta a lo viejo, y lo hace sólo por desesperación ante las dificultades de lo nuevo, no encuentra consuelo, sino que se torna víctima de su impotente nostalgia de un tiempo mejor”. “Nostalgia”, el mantra mil veces repetido en la consideración del Strauss que abandona la vanguardia; ese Strauss posmoderno que, paradójicamente, es el Strauss menos conocido y que, en su propio tiempo, no gozó precisamente de los favores de un público que debería haber sido más afín ante un nuevo lenguaje; un lenguaje que

habría arrojado por la borda el lastre de la experimentación. No hay que olvidar que, en este sentido, Strauss fue quizás, de todos los compositores del siglo XX, el que mejor supo rentabilizar el escándalo. Nunca está de más recordar la conocida anécdota del Kaiser Guillermo II a raíz del estreno tumultuoso y de la aureola de escándalo que acompañó el estreno de *Salomé*: “con esta obra Strauss va a causarse un perjuicio terrible”; profecía que apostillaba el propio Strauss añadiendo algo de su propia cosecha: que gracias a ese “perjuicio” pudo costearse la construcción de su villa de Garmisch. El Strauss de la vanguardia es, paradójicamente, el Strauss de una notoriedad y un reconocimiento que nunca tuvieron sus óperas más modernas, aún hoy prácticamente desconocidas para el gran público.

Stefan Zweig, malogrado libretista también de Strauss tras la muerte de Hofmannsthal, dejó constancia en su obra del tiempo de eclosión de las vanguardias alemanas de posguerra, de las que Strauss habría desertado tiempo atrás, inaugurando una restauración anticipada a los neoclasicismos que habrían de seguir a aquéllas: “En todo se proscribe el elemento inteligible; la melodía en la música, el parecido en el retrato, la comprensibilidad en la lengua...” una época en la que todo quiere ser joven y en la que ningún espectáculo resulta a Zweig tan tragicómico “como el de muchos intelectuales de la generación anterior que, debido al pánico de quedar atrasados y ser considerados “inactuales”, con desesperada rapidez se maquillaron de una fogosidad artificial e intentaron, también ellos, seguir con paso renqueante y torpe los extravíos más notorios. Honrados y formales académicos de barba blanca repintaban sus “naturalezas muertas” de antes, ahora invendibles, con datos y cubos simbólicos, porque los directores jóvenes (en todas partes los buscaban jóvenes ahora, y cuanto más jóvenes mejor) retiraban todos los demás cuadros de las galerías por demasiado “clasicistas” y los llevan al depósito... flemáticos consejeros privados de Prusia daban lecciones sobre Karl Marx; antiguas bailarinas de la corte interpretaban, casi completamente desnudas y con “fingidas” contorsiones, la *Appassionata* de Beethoven y la *Noche transfigurada* de Schoenberg. Por todas partes, la vejez corría azorada en pos de la última moda”.

En este contexto, un Strauss que, a contracorriente, tuvo el “valor de no ser moderno”, observa cómo en los años veinte, en los treinta, las obras escénicas de Krenek o las óperas “izquierdistas” de Weill llenan los teatros, mientras *Intermezzo* o *Arabella* eran acogidas con una tibia corrección.

Tras una Gran Guerra que, a diferencia de tantos otros artistas e intelectuales alemanes como Thomas Mann o el mismo Schoenberg, Strauss no acogió con especial entusiasmo, el compositor entra en una crisis, entendida como encrucijada, indudable. Se ha dicho en alguna ocasión que la decadencia de la civilización alemana tras la guerra, determinó una declinación espiritual en un Strauss tan arraigado en el romanticismo alemán que, en el momento en que ese romanticismo fue destruido por las bayonetas y mientras sus raíces estallaban bajo las bombas, Strauss perdió sus propios anclajes culturales, comenzando a recordar una y otra vez la música del pasado; ese pasado que, sin embargo, nunca nadie como él ni antes que él, había contribuido a dinamitar de una manera tan genial como efectiva. Posiblemente, Strauss experimentó con *Elektra* que era posible dar un salto al vacío pero no “desde” el vacío. Algo que, en su caso no implica ni una simple remembranza y menos aún claudicación. Podría decirse que, con *Elektra*, Strauss tuvo constancia de la necesidad de la destrucción de un lenguaje, pero no en menor medida, de la necesidad de jugar con los elementos liberados por esa destrucción.

En este mismo aspecto hay que entender la relación de Strauss con el “tótem” de la tonalidad tras *Salomé* y *Elektra*.

Algo que hoy día nos parece determinante, definitorio, desde una óptica —la nuestra—, retrospectiva de la contemporaneidad, y que posiblemente pierde nitidez en sus perfiles cuando nos situamos un siglo atrás. El mismo Adorno, que reprochaba al Strauss “restaurador” el haber afirmado que la tonalidad era una ley natural que, por principio, no debería ser infringida, afirma en otro momento (¡Adorno... siempre sombras y luces!) que en la apologética de la nueva música se olvida con facilidad que la tonalidad no es un sistema sonoro meramente estatuido, sino que daba cumplimiento de manera muy precisa al concepto de espíritu objetivo estableciendo la mediación entre un lenguaje musical inmediato, entendido de forma espontánea, y unas normas cristalizadas en el interior de ese lenguaje. Strauss fue consciente, llevado de su temperamento fuertemente pragmático y alejado de planteamientos excesivamente doctrinales o ideológicos, de que una atonalidad consecuente eliminaría ese equilibrio entre el lenguaje y la norma. Se podía ir más allá, pero a un precio que, sin duda, el maestro bávaro no tenía la menor intención de pagar<sup>3</sup>.

De esta forma, el Strauss de la posguerra, de las dos posguerras mejor dicho, es, con muchos matices distintos cuyo análisis llevaría mucho más espacio del aquí dedicado, no un Strauss de retornos, sino de “resonancias”. Si el retorno significa voluntad, la “resonancia” parece ser independiente de nosotros, y en el caso de Strauss toma la hermosa manifestación de un romanticismo “sentido”, personal e íntimo, como no lo encontramos en ninguna de sus obras anteriores, en las *Metamorfosis* y en los *Cuatro últimos Lieder*. Con ellas el viejo Strauss se quita la máscara y se implica personalmente hasta la autoconfesión sin perder complejidad. ¿Habría que referirse una vez más al impresionante despliegue polifónico de esas “metamorfosis” y su utilización única de la técnica del “divisi”? Su poderío en el orden estructural se pone al servicio —ahora sí— de un posromanticismo que no se pretende innovador, sino fuertemente elegiaco; un espacio de representación, de relación entre realidad y deseo, que muestra algo que Strauss, posiblemente, supo siempre: tenemos muchas edades y no pertenecemos únicamente a un tiempo; quizás hay que ser en cierta forma anacrónico para pensar lo contemporáneo.

Entretanto, en estos ciento cincuenta años, la música de Strauss no ha envejecido mal. Nada mal.

Eduardo Pérez Maseda

<sup>1</sup> Personalmente estimo que el mejor homenaje, posiblemente el más sentido, de Strauss a Mahler, hay que encontrarlo en el tercero de los *Cuatro últimos lieder* de aquél: *Im Abendrot*.

<sup>2</sup> Con esta obra se inicia el diseno estético entre los dos compositores. Es bien conocida la carta de Strauss a Alma Mahler tras recibir aquél la partitura que un Schoenberg expectante le acaba de remitir: “sería mejor si se dedicara a quitar nieve con una pala que a llenar de garabatos el pentagrama”.

<sup>3</sup> En este aspecto, la correspondencia entre Strauss y Hofmannsthal, el libretista que supone el punto de anclaje entre el Strauss de la rabiosa vanguardia de *Elektra* y la restauración de *El caballero de la rosa*, es ilustrativa tanto de una colaboración única entre compositor y libretista, como de una relación no exenta de fuertes tensiones ante el enorme contraste de caracteres entre ambos. El temperamento refinado, de una cultura sofisticada de Hofmannsthal, chocaba a menudo con el fuerte pragmatismo y el instinto teatral de Strauss: “Me puede usted matar, pero para mí no hay nada más terrible que las obras teatrales que no tienen éxito, que se dirigen a cuatro *exquisitos* del teatro y cuyas escenas y finales de actos están tan domesticados que la gente ni llora ni ríe, ni aplaude ni silba. Esto me resulta penoso...” (fragmento de un texto de Strauss dirigido a Hofmannsthal a propósito de distintos desencuentros en un montaje de *Ariadna en Naxos*).

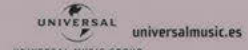
# HERBERT VON KARAJAN

## 25º ANIVERSARIO

PARA CONMEMORAR EL 25º ANIVERSARIO DE LA MUERTE DE HERBERT VON KARAJAN, UNA DE LAS FIGURAS MÁS CARISMÁTICAS Y TRASCENDENTES DE LA HISTORIA DE LA MÚSICA CLÁSICA, UNIVERSAL MUSIC HA PREPARADO UNA CUIDADA SELECCIÓN DE GRABACIONES QUE ESTARÁN A UN PRECIO MUY ESPECIAL POR TIEMPO LIMITADO.



A UN PRECIO MUY ESPECIAL  
POR TIEMPO LIMITADO



www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

## SOBRE LAS TABLAS

Si hay un músico emblemático en la historia de la renovación de las puestas en escena en los teatros de ópera, éste es sin ninguna duda —muy a su pesar— Richard Strauss. ¿Por qué a su pesar? Porque la auténtica naturaleza de Strauss era la de un conservador, no la de un revolucionario, que supo sin embargo dejarse guiar por algunos de los intelectuales más avanzados y atrevidos de su época. Hoy en día, todo el mundo apunta a su colaboración con Hugo von Hofmannsthal, olvidándose de que al lado del gran poeta y escritor estaba un artista como Max Reinhardt (él, Hofmannsthal y Strauss fundaron el Festival de Salzburgo en 1920), sin olvidarnos de un escenógrafo de la talla de Alfred Roller, es decir auténticos renovadores de las artes escénicas de los primeros años del siglo XX, junto con Adolphe Appia. No por casualidad fue el propio Reinhardt el que se encargó, por ejemplo, de la puesta en escena de los estrenos absolutos de *Rosenkavalier* y *Ariadne auf Naxos*, por citar dos obras emblemáticas. Es decir, el teatro musical de Strauss nace desde el principio bajo la estela de la modernidad y sigue en esa línea hasta más o menos los años cuarenta, cuando tanto el propio compositor como el teatro austro-alemán están bajo el control del partido nazi. En términos generales, el legado operístico de Richard Strauss, que constituye indudablemente uno de los grandes pilares de la historia del género, tuvo una singular parábola en cuanto a las puestas en escena y también en la percepción general. Nacido como punta de lanza de las vanguardias artísticas de los años veinte, luego reculó hacia visiones escénicas, como ya se ha dicho, mucho más conservadoras, ocurriéndole lo mismo a la percepción en su conjunto de este legado artístico. De todas formas, si la naturaleza de Strauss era la de un conservador, no es que se tratara de un ingenuo o peor de un bobo; él siempre supo reconocer y alabar con toda sinceridad los trabajos bien hechos de Reinhardt, por ejemplo en los dos casos citados arriba, y hay cartas del propio compositor que reflejan su íntima satisfacción.

Por lo tanto, empezaremos un breve recorrido a través de algunos de los títulos más emblemáticos de la producción straussiana, para ver cómo ha ido evolucionando, a lo largo de cincuenta años, el concepto de puesta en escena con respecto de dichas óperas.

### Visiones de pesadilla

Hablando de casos concretos, hay sin duda que empezar a partir de un trabajo como *Salome*, tercer título para la escena de Strauss, pero de una fuerza arrolladora gracias a su escritura magmática y a su contenido transgresor. El punto de inflexión en la puesta en escena de *Salome* tuvo lugar en el año 1949, cuando Peter Brook realizó una nueva producción en el Covent Garden de Londres, con escenografía y vestuario de Salvador Dalí; en el papel titular estaba la búlgara Ljuba Welitsch, en uno de sus roles más emblemáticos. El escándalo que se desató fue impresionante, hasta el punto de que al año siguiente Brook fue echado del cargo de director de producciones que cubría en el coliseo londinense; la crítica de la época habla de una especie de “alucinación”, debida a la impresionante escenografía y al impactante vestuario de Dalí. El mismo Brook recuerda en sus memorias que al fin y al cabo se trató de un “encuentro con



*Salome* en la Ópera de Dresde, montaje de Peter Mussbach, 2005

dirigida magistralmente por Karl Böhm, que se editó en versión cinematográfica en 1974, con Teresa Stratas en el papel principal. En esta célebre película, lo que sigue fascinando son las atmósferas oníricas creadas por Friedrich, que se ciñen perfectamente a la brillante dirección orquestal de Böhm.

Mucho más estilizada fue la producción que realizó Maurice Béjart en Ginebra en el año 1983; por ejemplo, en el sangriento final no aparecen cabezas cortadas, rechazando así también él una visión demasiado realista de la ópera, mientras que la producción de Robert Carsen, que se vio también en 2009 en el Teatro Real, le daba un vuelco completo a ese final, haciendo que Salome fuera matada por los comensales de Herodes, horrorizados por su violencia y sadismo. Algo parecido lo realizó unos años antes otro gran director de escena, el alemán Peter Mussbach, que montó su *Salome* en 2005 en la Ópera de Dresde; la acción se ubicaba en un *hamman* y la protagonista evidenciaba notables trastornos psicológicos en el ámbito de una familia muy trastornada también; pues, en ese final Salome ni baila ni la matan, sino que se refugia espantada debajo de la cama con Jochanaan. Siempre hablando de Mussbach, no se puede olvidar aquí su magnífica *Arabella* de la Ópera de París de 2002, en la cual el director alemán desenmascaraba —por debajo del lujo aparente y aparatoso del montaje— una sociedad enfermiza y a punto de estallar; en eso, lo ayudaban magníficamente los decorados de Erich Wonder, colaborador habitual también de Jürgen Flimm.

Por lo que concierne a *Elektra*, otro título muy cotizado, se pueden destacar distintas producciones de los últimos veinte años, empezando por la de Harry Kupfer, realizada en la Ópera de Viena bajo la dirección de Claudio Abbado (1989); la impresionante escenografía de Hans Schavernoch enseñaba el pie enorme de un coloso del que no podía verse la cabeza, síntoma inequívoco de un poder aterrador y sin rostro; la magmática interpretación de Abbado contribuía a crear ese clima incandescente, para una puesta en escena que ponía de manifiesto el lado más moderno y





*Elektra* en la Ópera de Viena, montaje de Harry Kupfer, 1989

expresionista de Strauss. Abbado repetiría título y éxito dieciséis años después, dirigiendo en Salzburgo (esta vez con la Filarmónica de Berlín) una modélica puesta en escena del ruso Lev Dodin, cuyo trabajo interpretativo con los cantantes, en particular con la protagonista Karita Mattila, fue trascendente. Muy acertada también la producción de Grüber que se vio en Nápoles en 2004, dirigida por Gabriele Ferro; el gran acierto del director de escena fue confiar en un gran artista plástico contemporáneo como Anselm Kiefer para realizar escenografía y vestuario; el blanco roto de la escenografía obligaba a todas las criadas de la familia a limpiar sin parar algo que no se podía limpiar, es decir los rastros de la culpa y del delito. Otra producción histórica se realizó y se vio en la Scala de Milán siempre en 1994, dirigida musicalmente por Giuseppe Sinopoli, con la dirección de escena de Luca Ronconi y la escenografía del arquitecto italiano Gae Aulenti; la lectura lúcida y afilada de Sinopoli encajaba a la mil maravillas con la puesta en escena de Ronconi, ubicada en un matadero, en un lugar en el cual muerte y devastación constituían una trágica normalidad.

### Artistas y gestores

Si *Salome* y *Elektra* se pueden contar entre las óperas de Strauss más representadas hoy día, hay de todas formas en su catálogo más óperas que siguen gozando de buena popularidad, como por ejemplo *Ariadne auf Naxos*, si bien en su segunda versión, la de 1916. Si el director de escena de la *première* fue Max Reinhardt en persona, después de éste se cimentaron con este título muchos artistas importantes de la actualidad, entre los cuales destacan Luca Ronconi, Christof Loy, Laurent Pelly, Jossi Wieler y Sergio Morabito. La producción de Wieler y Morabito —dirigida por Christoph von Dohnányi—, se vio en el Festival de Salzburgo de 2001, la edición de despedida de Gerard Mortier como director artístico de la kermesse. Se trató de una producción muy criticada por su planteamiento, parece ser que directamente inspirado por el propio gestor belga, es decir ubicar la acción entre el despacho del director del Festival y el propio Grosses Festspielhaus, perfectamente reproducidos en escena; de esta forma la casa del “hombre más rico de Viena”, como dice el Haushofmeister al comienzo de la ópera, es el propio patio de butacas del Grosses Festspielhaus, así que todos los que lo ocupan —justamente viendo la ópera, como ocurre en el libreto— se podían “identificar” con el burgués engreído e ignorante que manda al compositor una versión reducida y mezclada de su trabajo con la “italienische buffonerie”. Una tomadura de pelo monumental a un público que el belga consideraba, como era habitual en él con respecto de cualquiera que se atreviera a criticarle, conservador y “fascista”, tal y como declaró en distintas ocasiones. Mucho más tradicional, la puesta en escena de Luca Ronconi de la Scala de Milán, dirigida una vez más por Giuseppe Sinopoli, que



*Capriccio* en el Teatro Regio de Turín, montaje de Jonathan Miller, 2002

para representar la isla de Naxos se inspiraba en las pinturas del suizo Arnold Böcklin (en particular *La isla de los muertos*) teniendo así toda la producción de una atmósfera crepuscular y pesimista. En las antípodas del planteamiento de Ronconi está Laurent Pelly, mucho más ligero y con un evidente sentido del humor, en una versión —vista en 2004 en la Ópera de París— que tenía entre sus protagonistas a la magnífica Natalie Dessay en el papel de Zerbinetta. La versión del alemán Christof Loy, que se vio también en el Teatro Real en 2006, tomaba como punto de partida la película de Robert Altman *Gosford Park*, enseñando clarísimamente —gracias a una ingeniosa escenografía y a la moderna maquinaria del coliseo madrileño— cómo el mundo vienes de antaño, pero con evidentes reflejos hacia la actualidad, se encontraba estructurado en clases sociales distintas y casi inconciliables entre sí.

Si *Ariadne* es la tercera ópera de Strauss más representada, la cuarta es seguramente el *Rosenkavalier*, obra maestra estrenada en 1911 en la Semperoper de Dresde otra vez bajo la dirección escénica de Reinhardt. También de este trabajo tenemos muchas y distintas versiones escénicas recientes de gran interés, empezando por el montaje de Herbert Wernicke, que se vio en Salzburgo (1995) y luego en París durante la etapa Mortier; el planteamiento del director de escena alemán era muy sencillo pero muy efectivo: toda la escena estaba ocupada por enormes espejos, en los cuales se reflejaban las acciones de los protagonistas, como si toda una época se mirase a sí misma mientras se hundía; es evidente que dicha producción no podría marcar una diferencia mayor con las muy tradicionales de Rudolf Hartmann, producida por el Festival de Salzburgo de 1960 y dirigida por Herbert von Karajan y sobre todo con la de Otto Schenk, dirigida por Carlos Kleiber en dos ocasiones, en 1973 y luego en 1994, pero pasando de Múnich a Viena. Luego, hay que destacar un caso singular, que concierne justamente el *Caballero de la rosa*; en 1926, el afamado director de cine Robert Wiene rodó la película *Der Rosenkavalier*, con guión del mismo Hofmannsthal y la música de

Strauss. La idea fue del poeta austriaco, que necesitaba por razones personales ingresar dinero rápidamente y el cine le parecía buena opción. Efectivamente, en una carta fechada el 1 de enero de 1925, y dirigida a Strauss, Hofmannsthal hace números; en concepto de derechos de autor a él le tocarían 5.000 dólares (la mitad del caché del compositor) y el poeta insiste muchísimo a propósito de cuánto los necesita. En la misma carta, el escritor afirma tajantemente que ni una escena de la película se parecería a la de la ópera y que cada espectador que viera el filme sentiría luego la curiosidad de acercarse al original teatral. Como es sabido, la película se estrenó en Dresde en 1926, con la orquesta dirigida por el mismo Strauss, y lamentablemente hoy día se han perdido los veinte minutos finales; pero, por lo que se puede ver, lo que dice Hofmannsthal es cierto. Por ejemplo, en la película aparece el personaje del Marechal, que en la ópera sólo es mencionado, y hay escenas de batallas —que desde luego no están en la ópera— que permitieron a Wiener (tal y como escribe Hofmannsthal “el único director de cine alemán, con Lubitsch, que tenga una sólida reputación mundial y que se conozca también en Estados Unidos”) de lucirse como director; por eso, Strauss añadió, en los 75 minutos de música en gran parte construidos con temas de la ópera, dos marchas militares, una de las cuales fue compuesta para la ocasión.

Luego, por lo que concierne a las demás óperas de Strauss, hay que decir que en términos generales no pueden presumir de tanta popularidad; no obstante, en los últimos años tenemos buenos montajes de trabajos como *La mujer sin sombra*, *Die Schweigsame Frau*, así como de *Die Liebe der Danae* y *Capriccio*. Empezando por *Capriccio*, la última ópera de Strauss, cabe recordar la magnífica producción dirigida escénicamente por Jonathan Miller y musicalmente por Jeffrey Tate en el Teatro Regio de Turín en el año 2002; esa cultísima y refinada *Konversationsstück* fue ubicada en el *Nido de las águilas* de Hitler, marcando así por un lado la cercanía indudable de Strauss, a pesar de que los historiadores y los aficionados incondicionales del alemán se afanan por refutarla, con el régimen nazi, y por el otro representa muy bien el aislamiento que las cuestiones culturales sufren en la sociedad moderna, de hecho una sociedad en la cual ya no se necesita el arte, porque también el arte —después del horror de los campos de concentración— se ha hundido en la miseria humana. Pero, al mismo tiempo, parece que sólo el arte pueda salvarse del hundimiento general, siempre y cuando consiga independizarse del poder y de las circunstancias políticas. Una puesta en escena magistral, acompañada como se decía antes por una acertadísima dirección musical de Jeffrey Tate. Un punto de partida similar lo tuvo también la puesta en escena de *Die Liebe der Danae* realizada por Günter Krämer, que se vio en Salzburgo en el mismo 2002. Tenía que ser la primera tanda del proyecto Sinopoli/Strauss, que se tenía que desarrollar a lo largo de cinco años y que implicaba también a la Staatskapelle de Dresde como orquesta invitada, pero la repentina muerte del director italiano impidió que se realizara bajo su dirección, así que la batuta la cogió (muy bien, por cierto) otro italiano, Fabio Luisi. Krämer ubicaba la acción del tercer acto en la Villa de Garmisch, la casa de Strauss, marcando así claramente cómo el asunto mitológico de la ópera no era nada más que un disfraz para ocultar la realidad, mejor dicho para rechazar la trágica realidad (acordémonos de que Strauss compuso la ópera en 1944, en un mundo que a su alrededor iba desplomándose, así que la pieza llegó hasta el ensayo general, pero no pudo ser estrenada por motivos bélicos). La ejemplar melancolía straussiana tomaba así aún más relieve, señalando una vez más cómo sólo el arte puede rehabilitar, a la postre, una época lastrada de horror y muerte.



La mujer sin sombra en la Scala de Milán, montaje de Claus Guth, 2012

La *Mujer sin sombra*, ópera muy larga, muy complicada en lo simbólico y conceptual, tuvo de todas maneras distintas puestas en escena notables, empezando por la de Jean-Pierre Ponnelle, que se estrenó en la Scala de Milán en 1986, bajo la dirección del inolvidable Wolfgang Sawallisch. El gran hombre de teatro francés pone de manifiesto el lado fabuloso de la ópera, sin buscar actualizaciones de ningún tipo. El suyo es un mundo onírico, que tiene algún rasgo oriental sobre todo en el vestuario, si bien no reconocible de inmediato. Con una simple estructura escénica y con una especie de tobogán puesto en el medio de la escena, Ponnelle hace muy fácil el pasaje desde el mundo inferior de los “humanos” hacia el mundo superior de los “divinos”, sin tener necesidad de laboriosos cambios de escenografía. En años más recientes, destacan dos producciones importantes de este título, realizadas por Claus Guth (Scala de Milán) y por Christof Loy (Festival de Salzburgo); esta última tuvo una acogida muy controvertida, debida al peculiar planteamiento de Loy, que ubica la ópera en un estudio de grabación (la Sophiensaal de Viena) y se centra en la historia personal de los cantantes participantes en dicha grabación. En el trasfondo de la historia está otra vez la Alemania nazi, si bien la acción se desarrolla en los años cincuenta, pero en un ambiente que se entiende que sea aún antisemita. El juego funciona casi siempre, si bien perjudica un poco a los aspectos más fantásticos de la obra; hay que destacar de todas formas la voluntad de Christian Thielemann (el director de orquesta) de proponer la ópera en su integridad, sin cortes, dando así por ejemplo mucho más juego al papel de la Nodriza, que en esta edición cobra una importancia parecida a la de los demás protagonistas. La producción de Claus Guth, realizada en la Scala de Milán en 2012 y hace poco representada también en la Royal Opera House Covent Garden, que la coproducía, pone de relieve el lado onírico de este trabajo; de hecho, toda la historia se desarrolla a partir de un sueño de la Emperadora, que le sirve al director de escena para dejar aflorar los demás elementos narrativos; también la mujer del Tintorero está soñando y de hecho es la “doble” (*doppelgänger*) de la Emperadora, motivo tópico de la personal poética de Guth (acordémonos de su magnífico *Holandés de Bayreuth*); la escenografía de Christian Schmidt se inspira a su vez en el mundo fantástico de Max Ernst y de René Magritte, dando así a la propuesta escénica una íntima coherencia.

Para acabar, quiero señalar la única producción que vi hasta la fecha de la bellísima y divertidísima *Schweigsame Frau*, firmada por Marco Arturo Marelli y realizada en la Ópera de Dresde; en dicha producción el director suizo no se iba por las ramas y se atenía estrictamente al libreto, con un planteamiento simple pero eficaz, así que resaltaba en toda su plenitud el genio cómico y, de vez en cuando, siniestro y cínico del gran Richard Strauss.

# UNA VIDA EN CANCIONES

Con muchos los interrogantes y las curiosidades que plantea la figura de Richard Strauss como compositor y liederista. Según la mezzosoprano Brigitte Fassbaender, sólo una persona verdaderamente poco atemorizada por las ambivalencias sociales o estéticas podría haberse atrevido a escribir en una fecha como 1942 una obra como *Capriccio*, “en medio de la guerra, una ópera sobre la ópera: *Prima la musica e poi le parole*, mientras a su alrededor el mundo se sumía en escombros y cenizas”. La propia Fassbaender inquiere con voraz urgencia: “¿Puede hacer esto un artista (alemán)?”. Karl Kraus, impertinente y ácido visionario de aquellos tiempos convulsos, parece responder a su pregunta cuando afirma que “la multitud sólo ve la superficie sobre la que se dibujan las contradicciones. Pero éstas son la prueba de la profundidad donde coinciden”.

## Palabras para sonidos

Estas cuestiones permiten plantear desde el comienzo algunas de las paradojas del gran superviviente de la generación de compositores austro-alemanes de Fin de Siglo, mimado por la sociedad y los escenarios hasta que la ascendencia judía de su nuera le obligó a tomar partido de una forma más explícita en los tiempos del III Reich. La elección de la música sobre las palabras, la elevación de la línea vocal según las doradas y caprichosas formas del modernismo vienés —en ocasiones por encima el sentido de los textos— pone de manifiesto una visión del mundo construida en los mejores tiempos: la música de los Lieder del joven Richard Strauss es un magnífico espejo del esplendor de aquella Viena que no quería creer que los tiempos cambiaban, que esos ecos destellantes pertenecían a un pasado irrecuperable. Strauss disfrutaría en vida la “edad de oro de la seguridad burguesa”, tal y como la definió Stefan Zweig, estrenando sus piezas de la mano de las mejores voces de su tiempo, fundamentalmente magníficas sopranos, como Elisabeth Schumann, Elena Gerhardt, o su propia esposa, Pauline de Ahna. Sin embargo, el gusto de Strauss por el lujo no se ve únicamente aquí, sino también en la elección de los textos para sus canciones, que, sobre todo en su juventud, son de naturaleza más amorosa que épica (*Zueiguung*), más encantadora que profunda (*Befreit, Ich wollt' ein Sträusslein binden*), más decorativa que narrativa (*Amor*). Algunos de estos textos amorosos nos dan muestra del nuevo clima social de su tiempo, mucho más abierto en algunas cuestiones: *Heimliche Aufforderung* refiere una más que probable infidelidad, *Cäcilie* es una invitación a la amada a vivir con el protagonista, tal vez sin una boda previa.

A lo largo del siglo XIX, la mayoría de los compositores que habían establecido el Lied como género camerístico lo habían hecho de la mano de los autores literarios alemanes más relevantes del momento. Pese a ello, cada compositor era libre de elegir lo que más le conmovía: así se trazó el vínculo entre Schubert y la obra poética de Goethe, o entre Schumann y Heine, pero también entre estos autores y otros escritores menos conocidos, cuya sensibilidad les resultaba particularmente afín. Si prestamos atención a los estrictos contemporáneos de Richard Strauss, vemos que Hugo Wolf se identifica profundamente con Goethe, reflejándolo a través de una imponente serie de Lieder. De entre los grandes algo menos conocidos fuera de Alemania, Gustav Mahler eli-

ge con frecuencia a Rückert, pero también la compilación *Des Knaben Wunderhorn*, de Arnim y Brentano. Strauss converge con Mahler en sus gustos, pero se distancia de ambos colegas al elegir en numerosas ocasiones a autores de su mismo tiempo: al hacerlo, se acerca más a la forma de pensar de los compositores que conformarán la Segunda Escuela de Viena. Esto sucede más en la selección de los autores que a nivel de contenido, pues Strauss tiende a evitar los textos más sombríos de autores como Bierbaum, Dehmel o Liliencron, algo que sí harán Schoenberg y Alban Berg.

Dentro de los autores finiseculares más frecuentados por Strauss, Dahn y Schack pertenecen al grupo denominado *Escuela de Múnich*, mientras que Dehmel, Mackay o Henckell se sitúan en la órbita del *Jugendstil*. De los grandes románticos alemanes a los que pone música en su madurez, Strauss elige a Uhland, Klopstock o Hölderlin con más frecuencia que a Goethe o Heine. Es menor la atención dedicada por el compositor a los textos extranjeros traducidos (Miguel Ángel o Shakespeare), distanciándose con ello también de Hugo Wolf, verdadero devoto de las traducciones de Heyse y Geibel. Un rasgo generacional de este grupo (Strauss, Wolf, Mahler) consiste en apartarse de la idea de ciclo propuesta por Beethoven y Schubert: aunque decidan poner en música un grupo de Lieder del mismo autor, los nuevos autores no se basan en una estructura discursiva o narrativa. Por ello, no suelen exigir los intérpretes que respeten una organización concreta de los Lieder, siendo la excepción más notoria los *Kindertotenlieder* mahlerianos. Strauss, a la manera de Brahms, opta a menudo por reunir versos de distintos poetas bajo un mismo número de opus, pero sin orden concreto. No obstante, algunos grupos —tal es el caso de los *Mädchenblumen op. 22* o los *Brentanolieder op. 68*— sí adquieren un sentido óptimo interpretados en el orden en que aparecen publicados.

Richard Strauss compone Lieder durante casi toda su vida, sobre todo durante su juventud y primera madurez, con la excepción del periodo 1906-1917, que en el ámbito histórico incluye tres años de la Primera Guerra Mundial y, en el aspecto personal, la redefinición de su propio estilo compositivo desde los supuestos rompedores de *Elektra* (1909) hacia el neoclasicismo de *El caballero de la rosa* (1911). Dado que Strauss se hizo conocido como director de orquesta, no es de extrañar que algunas de las piezas sean más conocidas por las versiones orquestales que por las pianísticas, si bien la mano del compositor es visible en el idiomatismo perfecto de ambas escrituras.

A la sorprendente edad de seis años pone Strauss en música su primer texto: un canto a la Navidad de Schubert. Le siguieron numerosos ejemplos —algunos ciertamente reseñables, como *Rote Rosen* o *Begegnung*— antes de los primeros que Strauss consideró dignos de publicación: a lo largo de la extensa vida del autor vieron la luz los Lieder situados entre el *Op. 10* y el *Op. 87*. Para clarificar mejor las fechas de composición de las numerosas partituras descubiertas a partir de 1949, se emplea un catálogo numérico con las siglas TrV, aunque las *Tres canciones para voz y piano TrV 280* también han recibido el último número de opus: 88. De este modo, los *Letzte Blätter Op. 10* —que datan de 1885 y reúnen poemas de la escuela múniquesa— fueron los primeros que Strauss consideró aptos para su difusión. Entre ellos, destacan el fulgor apasionado y la car-

gada escritura pianística de *Zueignung*, en contraste con *Die Nacht*, en la que una nota repetida va transformando la calmada noche en un oscuro símbolo. En cambio, la decadente atmósfera de *Allerseelen* reivindica un amor más fuerte que la propia muerte.

Durante los años siguientes, el compositor dedica tres grupos prácticamente completos a las obras de Adolf Friedrich Freiherr von Schack, autor poético de *Zueignung* y *Allerseelen* y un importante punto de referencia del grupo de Múnich. La única excepción dentro de estos Lieder —*Opus 15, 17 y 19*— la constituye *Madrigal*, traducción de un poema de Miguel Ángel sobre el amor. Las apasionadas *Winternacht* y *Aus den Liedern der Trauer* contrastan con el elogio de la tristeza de *Lob des Leidens*, pero también con *Heimkehr*: la felicidad del retorno del exiliado tiene un cierto parentesco con la schubertiana *Im Freien*, sobre el mismo tema. Dentro de los *Opus 17* encontramos una de las más justamente célebres piezas de Strauss: *Ständchen*. La invitación seductora de su texto —“soñará el ruiseñor con nuestros besos y la rosa misma despertará roja al ver las delicias que nos ha deparado la noche” corre pareja a la calidez de la inquieta, incesante escritura instrumental y vocal, que basa su eficacia en la comprensión nítida del texto y el estallido fulgurante del agudo sobre la rojez de la rosa.

Aunque también se basan en poemas de Schack, los *Lotosblätter op. 19* son distintos, pues recogen poemas anacrónicos: versos de arte menor dedicados a cuestiones amorosas y, frecuentemente, también al vino que inspiraba tan extrovertidos versos (al menos, en la época de Anacreonte). La palpitante repetición acordal de *Wie sollten wir geheim sie halten?* exhorta a los protagonistas a compartir con todos la vivencia de un amor correspondido. También habla de un amor feliz *Schön sind, doch kalt die Himmelsterne*, con una escritura pianística quebrada y frases contrastantes que retomará Strauss con *Du meines Herzens Krönelein* (del *Op. 21*). Sus breves frases asimétricas convierten a *Wozu noch, Mädchen* en la pieza más coqueta de un grupo en el que también hay lugar para la amargura (*Mein Herz ist stumm*) o la desesperanza (*Hoffen und wieder verzagen*).

El *Opus 21*, de 1888, se consagra a Felix Dahn. Strauss denomina a todo el grupo *Melodías sencillas* y ello se percibe no solamente en el tono suave de los poemas, sino en la ternura de la puesta en música —se puede ver en *Ach Lieb, ich muss nun scheiden*. Los acordes elevados con sostenidos que representan a los malvados otros en contraste con la apacible amada de *Du meines Herzenskrönelein* son buena muestra de que la sencillez la percibe el espectador, pero la escritura está cuidadosamente pensada. En contraste con ellos, Strauss pone en música los elaborados *Mädchenblumen op. 22* (muchachas-flor), también con textos de Dahn. Aquí el encabalgamiento sintáctico de las deliciosas concatenaciones simbólicas tiene un correlato perfecto en una música de larguísimas, flexibles frases asimétricas y sorprendentes transformaciones: a veces son modulaciones lejanas, o reacciones veloces y fulgurantes, como corresponde al carácter de las traviesas *Mohnblumen* (mujeres-ampolla) pero no siempre: tanto la fresca *Kornblumen* (las flores azules), como el enredo de líneas ondulantes de *Epheu* (mujeres-hiedra) o la exquisita y exótica *Wasserrose* añaden y añaden imágenes poéticas sin detenerse: “cuando habla, es como el plateado murmullo de las olas, cuando habla, es anhelante silencio de la noche de luna, parece cambiarse con la mirada de las estrellas, a cuyo lenguaje se ha acostumbrado toda la naturaleza”.

### La influencia de Pauline de Ahna

A partir de 1887, la influencia de la futura esposa de Richard Strauss comienza a formar parte de su propia inspi-

ración: dotada de una hermosa voz de soprano lírica, Pauline de Ahna habría de cantar muchas de estas piezas de la mano de su marido sobre los escenarios vieneses. Esto permite introducir una nueva reflexión: el Lied, el género camerístico que durante los comienzos y mediados siglo XIX se había escrito para el espacio privado o semiprivado —las Schubertiade de los amigos del compositor— o se había interpretado en salas de pequeña o mediana capacidad, se transforma ahora en uno de los géneros que suben a las tablas. No es de extrañar que su naturaleza cambie, que la escritura se haga más expansiva y, en manos de Strauss, más teatral.

En este periodo, la inspiración literaria del compositor se enriquece con nombres del *Jugendstil* vienes —Dehmel, Mackay, Liliencron o Bierbaum—, que se asocian a algunos de los más conocidos Lieder straussianos. También es la época en que el compositor comienza a recurrir con mayor frecuencia a los grandes de la literatura alemana, como Rückert y Uhland. De hecho, es Lenau el autor elegido para las contrastantes dos canciones *Op. 26, Frühlingsgedränge y O wärst du mein*. El *Op. 27*, escrito sobre poemas de diversos autores —como la mayoría de los siguientes grupos— es uno de los que mejor se conocen y está dedicado a Pauline con motivo de su boda en 1894. La grandiosidad del moderno coral que es *Rube, meine Seele* contrasta con la viveza de los ricos arpeggios enriquecidos con notas extrañas de *Heimliche Aufforderung*. Ambas comparten con *Cäcilie* una vibrante ascensionalidad que culmina en las dos últimas con una radiante exhortación: “vive conmigo”, “ven”. En contraste con ellas, las calmadas olas bajo la luz del amanecer bañadas de una extraña luz dan al justamente célebre *Morgen!* una de las atmósferas straussianas más íntimas. En la línea de *Morgen surge Traum durch die Dämmerung*, del *Op. 29*, encuentro tranquilo del caminante con una muerte serena. Otros Lieder de amor pueblan tanto este grupo como los siguientes (*Op. 31 y 32*), entre ellos *Sehnsucht o Ich trage meine Minne*. Sin embargo, destacan más los que hacen referencia a las estaciones y la naturaleza: *Weisser Jasmin, O süsßer Mai, Blauer Sommer*. Los *Vier Gesänge opus 33* —de 1897— fueron los primeros en concebirse directamente para orquesta. Reúnen tesituras distintas, letras muy elaboradas y una escritura majestuosa, deudora de los poemas sinfónicos coetáneos del propio Strauss.

Si del *Opus 36* cabe destacar la tempranamente orquestada *Das Roseband*, no es solamente por su espléndida línea y lejanas modulaciones, sino porque en él se encuentra una de las primera vocalizaciones de índole operística, rasgo que caracterizará sus Lieder tardíos: en él, es la palabra “Elysium” la que se alarga con un floreado adorno de tresillos descendentes, pleno de transformaciones armónicas de gran sensualidad. En cambio, el *Opus 37*, escrito en 1897, nos acerca a un Strauss más familiar: los títulos *Glückes genug y Meinem Kinde* nos hablan de la reciente paternidad del compositor, mientras que *Hochzeitlich Lied, Herr Lenz y Mein Auge* ilustran de modo más general su pacífica vida durante aquel periodo. Las del *Opus 37* no habrían de ser las únicas piezas dedicadas al pequeño Franz Strauss: El *Opus 39* recoge *Junghexenlied y Lied an meinem Sohn*, el *Opus 43, Müttertändelei*, mientras que la conocida nana *Wiegenlied* viene publicada como uno de los *Cinco Lieder op. 41*. Otras piezas de este momento (*Befreit, An Sie, Leise Lieder*) también nos hablan de estabilidad y felicidad, con sus despreocupados textos y anchas o fluctuantes melodías. Como ya sucede en los *Opus 36*, los Lieder destinados desde un primer momento a la orquestación presentan textos más ambiciosos y elaborados, algo que apreciamos fácilmente en las dos *Canciones grandes Op. 44*, denominadas *Notturmo y Nächtlicher Gang*: escritas sobre poemas Dehmel y Rückert, las dos piezas desarrollan su largo formato



Richard Strauss y Pauline de Ahna, 1910

anunciando las novedades armónicas de *Elektra* o *Salomé*.

Aunque no se encuentran entre los Lieder más interpretados de Strauss, los *Opus 46* y *47* recogen páginas nada desdeñables sobre antiguos autores alemanes. Si empalidecen algo en comparación con *Freundliche Vision* o *Ich schwebte*, del *Opus 48*, es por el halo armónico tan especial que alumbra este grupo, basado en Henckell y Bierbaum. Más contrastantes, los *Opus 49* contienen el detenido nocturno *Waldseligkeit*, el comprometido *Das Lied des Steinklopfers* —que nos narra la miseria y pobreza de un esforzado picapedrero— y el irónico *Junggesellenschwur*, en el que Strauss retoma por el *Knaben Wunderhorn*, sobre cuyas picantes y vivas historias no había vuelto a escribir desde el *Opus 36*. En los años siguientes, el compositor termina sus *Opus 51* y las piezas basadas en *El alcalde de Zalamea*, de Calderón, rematando este periodo tan prolífico en 1906 con las seis canciones *Op 56*: aquí incluye dos inspiradas páginas sobre Heine (la neoclásica *Mit deinen blauen Augen*, la operística *Frühlingsfeier*) y dos piezas sobre la naturaleza: el bosque será el testigo de la historia en *Gefunden* y la noche en *Im Spätboot*.

Tras doce años consagrados a la ópera y a sus tareas como director, en 1918 verán la luz los *Kramerspiegel op. 66*, sobre un grupo de insolentes poemas de Alfred Kerr, que muestran cómo había sacudido la guerra los cimientos del apacible mundo en que había vivido Richard Strauss. El autor cita con frecuencia motivos de sus propios poemas sinfónicos en estas piezas, recurre a irónicas danzas —*Einst kam der Bock als Bote, Hast du ein Tongedicht vollbracht, O lieber Jünstler, sei ermahnt*—, a la falsa solemnidad —*Es war einmal eine Wanze*—, o a la descarnada disonancia —*Die Künstler sind die Schöpfer*. Los *Op. 67* vuelven a un esquema tradicional del Lied: incluyen los *Tres cantos de Ofelia*, sobre Hamlet y tres Lieder de Goethe. En los breves *Lieder op. 69* encontramos una conocida descripción pianística de la lluvia: *Schlechtes Wetter*, inspirada en el *Regenlied*

brahmsiano.

Mención aparte merecen los *Brentanolieder op. 68*, el grupo más célebre de piezas de Strauss que podrían haber sido escritas para alguien en concreto. Grabaciones de aquellos años nos han revelado las enormes capacidades de la soprano coloratura Elisabeth Schumann, la voz para la que se cree que Strauss desplegó estos recursos tan extraordinarios: la ascendente y cambiante línea de *An die Nacht*, que se superpone a las sorprendentes caídas cromáticas del piano —también se emplea en *Als mir dein Lied erklang*, aún más expansiva—, los maravillosos, imaginativos melismas de *Ich wollt' ein Sträußlein binden* o *Säus'le, liebe Myrthe!*, la viveza operística de las vocalizaciones en forma de las llamas en las que arde *Amor* —heredero de Zerbinetta—, cuyo texto se diluye hasta ser incomprensible. *Lied der Frauen*, el más serio y extenso de los seis, requiere una profunda convicción dramática y una tesitura grave más amplia, lo que ha hecho dudar a numerosos intérpretes de que realmente Strauss pudiera haber concebido el grupo entero para Frau Schumann.

Entre 1919 y 1948, Richard Strauss no compuso más de una veintena de Lieder, sobre los grandes románticos alemanes y autores persas y chinos. Entre ellos destacan los *Tres himnos sobre Hölderlin op. 71*, los *Cantos de Oriente op. 77* —quizá inevitablemente entendidos como un homenaje a la mahleriana *Canción de la tierra*— y algunos Lieder publicados póstumamente con los números de *Opp. 87* y *88*, que incluyen las melancólicas *Vom künftigen Alier* e *Im Sonnenschein*, el schubertiano *Das Bächlein*, la deliciosa *Malven* y *Blick von oben Belvedere*, verdadero homenaje a la vida vienesa y (tal vez) un canto a los tiempos perdidos.

#### Cuatro últimos Lieder

El origen de estos poemas se remonta a 1946, cuando el anciano Richard Strauss, exiliado en Suiza, recibe de su hijo Franz un inspirador libro de poemas de Hermann Hesse. *Im Abendrot* ya estaba concluido entonces, y, si bien no podemos saber si el compositor planeaba poner en música otros poemas de Eichendorff para completar un grupo de canciones, lo cierto es que abandonó los versos de este autor y situó en esa misma tesitura vocal los poemas de Hesse que puso en música: *Frühling*, *September* y *Beim Schlafengehen*. La romántica invocación a la muerte de *Im Abendrot* es la causa de que el orden habitual de interpretación no respete el orden cronológico y lo sitúe como última de las piezas. Pero la fama de los *Vier letzte Lieder* no tiene tanto que ver con el contenido de los versos: la música es del mejor Strauss y sus líneas melódicas dejan ver las huellas de tantas páginas operísticas escritas para mujeres (Ara-bella, Daphne, Sophie) en los ascensos apasionantes de *Frühling* o la reconocible vocalización sobre “Wunder” —milagro— de *September*. También la orquesta recibe la herencia de la experta mano straussiana en el sostenido prelude *Im Abendrot*, teñida por el sustrato wagneriano en *Frühling* (que impregna también el tristaniano intervalo que abre *Beim Schlafengehen* y su solo de violín).

Quizá la capacidad más sorprendente de Richard Strauss en su madurez es hacernos conservar la fascinación por la línea vocal e instrumental a través de todos sus cambios sin que decaiga la atención por más tiempo que transcurra. Podemos afirmar que ese instinto para hacer brillar la eterna melodía sobre las innovaciones armónicas unido a su profunda inspiración teatral fueron claves para transformar el Lied en un género escénico y para situar a Strauss en un lugar muy destacado entre los compositores de canciones de su historia más reciente.

# ESPAÑA EN RICHARD STRAUSS



Imágenes estereoscópicas de Strauss dirigiendo a la Banda Municipal y saliendo del Ayuntamiento de Barcelona, 1925

Arxiu Fotogràfic Centre Excursionista de Catalunya

El gran compositor alemán Richard Strauss (1864-1949) se desplazó hasta España en varias ocasiones, pero no lo hizo como otros en busca de exotismo, tan atrayente para tantos ilustres viajeros del siglo XIX, sino llamado por su literatura, los amigos españoles y también por el deseo de dar a conocer su producción musical. Por otra parte, venía a trabajar, movido por las gestiones de empresarios, pero además a formar parte de la vida musical de un país que, en este campo, ya había dado señales de adentrarse por las vías del gran sinfonismo europeo a través de figuras como Valentín Zubiaurre, Gerónimo Giménez, Tomás Bretón, Felipe Pedrell, Miguel Marqués, Beltrán Pagola, Ruperto Chapí... De este último fue alumno destacado y casi único Manuel Manrique de Lara (1863-1929) perteneciente a la generación de los Albéniz, Granados, Olmeda, Falla, Del Campo, Vives, Pahissa, Del Villar, Gaos, De la Viña, Morera, Arbós, es decir, la llamada generación de maestros, nacidos entre 1860 y 1880, a los que se unirían los Turina, Palau, Esplá, Gómez, Guridi, Isasi y otros, prólogo de la llamada generación del 27.

Pues bien, no se sabe si Manuel Manrique de Lara, uno de los primeros wagnerianos españoles, conoció a Richard Strauss en Alemania —acaso en Bayreuth— o en España. Tal vez cuando el maestro bávaro llegó a Madrid en 1898. Ya era por entonces autor de sus grandes poemas sinfónicos *Desde Italia* (1887), calificado por él de “fantasía sinfónica”, *Don Juan* (1889), *Muerte y transfiguración* (1890), *Macbeth* (1891), *Till Eulenspiegel* (1895); *Así hablaba Zaratustra* (1896), *Don Quijote* (1898) y *Una vida de héroe* (1898). En esta última fecha pone fin (las señaladas entre paréntesis son las del año del estreno, casi siempre cercano al de su composición en el caso de Strauss) a la colección de cuatro *Lieder*, *op. 22*, sobre el poeta hamburgués Felix Dahn (1834-1912). Se titula *Mädchenblumen* (muchachas flores); *Kornblumen* (aciano); *Mohnblumen* (adormidera); *Efeu* (hiedra) y *Wasserrose* (nenúfares). La última, del año 1886 (el ciclo se estrenó el 88), está dedicada a Manuel Manrique de Lara. Eso bien prueba la amistad que, por aquella época, unía al marino, musicólogo y compositor de Cartagena, con el maestro bávaro. Por otra parte sabemos que Manrique estrenó en 1890, dirigido por Tomás Bretón a la Orquesta de la Sociedad de Conciertos, el primer número (¿Agamenón?) de su trilogía sinfónica *La Orestíada*, titulada en aquel momento *Orestes*. El acercamiento al mundo wagneriano de esta trilogía, nos remite a la afinidad estética entre Manuel Manrique y Strauss. Por la proximidad temporal de los poemas straussianos, muy pronto conocidos en España en excelentes versiones, tuvieron feliz eco en la generación coetánea del maestro alemán. Basta recordar *El infierno* de Conrado del Campo, perteneciente a un incon-

cluso ciclo poemático llamado *La Divina Comedia*, o el *Dante* de Enrique Granados, incluso *El sueño de Eros* de Óscar Esplá. Afortunadamente hoy existe una grabación completa de *La Orestíada* de Manrique de Lara, dirigida por ese paladín de la música española llamado José Luis Temes, con la Orquesta Filarmónica de Málaga.

## Los poemas sinfónicos

Cuando Richard Strauss llegó a España por vez primera, lo hizo sobre todo, en calidad de director de orquesta, función ésta que le había procurado renombre en Alemania al comienzo de su carrera. Pero pronto sus poemas sinfónicos le convirtieron, ya fallecido Wagner, en el músico más importante de Alemania. Y entre ellos, *Don Juan*, *op. 20*, y *Don Quijote, variaciones fantásticas sobre un tema de carácter caballeresco*, *op. 35*, tienen como base dos mitos de la literatura española: *Don Juan*, inmortal comedia de Gabriel Téllez, conocido por el seudónimo de Tirso de Molina (1584-1648), y la aún más imperecedera novela de Miguel de Cervantes (1547-1616) *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*.

Para el *Don Juan*, que no necesitamos traducir, pues así consta en el título de Strauss, el compositor recurrió al drama de Nikolaus Lenau (1802-1850), más en la línea de la tradición española, la cual, a través de *No hay plazo que no se cumpla...* de Antonio Zamora (1660-1728) llega hasta el *Tenorio* de Zorrilla, limpia de los tintes de intriga introducidos por la Commedia dell'Arte italiana. Para Lenau, Don Juan quiere abrazar completamente y sentir la nostalgia del goetheano eterno femenino. La exaltada pasión del verso del poeta cuando Don Juan asegura que “un irresistible huracán ha impulsado mi vida”, encuentra su cauce en la arrebatadora orquesta de Strauss.

En ella la incontenible arrogancia y sensualidad del burlador queda clara. Y también subraya que Don Juan ha perdido cualquier atisbo de respeto a nada y a nadie. Lenau escribe que Don Juan “hace vanos todos los deseos y todas las esperanzas”, es decir, destruye finalmente el verdadero amor. Strauss refleja a la perfección el agotamiento del amor en los compases que ponen fin a la obra.

Durante mucho tiempo fue *Don Quijote* el menos ejecutado entre los diversos poemas de Strauss. Pero las cosas han cambiado favorablemente para él y hoy pensamos que es el más trabajado y rico de cuantos escribió. Pero en 1897 resultaba una obra de vanguardia y perjudicó, cara al público, al Strauss que comenzaba a verse como el heredero de la gran tradición sinfónica alemana. Se ignoraba que el maestro de Múnich pretendía haber hecho carrera en el mundo del teatro lírico llevado por su casi idolatría hacia lo



Richard Strauss dirigiendo la Banda Municipal, Barcelona, 1925

que su tocayo Richard Wagner había realizado en ese campo. Pero el fracaso de su primera ópera, *Guntram*, para la cual, como Wagner, habría escrito él mismo su libreto, le inclinó durante unos años por el sinfonismo y sentó cátedra con sus poemas, en buena parte procedentes de obras literarias. Sin embargo, el público no encajó bien la osadía colorista, el humor desprejuiciado de *Don Quijote*.

Los poemas del segundo periodo de Múnich, *Till Eulenspiegel* y *Así hablaba Zarathustra* anunciaban unos procedimientos y una complejidad nueva en el arte straussiano, mas *Don Quijote* supone una culminación, tanto en los aspectos humorísticos como en los meramente descriptivos del detallado programa de la obra. Enamorado de la novela de Cervantes, Strauss trabaja con mano maestra los distintos episodios seleccionados, pasando, como el gran escritor, de lo heroico a lo patético, de lo tierno y lo gracioso a lo burlesco. El haber llegado a valerse de la onomatopeya llevó a cierta crítica a minusvalorar la obra por considerarla programática, es decir, ajena a la música pura o absoluta.

Strauss, tan humano aquí como imaginativo, puso en juego en *Don Quijote* toda su sabiduría de gran orquestador, sin transgredir ni inventar nuevas formas. Se limita a emplear la vieja fórmula introducción y variaciones, acogiendo al no menos tradicional enunciado concertante. Es casi un doble concierto para violonchelo, viola y orquesta. Y nos convence no tanto por su programa, evocador de las aventuras caballerescas de Don Quijote y de su contrapunto pragmático Sancho Panza, cuanto por suscitar en nuestro ánimo un ambiente que corresponde de modo inequívoco a aquellos que representan los personajes para los lectores. Pocas veces la orquesta de Strauss se habrá mostrado más sutil y evanescente, pocas veces más incisiva, pocas también más doliente y triste al evocar finalmente la muerte del caballero.

También el más breve de sus poemas sinfónicos, *Las alegres travesuras de Till Eulenspiegel* ha sido visto por diversos autores en conexión con la novela picaresca española, es decir, con *Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (Burgos, 1554), probablemente de Diego Hurtado de Mendoza, el *Guzmán de Alfarache* (1599) de Mateo Alemán, *La vida del escudero Marcos de Obregón*, (Madrid, 1618) de Vicente Espinel, *La vida del Buscón* (Barcelona, 1626), de Quevedo...

*Till Eulenspiegel's lustige Streiche, nach alter Schelmenweise, in Rondeauforn* (Las alegres travesuras de Till Eulenspiegel a partir de una antigua leyenda, en forma de rondó), se basa en el popular *Till Eulenspiegel*, que aparece a finales del siglo XV en un libro anónimo escrito en bajo alemán. La versión publicada en Estrasburgo en 1515, atribuida a Thomas Murner, convirtió las trastadas (más que travesuras) de este personaje en un mito de la Alemania que salía de la Edad Media. Espejo de búho, de lechuza, de mochuelo, etc., y más breve Till, no paró de rebelarse contra toda norma y a embromar a los más serios y encopetados ciudadanos de Mölln, en tierras lindantes con la actual Dinamarca, hasta llegar a ser encarcelado y conducido al patíbulo. Numerosos escritores se hicieron eco de su leyenda —Fischart, De Coster y otros hasta el poema satírico de Gerhart Hauptmann— logrando la permanencia de esa figura de la antigua Alemania, o los Países Bajos, donde sus “hazañas” tuvieron como fondo, en otra lectura, la tiránica ocupación española bajo el rey Felipe II y el gran Duque de Alba.

### Los viajes a España

La etapa de los poemas sinfónicos finaliza con *Una vida de héroe* en 1897, cuando Strauss además de reconocido compositor, es ya un aplaudido director de orquesta. Tras la muerte de Hans von Bülow había sido invitado por la Filarmónica de Berlín a dirigir algunos conciertos programados por el difunto maestro sajón, paladín antaño del wagnerismo europeo. Al parecer el resultado no fue tan bueno como se esperaba y el propio Strauss admitió su falta de preparación para desempeñar un puesto de tanta responsabilidad. Sin embargo, la Ópera de Múnich le llamó para que se pusiera al frente de ella como director asociado, para sustituir al doliente Hermann Levi, y comenzase a ejercer como tal en octubre de 1894. En ese mismo año, Levi, cuyo nombre se asociará siempre al estreno de *Parsifal* en Bayreuth, dirigió en Madrid, invitado por la Sociedad de Conciertos. Otros maestros alemanes, como Herman Zumper y Carl Muck, pasaron por Madrid cuya vida musical crecía con rapidez. Precisamente en 1894 Strauss contrajo matrimonio con la cantante Pauline de Ahna, pese a la oposición de su familia por tratarse (qué cosas hoy tan extrañas!) de una actriz. Pero Pauline había cantado bajo su dirección dos años antes, nada menos que la Isolda wagneriana y había protagonizado, en mayo de aquel año, en el papel de Freihild, la ópera *Guntram*. Como en el caso de Schumann, aquella boda trajo inmediatamente un maravilloso conjunto de *Lieder*: los *Op. 27*, es decir, *Rube meine Seele* (K. Heneckell); *Cäcilie* (Hart); *Heimliche Aufforderung* (J. H. Mackay) y *Morgen* (Mackay), la canción favorita de quien cuenta todo esto. Con ellas comenzaba uno de los periodos más prolíficos y geniales desde el punto de vista de la creación en la vida de Strauss.

Cuando Strauss acude a España en 1897 ya tenía un

gran prestigio como director orquestal y así lo prueba su nombramiento, al año siguiente, como director de orquesta en la Ópera de Berlín. En 1897 se presenta en Barcelona Richard Strauss, ofreciendo dos conciertos en el Gran Teatro del Liceo, en los cuales, como ha contado Luis Lamaña en su *Barcelona filarmónica* (1927) Strauss "obtuvo un doble triunfo como autor y director, dirigiendo con su maestría, fogsoida y absoluto dominio de la orquesta, la *Sinfonía Heroica* de Beethoven y los magníficos poemas *Don Juan* y *Muerte y transfiguración*. Sobre el segundo concierto, Lamaña nos dice que dirigió *Vida de héroe* y *Las travesuras de Till* con un éxito ruidoso, especialmente este último.

Después de sus actuaciones en Barcelona el maestro muniqués se presentó en Madrid en febrero de 1898. Un mes antes había inaugurado Gerónimo Giménez la temporada de la Sociedad de Conciertos, interpretando, entre otras cosas, el *Harold en Italia* de Berlioz.

El 27 de febrero, Richard Strauss dirigió en el Teatro Príncipe Alfonso del Paseo de Recoletos a la Orquesta de la Sociedad de Conciertos, fundada en 1866 por Barbieri. En el repertorio figuraba ya *Don Quijote*, además de *Muerte y transfiguración* y *Till Eulenspiegel*.

La presencia de Strauss en el podio y sus obras sinfónicas cautivaron al público madrileño igual que al barcelonés. Buena parte de los oyentes, mejor que la crítica, captaron la belleza de las partituras del maestro, consecuencia evidente, al tiempo que renovadora, del legado wagneriano.

Madrid disfrutaba, cuando Strauss llegó a sus calles, de una vida lírica notable, con teatros como la Zarzuela, Apolo y el Real. Y no menos interesante vida sinfónica, donde además de los directores españoles Juan Goula, Pedro Urrutia, Ricardo Villa, José Tolosa, Tomás Bretón, Gerónimo Giménez y otros, se contrataban maestros foráneos de la talla, además de los alemanes citados, de Cleofonte Campanini, Leopoldo Mugnone, Luigi Mancinelli, Eduardo Mascheroni, Camille Saint-Saëns, Charles Lamoureux, Otto Lohse, Vasili Sapelnikov, Ernest Kunwald, Vincent d'Indy, Felix Weingartner, etc.

En *Don Juan* se apreciaron reminiscencias de *Tristán e Isolda*, de cuya partitura Mancinelli había ofrecido, en un concierto reciente, la última e impresionante escena. Por cierto, *Tristán e Isolda* y *Così fan tutte* fueron las óperas predilectas de Strauss como director. En Barcelona dirigió, bajo el título *Cap al vespre*, su obra coral *Der Abend op. 34* (1897), interpretada por el Orfeo Català. El texto es de Schiller y está escrita a 16 voces mixtas.

Strauss había dirigido por entonces en media Europa, incluida Rusia, y acababa de presentarse en París. Era muy aplaudido en todas partes y ya considerado el compositor más importante de Alemania. Pero donde fue recibido con mayor entusiasmo fue en Barcelona, tras dirigir la *Tercera Sinfonía* de Beethoven, el prelude de *Los maestros cantores* y el de *Guntram*, además de su *Don Juan*. La ovación estruendosa le sobrecogió y escribió a su padre, el gran trompa Franz Joseph Strauss: "Este aplauso es nuevo para mí. La gente de aquí debe estar acostumbrada por su afición a las corridas de toros". Nada menos que hubo de bisar el *Don Juan* tras semejante ovación.

Richard Strauss estuvo muy vinculado al Gran Teatro del Liceo de Barcelona desde sus primeros conciertos a fin de siglo, cuando era director de la Ópera de Múnich. En 1910, el Liceo puso en escena su ópera *Salomé*, poco después de que él presentase en Dresde una nueva ópera, *Elektra*.

Él mismo acudió a España a dirigir su *Salomé*, acogida en la capital catalana con menos escándalo que en Madrid, donde no gustó por razones morales o religiosas principalmente. *Salomé* se presentó en el Real cantada por Gemma Bellincioni, la primera Salomé italiana, el 16 de febrero de

1910. Estaba el compositor por entonces empeñado en una de sus más felices creaciones operísticas, *El caballero de la rosa*.

Dos años antes, en 1908 había visitado otra vez Madrid al frente de la Orquesta Filarmónica de Berlín. Ofreció tres conciertos en el Teatro Real, el día 30 de abril, 1 de mayo y 2 de mayo. Los programas eran exigentes para la época: obertura de *Los maestros cantores* (Wagner), *Octava Sinfonía* (Beethoven), Bacanal de *Tannhäuser* (Wagner), obertura de la ópera *Benvenuto Cellini* (Berlioz); en el segundo concierto: obertura de *Oberón* (Weber), *Los Preludios* (Liszt), *Sinfonía n.º 41 "Júpiter"* (Mozart); obertura de *Tannhäuser* (Wagner); en el tercero y último: obertura de *El rey Lear* (Berlioz), *Quinta Sinfonía* (Beethoven), y prelude de *Tristán e Isolda* (Wagner). En cada concierto incluyó poemas sinfónicos de su autoría que ya había dado a conocer diez años antes en Madrid; respectivamente *Don Juan*, *Tod und Verklärung* (Muerte y transfiguración) y *Till Eulenspiegel*. La crítica resaltó su labor directorial, la claridad y el dinamismo de su batuta, los resultados conseguidos con toda naturalidad, sin aparente esfuerzo.

El 2 de mayo de aquel año, día en que Madrid conmemoraba el centenario de su resistencia al ejército napoleónico, Strauss fue recibido con solemnidad en la Real Academia de Bellas Artes como académico correspondiente. Quizá ese día tuvo un encuentro con el maestro Conrado del Campo, quien ese mismo año dio a conocer el prólogo instrumental del anteriormente citado poema sobre *La Divina Comedia*, del cual pronto daría a conocer *El infierno*. La Academia de San Fernando, de la que era secretario el crítico y musicógrafo don Cecilio de Roda, obsequió a Strauss con las series de *Los desastres de la guerra* y *La tauromaquia* de Goya.

La tercera y última visita a España de Richard Strauss se produjo en 1925, cuando el Gran Teatro del Liceo puso en escena *Intermezzo*, con libreto del propio compositor. La ópera se había estrenado en Dresde el 4 de noviembre del año anterior bajo la dirección de Fritz Busch, con éxito lisonjero. Al día siguiente del estreno Strauss decidió dejar la dirección de la Ópera de Viena y no volverá a aceptar un cargo estable en teatro alguno. Tenía previsto viajar a España y así lo hizo. En Barcelona llegó a dirigir en la Plaça de Sant Jaume un concierto al aire libre con la Banda Municipal, a la que el maestro Lamote de Grignon padre (Don Joan) había dotado de extraordinaria calidad, tanto es así que maestros como Manuel de Falla y Felix Weingartner la elogiaron sin reservas. También asistió en la ciudad condal a una corrida de toros. Se dice que era tan aficionado como para comenzar media hora más tarde un concierto por no perderse la lidia del último toro. Consideraba a los toros el único espectáculo antiguo que había llegado hasta el siglo XX, pero no sospechaba la amenaza que se cernía sobre él en el siglo XXI.

Desde Barcelona se trasladó a Madrid para dirigir unos conciertos en el Teatro Real. El lunes 9 de marzo, a las seis de la tarde la Orquesta Arbós, es decir, la Sinfónica de Madrid, le rindió homenaje bajo su batuta. Con sesenta años, edad propecta para entonces, Strauss mostraba en la foto del programa un aspecto saludable. Iba a vivir todavía un cuarto de siglo, lo cual le permitió asistir al espantoso cataclismo sufrido por los alemanes desde 1939 a 1945, salvándose de una muerte cierta gracias a la cultura musical de un soldado norteamericano. Días antes de su concierto había dirigido la Orquesta Sinfónica de Madrid Felix Weingartner y al día siguiente a la actuación de Strauss, el Real ponía en escena *La traviata*, encarnada por Mercedes Capisir y dirigida por Arturo Saco del Valle, destacado compositor hoy muy olvidado. Estaba Strauss en el apogeo de su fama y de su carrera como compositor. Y así, invitado por





Página del programa de mano del estreno de *Salome* en el Liceu, 1910

su buen amigo Enrique Fernández Arbós, se puso el maestro bávaro al frente de la Orquesta Sinfónica de Madrid el 9 de marzo de 1925 para enfrentarse a un repertorio totalmente suyo.

En la primera parte, *Don Juan* y *Till*. En la segunda *Don Quijote*. Y aún había una tercera parte para *Muerte y transformación*.

En 1916, con motivo del cuarto centenario del *Quijote* cervantino Pérez Casas había dirigido el poema de Strauss a la Orquesta Filarmónica con el violonchelista Talfanell. Por su parte, en abril del mismo año, Arbós lo hizo con la Sinfónica y fue solista el joven y ya destacado chelista gaditano Juan Ruiz-Casaux, profesor del Conservatorio de Madrid e impulsor de la restauración de los Stradivarius del Palacio Real. El mismo Ruiz-Casaux actuó en la parte solista bajo la dirección de Strauss, en el Teatro Real en el histórico concierto del 9 de marzo de 1925. Aún se conserva en el Archivo de la OSM la partitura de *Don Quijote* con las anotaciones del glorioso autor de la *Sinfonía Alpina*. Esta última supuso un desafío para un admirador español, el maestro vasco Jesús Guridi, a la hora de componer la imponente *Sinfonía Pirenaica*. El crítico Víctor Espinós, señalaba en la prensa al día siguiente, refiriéndose a “la excelsa colaboración de Juan Ruiz-Casaux”, que “la noble intervención de este intérprete fue una de las cumbres de la tarde”.

### Strauss y la literatura española

Amó siempre Richard Strauss lo español y se interesó mucho más de lo que se cree por nuestra cultura. Al igual que Wagner, sintió especial interés por el teatro español y en general por la literatura y la pintura del llamado Siglo de Oro.

Tras años de sequía operística después del fracaso de *Guntram*, Strauss encontró un asunto que le interesó, extraído de una antigua leyenda flamenca *Los fuegos apagados de Audenaarde*.

En esta ocasión no quiso escribir el libretto de *Feuersnot*

(Hambre de fuego o necesidad de fuego) y recurrió a Erns von Wolzogen. Esta breve ópera, llamada “Singgedicht” (poema cantado), en un acto, logró un éxito notable en el estreno, que tuvo lugar en Dresde el 21 de noviembre de 1901. Por su brevedad, se complementó con el ballet *Coppelia* de Leo Delibes. Años más tarde, Strauss dijo que con *Feuersnot* había tratado de vengarse de su ciudad natal (Múnich), “donde yo, Ricardito Tercero, (pues no hay segundo, según Hans von Bülow) había tenido, como el gran Ricardo I (Wagner) treinta años antes, desagradables experiencias”. Y más adelante, en ese escrito sobre *Feuersnot*, Strauss da razones para su escasa difusión posterior. Por ejemplo, la dificultad de los coros infantiles, y la perorata del joven protagonista Kunrad que no es apta para audiencias acostumbradas a *Il trovatore* y *Martba*. También alude al bueno de Ernst von Schuch (el director de la orquesta), que aceptó la obra “a pesar de algunas objeciones morales”. Y termina estas anécdotas diciendo: “Ernst von Wolzogen, que escribió este bonito y verdaderamente popular libretto para mí, arregló más tarde una breve historia de Cervantes, la cual ya tenía planeada como ópera en un acto. Y yo he perdido el libretto y no sé dónde”.

El libretto fue hallado entre las pertenencias del compositor a su muerte, ocurrida el 8 de septiembre de 1949 en Garmisch-Partenkirchen. Constaba de ochenta y cuatro páginas de apretado manuscrito bajo el título *Coabbradibosimpur, oder Die bösen Buben von Sevilla* (Coabradibosimpur o Los pícaros muchachos de Sevilla). Evidentemente se refiere a la famosa casa de Monipodio, protector de los ladrones de la capital andaluza, a quien Cervantes describe con detalle en su novela ejemplar *Rinconete y Cortadillo*. Monipodio, personaje del hampa sevillana, llegó a controlar y encubrir a toda una orden de pícaros y rufianes que pululaban y desplumaban a cuantos se ponían a su largo alcance. Lástima que Strauss no pudiera llevar la ópera el espíritu desenfadado de su música para otro pícaro, Till Eulenspiegel.

Como a Wagner, a Richard Strauss le interesó mucho la obra de Calderón de la Barca. Entre sus dos primera óperas sobre libretos del gran poeta y dramaturgo austriaco Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), *Elektra* y *El caballero de la rosa*, Strauss quiso convertir en ópera una de las obras más ambiciosas del genial autor madrileño de origen cántabro, acaso después de Shakespeare el que ha suscitado más música de la historia, entre las que —además de compositores como Hidalgo, Nebra, Manuel García, Chapí, Soutullo, Julián Bautista, Josep Soler, Tomás Marco y otros muchos autores españoles— encontramos músicos de la talla de Telemann, Saint-Saëns, Godard, Rheinberger, Raff, Wolf-Ferrari, E. T. A Hoffmann, Weingartner, Mendelssohn, Schumann, Conradi, Mancinelli, Onslow, Schreker, Marazzoli, Liszt, Urspruch, Romberg, Draeseke, etc. hasta Lewis Spratlan y Harold Gramatges. También Eduard von Lassen (1880-1924) compuso un entreacto para las representaciones de *Über allen Zauberaliebe*, versión alemana de *El mayor encanto amor*. Y es justo recordar aquí a Lassen, *Hofkapellmeister* de Weimar que invitó a Strauss joven a dirigir óperas alemanas en el teatro de esta ciudad, además de cuatro conciertos al año.

Eso ayudó mucho al lanzamiento de su personalidad musical como director y a un serio aprendizaje de la composición. Allí dirigió Strauss todo el *Anillo*, *El Holandés errante* y *Los maestros cantores*.

Lassen únicamente se reservó *Fidelio*, obra que siempre tuvo en un altar.

Pues bien, hacia 1911, en pleno triunfo con *Der Rosenkavalier*, Strauss quería escribir más óperas. Lo sinfónico empezaba a cansarle y la montaña que se le presentaba, nunca mejor dicho, para componer la *Sinfonía Alpina*, le

producía cansancio y aburrimiento. Quiso por entonces que Hofmannsthal le confeccionara un libreto sobre el colosal drama de Calderón en dos partes, *La hija del aire*.

Insistió todo lo que pudo, pero Hofmannsthal rechazaba esta idea. Argüía que los temas mitológicos y de la historia antigua ya no atraían al público del siglo XX, tan distinto al del barroco y el clasicismo. Strauss porfiaba, pues la libertad y el destino, tal como eran tratados por el poeta español en tan grande tragedia, en especial su segunda parte, le fascinaba, aparte de las llamadas a la música incluidas en la obra. Y sin embargo, Hofmannsthal era también un calderoniano furibundo, y sentía un buen número de afinidades con su obra, por encima de otros escritores que admiraba, como Shakespeare, Molière, Goethe... Recordemos su adaptación de *La vida es sueño* en *Der Turm* (La torre), drama simbolista que iba a dirigir el célebre Max Reinhardt (1873-1943), uno de los fundadores del Festival de Salzburgo. Famoso actor, director y empresario, él dirigió *Jedermann*, de Hofmannsthal, durante el Festival de 1920 y dos años más tarde presentó en la Kollegienkirche el auto de Calderón *El gran teatro del mundo* con el título de *Das Salzburger grosse Welttheater*, adaptado por Hofmannsthal. La muerte de éste se produjo por una congestión cerebral el 15 de julio de 1929. Ocurrió en Rodaun, cuando se dirigía al funeral de su hijo mayor, un tanto conflictivo e inestable, que se había suicidado de un pistoletazo. La desaparición del gran poeta dejó a Strauss sin su querido amigo y colaborador, que ya no podría asistir a los estrenos de *La Elena egipciaca* y *Arabella*.

Comenzó entonces a colaborar con un escritor consagrado, Stefan Zweig. Uno y otro pusieron sobre la mesa proyectos para una ópera breve que pudiera completar la representación de su pieza primeriza en un acto *Feuersnot*, olvidada en un cajón pese a su buena música. Más no llegaban a un acuerdo sobre temas como el flautista de Hamelin, el *minnesinger* (cantor del amor) medieval Ulrich von Liechtenstein, el *Amphitryon* de Kleist, la vida del emperador Enrique III, etc. Zweig sugirió leer libretos del abate Casti para Pergolesi y eso le gustó al compositor, pero no llegaban los libretos y Zweig habló entonces de *La judía de Toledo* de Lope de Vega, adaptada por Grillparzer a la actualidad.

Pero finalmente optaron por otra pieza de Calderón, *El sitio de Breda*, que tiene un asombroso reflejo en la pintura: *La rendición de Breda* de Velázquez. La acción se desarrolla en la ciudad neerlandesa, asediada durante la guerra de los treinta años y se titula *Friedenstag* (Día de paz), pues se refiere al fin de aquella larga contienda hasta la Paz de Westfalia. La última escena, que viene a evocar los tratados de Münster y Osnabrück, representa la entrega de la ciudad de Breda en 1625, con el gobernador de ciudad que es pósito de acceso a los Países Bajos, Justino de Nassau, entregando las llaves de la villa a Ambrosio Spinola, jefe militar de los tercios españoles que sitiaban Breda. Es decir, el cuadro de Velázquez conocido como *Las Lanzas*, inspirado también por la pieza de Calderón. El imponente crescendo ha llevado a comparar el final de *Friedenstag* con el de *Fidelio*. Ambos son heroicos y estremecedores. De hecho *Friedenstag* fue muy bien acogido en su estreno. Sin embargo, aunque lo principal estaba ideado y escrito por Stefan Zweig, el libreto lo firmó Joseph Gregor, pues era arriesgado colaborar con un judío. Strauss sólo valoraba el talento y la bondad y así se lo comunicó a Zweig por una carta, pero esta fue interceptada por la Gestapo y no llegó al escritor, que rompió con el compositor tras años de excelente relación.

Su frialdad ante la euforia y vesania del régimen era absoluta, si bien nunca se manifestó claramente contra él, aunque solicitó su cese como presidente de la Cámara de

Música del Reich, y se le prohibió dirigir en el Festival de Salzburgo. Compondría otras dos óperas con Gregor, *Daphne* y *Die Liebe der Danae* (El amor de Danae), esta última a partir de Hofmannsthal. Y finalmente *Capriccio*, “comedia teórica” con libreto del compositor y del maestro Clemens Krauss, y que titularon “Una conversación con música”.

En una carta desde Viena el 14 de marzo de 1935, Stefan Zweig escribe a Strauss: “Estudio a ratos perdidos una antigua comedia española, *La Celestina*, en la cual sueño desde años para una adaptación que podría ser verdaderamente buena base para una ópera. Es el drama más antiguo de la literatura española, mucho tiempo antes de Calderón y Lope, y es muy extraño porque se desarrolla en dos esferas, una pareja amorosa del género romántico más noble, muy lírico, una especie de Romeo y Julieta, y por debajo, a la vez, un mundo inferior de lo más grosero; entre ambos, como intermediario, el personaje único en su género de Celestina, una entrometida de pura sangre, de una fuerza inaudita en el lenguaje, un Falstaff femenino, sabroso, elemental”. Sigue elogiando la obra de Fernando de Rojas y resaltando que frente a lo noble, lírico y delicado hay mucho de vulgar y por tanto, posee todos los registros expresivos. Le comenta que hay ya una adaptación de Richard Zoomann (ignora que hay una ópera de Felipe Pedrell, del año 1902). Asegura Zweig que Celestina introduciría en la ópera un tipo enteramente nuevo. También lo han creído en época más reciente Joaquín Nin-Culmell y Carmelo Benaola.

En abril Zweig sigue insistiendo sobre *La Celestina* y habla de sus muchas escenas grandiosas, incluso con los personajes del mundo inferior, Crito, Centurio y las tres chicas, y también Pármeno, que no entran en conflicto dramático directo con la pareja de enamorados Calixto y Melibea.

En otras cartas, Zweig le comenta que sería muy feliz si Strauss viese también en *La Celestina*, como él, elementos para una ópera. Cree firmemente que sería algo nuevo en el reino petrificado de los personajes de ópera. Analiza la obra, los personajes y vuelve a subrayar la diferencia existente entre el mundo superior, lírico y moral, y el vulgar y soez.

Strauss por su parte, en una carta desde Garmisch (20 de abril de 1935) a Zweig, le asegura que atiende a su propuesta de *La Celestina*, pero su obsesión sigue siendo *La hija del aire* de Calderón. De ella Hofmannsthal, —le dice— dejó un producto póstumo, *Semiramis*, del que hay 150 ejemplares numerados. Le insta a que lo consiga en Viena y si no, él mismo se lo enviará. “El demonio femenino, convertido en hombre de Estado y en General, falta todavía en mi galería de mujeres”, comenta irónicamente y añade: “la cuestión más importante a saber en todo este problema de *Semiramis* es si se puede hacer próximo a nuestra sensibilidad actual”.

El tema de *La hija del aire* (a la que puso muy bella música en El Escorial el fraile jerónimo Antonio Soler) seguía obsesionando a Strauss durante aquel 1935, pero su relación con Zweig tendrá pronto su punto final. De Calderón nos ha dejado Strauss dos “lieder” sobre textos extraídos de *El alcalde de Zalamea*. El primero además de un tenor requiere guitarra y arpa, y el segundo, el *Lied der Chispa*, mezzosoprano, coro masculino, guitarra y dos arpas. Son del año 1904, poco antes de su golpe maestro con *Salomé*.

La obra de Strauss ha penetrado en España casi en su totalidad, aunque aún no se hayan representado algunas piezas líricas y se conozcan poco sus obras sinfónicas juveniles. Aquí, como en todas partes, su arte resplandece, emocional y hace pensar.

# LA GUÍA DE LA TEMPORADA 2014-2015

**Un vistazo a los conciertos y las óperas del mundo**



más de 500 páginas



Encontrará en la guía:

- ◆ Los principales Artistas: Cantantes, Solistas y Directores están presentados con sus temporadas y las fotos,
- ◆ Los grandes Orquestas y Teatros de Óperas del mundo como : el Teatro Real, la Berliner Philharmoniker, la Ópera de Paris, el Teatro alla Scala, la Wiener Staatsoper, ...
- ◆ La programación desde Septiembre 2014 hasta finales de Julio 2015 de más de 400 Teatros de Ópera, Auditorios, Orquestas
- ◆ Toda la información práctica para reservar sus localidades, los aforos y las fotos de salas y de espectáculos

**PRECIO ESPECIAL «SCHERZO»**

**79 euros en vez de 97 euros - Envío gratuito**

**MUSIC-OPERA.COM**

OPERA - CONCERT - BALLET - FESTIVAL ●●●●



**Un portal único dedicado a la música clásica**

**Compra tus Entradas para Conciertos y Óperas en el mundo Online**

Mande su pedido a : Music & Opera - 17 rue Cler - 75007 Paris - Francia

Tel: +33 1 53 59 39 29 - Fax : +33 1 47 05 74 61 - Email : [contact@music-opera.com](mailto:contact@music-opera.com) - [www.music-opera.com](http://www.music-opera.com)

Réf.:Scherzo

- Agradeceré que me envíen ..... ejemplar (es) de Music & Opera around the world 2014-2015, al precio de 79 euros - Envío Gratuito

Apellidos.....Nombre.....

Empresa.....Dirección.....

Código Postal.....Ciudad.....País.....

Tel.....Email .....

Total: .....ejemplar (es) x 79 euros = ..... Euros

Pago con cargo a mi tarjeta de crédito:

AMEX

VISA

MASTERCARD

Firma:

Nº..... Caducidad .....

CVC Code: ..... (3 últimos dígitos detras de la tarjeta para Visa y 4 dígitos impresos sobre el número para AMEX)

# LUCAS VIDAL: "BACH ES LA LLAVE QUE ABRE TODAS LAS PUERTAS"

**E**s uno de los españoles que más suenan en Hollywood. Llegó a Los Angeles hace cinco años sin un solo contacto en la agenda y ahora dirige un equipo completo de ingenieros de sonido, mezcladores, orquestadores y copistas para sacar adelante entre tres y cinco bandas sonoras cada año. Lucas Vidal (Madrid, 1984) nos abre las puertas de su flamante estudio en Venice, donde ha compuesto la música de taquillazos como *Fast & Furious 6*.



**Las vistas de Music and Motion Productions son de película. ¿Ésa era la idea?**

[Risas] La verdad es que ha sido un paso importante en mi carrera. Todo esto ya estaba montado cuando llegamos. [El compositor británico] Harry Gregson-Williams tenía aquí su cuartel general y se nos ofreció la oportunidad de alquilarlo más o menos como está ahora. Además del estudio donde yo trabajo, cedemos y alquilamos salas a otros compositores, muchos de los cuales colaboran en nuestros proyectos. La zona es perfecta, no sólo por las vistas y las playas fabulosas de Venice, también como punto estratégico para la productora.

**En Los Ángeles el caché de un compositor de bandas sonoras es directamente proporcional a las plantas de su estudio. El suyo tiene cuatro, sólo una menos que el de Hans Zimmer.**

Todavía estoy muy lejos de Zimmer... Pero hay algo de cierto en lo que dice, y es que todo lo que he conseguido ha sido a base de esfuerzo, paso a paso, peldaño a peldaño. Al principio los productores me miraban entre desconfiados y desafiantes. Ya se sabe, un español de veintitantos tratando de abrirse paso en Los Angeles. Pero ahora dispongo de mi propio equipo de gente para trabajar.

**¿Qué proyectos tiene entre manos?**

Hay títulos muy interesantes, pero no puedo hablar de nada, pues aquí todo funciona con cláusulas de confidencialidad. Sí le puedo decir que acabo de terminar la banda sonora de la *Kidnapping Freddy Heineken*, un *thriller* protagonizado por Anthony Hopkins. Tengo, además, una nueva empresa, Chroma, dedicada exclusivamente a música de tráileres. En agosto vamos a grabar un nuevo álbum de temas genéricos de acción, terror, aventuras...

**¿Cuál es su método?**

Vivo rodeado de tecnología, pero sigo componiendo a lápiz y papel. Soy muy clásico en eso. Por lo demás, me fío poco de la inspiración, soy más de echarle horas y más horas. Cuando tengo un rato libre, me subo al ático del estudio a intercambiar impresiones o a consultar alguna partitura. Las orquestaciones de [Alexandre] Desplat, por ejemplo, me las leo como si fueran *best sellers*.

**¿Cuánto tiempo invierte en cada película?**

Depende de muchos factores, que van desde el género hasta el tipo de instrumentación que requieran. En el caso concreto de *Kidnapping Freddy Heineken* he contado con tres semanas, menos de la mitad de tiempo que

requiere un proyecto de estas características en condiciones normales. Pero la industria funciona así y tienes que estar preparado para este tipo de *timings*. Cuando me surgen proyectos así me encierro en el estudio catorce horas al día, siete días a la semana. Sin sol, ni playa, ni Venice, ni nada.

**La excusa perfecta para no acudir a los estrenos...**

[Risas] Me escaqueo siempre que puedo... Es que no me gusta escurarme, soy muy perfeccionista. Mi gran defecto es que pienso demasiado las cosas. Y eso en este gremio no siempre es bueno.

**Para triunfar en Hollywood hay que tener oído, pero también olfato: saber elegir bien los proyectos. ¿Dónde se aprende eso?**

Te lo da la experiencia. Y cuando no la tienes, el instinto y la gente que te rodea. Hay que estar atento a los buenos consejos. En ese sentido, mi socio y compañero de Berklee Steve Dzialowski ha sido mi escudero, mi Sancho Panza en Hollywood. Siempre he pensado que un "no" bien dicho a tiempo te puede abrir las puertas.

**¿Como aquel no a Jobs [biopic sobre el gurú informático y fundador de Apple] a favor de Fast & Furious 6...?**

Es que la agenda no da para más. Y a veces, por mucho que duela, hay que elegir.

**Fast & Furious 6 no es precisamente una película de culto. Este tipo de guiones, ¿duele también?**

Si te desmayas cuando ves una gota de sangre no puedes ser cirujano, ¿verdad? Pues con la música para cine pasa un poco lo mismo. No se trata de tener más o menos escrúpulos, de ser un vendido o de sacrificar tu talento. Si no he tenido ningún problema con los directores y productores con los que he trabajado hasta el momento es porque desde el principio he entendido mi profesión por lo que es: música para cine. Ni más ni menos.

**Suele decirse que las mejores bandas sonoras son las que pasan más inadvertidas. ¿Está de acuerdo?**

Sí y no. Lo ideal es que el espectador no se distraiga con la música durante la película, pero que salga del cine tarareando algo que ha oído y le ha gustado. Si consigues eso te puedes dar con un canto en los dientes. Hablo en general, pues hay películas, como *Koyaanisqatsi* [con banda sonora de Philip Glass], en las que la música desempeña un papel protagonista. Tengo muy claro lo que un director busca de mí, pero eso no quiere decir que vaya a renunciar a mi sonido. Tuve la suerte de coin-

cidir en los estudios de Abbey Road de Londres con James Horner al descanso de una grabación. Allí, en el pasillo que lleva al mítico Studio One, me animó a defender mi sonido a capa y espada. Me dijo que, pasara lo que pasara, no perdiera nunca mi identidad europea y que no dejara de ensanchar mi horizonte creativo más allá de Hollywood.

**¿Y cómo se salva, en la práctica, la brecha atlántica?**

No cerrando las puertas a proyectos más personales y arriesgados. En Europa el trabajo de un compositor de bandas sonoras suele ser más artesanal que aquí, donde la relación entre el músico y el director no es tan estrecha. En España no hay tanta fórmula y en cada nuevo proyecto has de plantearte tu trabajo desde cero. Por eso divido mi tiempo entre Los Angeles y Madrid, donde tengo un estudio clonado. Así puedo trabajar a mi aire en otros proyectos. Películas, por supuesto, pero también *jingles* de publicidad, cortometrajes y alguna que otra partitura clásica...

**De hecho, acaba de estrenar una pieza para el Boston Ballet.**

Me hizo mucha ilusión el encargo, una coreografía para piano, chelo y música electrónica que estrenó mi primo, el bailarín Yury Yanowsky. Sé que aún es muy pronto, pero no descarto componer algún día una ópera.

**¿Cuál fue su primera experiencia musical?**

A los tres años ya aporreaba el piano de casa. Poco después, empecé a tocar la flauta. Siempre tuve facilidad para la música, pero sobre todo para las interpretaciones libérrimas de composiciones clásicas. En casa Bach y Chopin nunca terminaban con la última nota, y cuando la profesora de piano se marchaba me quedaba un rato versionando, que es una forma muy ingenua de empezar a componer. Recuerdo que por aquel entonces mis padres me castigaban sin tocar el piano si me portaba mal.

**Además de compositor, ¿se siente también público?**

Por supuesto. Mis padres pusieron mucho empeño en que tanto mi hermano como yo acudiéramos a conciertos con cierta regularidad. No había mes que no pisáramos dos o tres veces el Auditorio Nacional o el Monumental de Madrid. Mi padre es médico cardiólogo, pero siempre ha tocado el piano en casa. Mi madre es una gran aficionada al ballet y mi abuelo [José Manuel Vidal Zapater] fue el fundador de la discográfica Hispavox. Estímulos, desde luego, no me han faltado.

**¿Y cuándo dio el salto?**

Estudí en los colegios Virgen de

Mirasierra, Santa Joaquina de Vedruna y más tarde en los jesuitas de Chamartín con la idea de matricularme después en ICADE. Y creo que habría terminado con un título en Derecho y Administración de Empresas bajo el brazo de no ser porque a los 16 años mis padres me enviaron a un campamento musical en el Berklee College of Music de Boston. Aquello me rompió los esquemas. Me enamoré de la universidad y del método de enseñanza, que está hecho a la medida de las posibilidades de cada alumno. Al final conseguí una beca para estudiar allí y, como se suele decir, encontré mi camino. Si no lo tuve claro desde el principio fue en parte porque en España no se ha normalizado lo de ser compositor. Todavía suena un poco raro, como si uno quisiera ser torero.

**¿Recuerda su primera "oreja"?**

Como proyecto de fin de carrera en Berklee la gente suele presentar un programa de música de cámara, y a mí se me ocurrió organizar un concierto para orquesta. Así que tuve que recaudar dinero de diferentes departamentos de la universidad. Con la ayuda de Steve [*Dzialowski*] conseguí que el Emerson College convocara un concurso de cortometrajes, cuyo premio consistiría en una banda sonora compuesta por mí y grabada con la orquesta de Berklee. Nos las apañamos para reunir a ochenta músicos en una iglesia del campus. Les pagamos con créditos académicos, cartas de recomendación y toneladas de pizza durante los ensayos. Poco después, Steve organizó otro concierto en el emblemático Symphony Hall de Boston al que acudieron varios patrocinadores. Y luego otro... Al final me licencié con veinte grabaciones de música para orquesta. Todo un récord, incluso en Berklee.

**No todo fueron buenas noticias. A los 20 años le detectaron un tumor. ¿Qué aprendió de aquello?**

Ese tipo de golpes te colocan rápidamente en tu sitio. Pero también se puede soñar con los pies bien pegados al suelo. Durante las sesiones de quimioterapia, mi padre me decía que me abstraiera, que me olvidara del presente y me proyectara en el futuro, en la música que iba a componer. Que pensara en un día como hoy. Y, mire, aquí estoy.

**¿Con qué sueña ahora?**

Mi sueño es seguir soñando como al principio. No dejar de aprender de los grandes y componer con el mismo entusiasmo que el primer día.

**¿A qué "grandes" se refiere?**

Citaría en primer lugar a Bach, que para mí es la llave que abre todas las puertas. No hay mejor profesor de armonía que el gran *Kapellmeister*. En lo que a la música incidental se refiere,

he aprendido mucho de los ballets de Chaikovski, que es capaz de llevar al pentagrama un gesto sutil o una simple mirada, pero también el sentimiento más intenso o el dolor más desgarrador. Siempre he admirado la potencia de Wagner y la energía Prokofiev. Y sin la ayuda de Stravinski me habría llevado más tiempo entender los polirritmos.

**¿Es la música para cine un género en sí mismo?**

Sin duda. No sólo porque dignifica el oficio, sino porque ayuda a entender mejor nuestro trabajo. A no confundir las espadas con los bastos.

**¿Y cuáles han sido los cuatro ases de su baraja?**

Diría que Ennio Morricone, por su capacidad para crear universos sonoros; Hans Zimmer como pionero en el empleo de nuevas técnicas; Alexandre Desplat por su magistral forma de orquestar, y por supuesto a Alberto Iglesias, a quien admiro por su enorme sensibilidad y su gran oficio. Un músico genial y un tipo formidable.

**¿En qué ha sido Zimmer pionero?**

El futuro de la música para cine pasa por una mayor hibridación de las grabaciones con orquesta y las posibilidades de la música electrónica. Zimmer ha abierto camino en el diseño de atmósferas y en la creación de nuevos ambientes orquestales.

**¿Hablamos del fin de la música enlatada?**

El sonido sintetizado ha tenido muy mala prensa, a veces inmerecidamente. Siempre es preferible un instrumento real a uno *sampleado*, pero no hay que subestimar las posibilidades que nos ofrecen algunos programas. Por ejemplo, en *El código Da Vinci*, Zimmer regraba varias veces la cuerda para que suene más grande y luego le añade algunos efectos electrónicos para sostener toda esa masa sonora. A todos nos gusta más el sonido real de una orquesta, pero algunas películas piden este tipo de efectos. El violonchelo es uno de mis instrumentos favoritos. Tiene un rango amplio, de profundos graves a delicados agudos, pero si no se trata electrónicamente su sonido resulta demasiado frágil, pues aguanta bien el ruido y los diálogos de la película.

**En un gremio muy dado la repetición de fórmulas (véase el bocinazo metálico de Zimmer o el *parabará* sempiterno de Horner), ¿cómo sobrevivir a las etiquetas y a los plagios?**

La música para cine no es inmune a las modas. Ahora gusta mucho el sonido épico americano, con mucha base de metales y unas percusiones muy potentes. En mi caso, creo que aún es pronto para hablar de etiquetas. El estilo no es algo que uno encuentra de pronto, sino el resultado de muchos años de

búsqueda. Y yo acabo de empezar, como quien dice. En cuanto a los plagios, ni lo practico ni lo sufro. El día que me plagien... ¡habrá que celebrarlo!

**¿Apoya la iniciativa de algunas sociedades en Estados Unidos para la creación de un sindicato de profesionales de la música?**

Por supuesto. El gremio de compositores y letristas es el único no afiliado de toda la Academia de Cine. Los compositores de bandas sonoras ganamos hoy un 14% del sueldo de hace 30 años. Muchos profesionales se quejan de la falta de regulación así como de que no haya una carrera de premios anuales que definan la carrera hacia los Oscar.

**¿Se imagina recogiendo uno?**

No. Y mire que lo intento. Pero es que no me veo... [*Risas*].

**Durante las sesiones de grabación, acostumbra a dirigir usted mismo a las orquestas. ¿No le impone el podio?**

Me siento muy cómodo con una batuta en la mano. Y no pierdo la ocasión cuando se me ofrece, pues cada vez son más frecuentes las sesiones remotas desde Los Angeles con orquestas de Europa del Este. Estudié algo de dirección en Boston y más tarde en la Juilliard de Nueva York con Richard Danielpour. Pero a dirigir se aprende dirigiendo. El contacto directo con los músicos te enseña que lo importante no es la batuta, sino la mano izquierda...

**¿Qué insinúa?**

No sé si se hace una idea de hasta qué punto las sesiones de grabación pueden eternizarse. Hay que repetir cada toma mil veces y estar pendiente constantemente de la claqueta. He trabajado con orquestas fabulosas, como la Sinfónica de Galicia, con la que grabé la música de *Invasor* de Daniel Calparsoro, pero es normal que los músicos se aburran y pierdan la concentración. Como director no puedes llegar e imponerte como si fueras Toscanini. Es importante crear un buen ambiente y tratar de que los músicos se lo pasen lo mejor posible.

**¿Cómo se consigue eso?**

Por ejemplo, durante la grabación de *The cold light of day* en Londres me preparé una sorpresa. Había comprado una baratija de violín por 30 dólares en un mercadillo. Se lo di al concertino, que actuó de cómplice. Y al comienzo me ofrecí a dar el *la* para afinar a la orquesta, con tan poca delicadeza que partí el mástil en dos. Los músicos palidecieron de espanto. Al final el concertino estalló en una carcajada y la broma cumplió su propósito: romper el hielo y relajar tensiones.

**¿Qué hará la próxima vez?**

Estoy por fingir un infarto. Pero ¿y si aplauden? [*Risas*].

# EL CONSERVATORIO DEL SIGLO XXI: “UNA RED DE RELACIONES CREATIVAS”

Durante este inicio de siglo, nuestro entorno social, cultural y económico ha experimentado importantes cambios, condicionados o impulsados en gran medida por la globalización. Desde el efecto dominó de la crisis financiera hasta la democratización del acceso a la información, uno de los factores más determinantes de la sociedad actual es la existencia de un entramado de redes de todo tipo — *networks*— que ejercen una gran influencia sobre buena parte de lo que acontece en nuestra vida diaria.

A nivel cultural, los efectos son evidentes, pero junto a una cierta estandarización fruto de esta globalización, se está produciendo también, en parte como reacción, un impulso de lo local que cobra una nueva dimensión gracias precisamente a las redes. En este sentido no hay manifestación cultural o artística que haga más evidente la tensión local-global y la influencia de las redes que la música (ver el artículo *Multiculturalidad musical* SCHERZO nº 262, p. 132). Sin embargo, los sistemas educativos tienden a ser lentos a la hora de dar respuesta a las demandas formativas de los ciudadanos del siglo XXI y es paradigmática la falta de reacción de los conservatorios y escuelas superiores de música, que en muchos casos operan todavía bajo estructuras organizativas y planes de estudios más propios del siglo XIX.

Una de las consecuencias de la nueva sociedad de la información y el conocimiento es que el saber está mucho más distribuido, es más accesible, no se puede entender de forma compartimentada, avanza rápidamente y no es patrimonio de unos pocos. Pedagógicamente esto supone cambios importantes, especialmente en el papel del profesor que deja de ser el poseedor y el transmisor del conocimiento, el cual ya no circula de arriba abajo sino de forma transversal y en red.

## Relaciones creativas

Tal como dice Ken Robinson: “Creatividad es el proceso de tener ideas originales que aportan valor. El proceso creativo implica poner la imaginación a trabajar para crear algo nuevo, aportar nuevas soluciones a problemas, o incluso pensar en nuevos problemas o preguntas”. Si una cosa debe caracterizar la enseñanza musical es precisamente esta creatividad que permite desarrollar nuevas formas de expresión artística y de comunicación entre músicos y oyentes. Además, en la coyuntura actual, donde los cambios son cada vez más rápidos e inesperados, esta idea del proceso creativo como algo que permite pensar en nuevos problemas o preguntas es fundamental si una institución educativa no quiere ir siempre a remolque de una sociedad en permanente transformación, sin llegar nunca a satisfacer las necesidades del momento.

Las relaciones son un trampolín para el aprendizaje, incluso podríamos decir que el aprendizaje se produce a través y como consecuencia de las distintas relaciones que tienen lugar durante el proceso educativo. En el ámbito de la música me gusta comparar un centro de enseñanza con una actuación en vivo, donde, según Christopher Small, “la actividad musical —*musicking*— establece en el lugar donde ocurre una serie de relaciones y es en estas relaciones donde reside el significado del acto”. Al Igual que en un concierto se producen interacciones entre los músicos y el público, la



Joan-Albert Serra

razón de ser de una escuela superior de música radica precisamente en las relaciones que se establecen entre todos los actores que participan en la misma, tanto internamente (estudiantes, profesores, personal de administración y servicios, equipo directivo, etc.) como externamente (entorno local, nacional e internacional, sector cultural y profesional, industria musical, administración educativa, etc.).

## Red y currículo basado en proyectos

Los planes de estudios cerrados, y las estructuras rígidas y excesivamente jerárquicas no pueden ofrecer soluciones adecuadas a los estudiantes actuales. La única manera de hacerlo es que un centro superior de enseñanza musical se convierta en una verdadera “red de relaciones creativas”, siendo su principal misión inspirar, impulsar, guiar y facilitar estas relaciones. Esta red, si es abierta, flexible, inclusiva y global, podrá adaptarse a las expectativas y necesidades artísticas y profesionales tanto de los alumnos como de la sociedad que los va a recibir.

Para ello es necesario que los centros lleven a cabo cambios profundos en sus planteamientos pedagógicos, procesos y actitudes. Una buena manera de facilitar estas redes formativas es que el currículo se desarrolle, en gran medida, a partir de proyectos específicos en los que colaboren tanto los profesores de las áreas instrumentales como los de las materias teóricas (ver el artículo *Planes de estudios, la renovación pendiente* SCHERZO nº 288, p. 102). Estos proyectos deben ser similares a los entornos reales y por lo tanto han de incorporar elementos de desarrollo profesional y contar con la colaboración de los servicios del conservatorio (producción, comunicación, etc.). Este tipo de estructura potencia el aprendizaje, favorece la creatividad, impulsa la puesta en marcha de proyectos propios y facilita la transición de los estudiantes al mundo profesional, pero al mismo tiempo ayuda a desarrollar una nueva cultura organizativa basada en la colaboración y las relaciones.

## BUD POWELL: BENDITA LOCURA

Se dice que el dolor es una de las principales fuentes de inspiración para un artista y que la locura lo es para los genios. Más allá de estas circunstancias, queda claro que los grandes hitos culturales de nuestra historia llegaron de la mano de hombres y mujeres singulares, con un universo emocional y creativo realmente propio y exclusivo. Al hilo de esta última cuestión, la de la locura, recordamos aquí un estudio de la pasada década publicado en la revista *British Journal of Psychiatry*, en el que su autor, Geoffrey Wills, señalaba la incidencia directa de los trastornos mentales en algunos de los jazzistas más cardinales del jazz de mitad de siglo pasado. Entre las páginas de aquel informe, que también aludía las consecuencias paralelas que en estos músicos provocaron las drogas y el alcohol, se colaba el nombre de uno de los grandes patriarcas del piano bebop, Bud Powell (Nueva York, 1944-1966), que pasó media vida entre centros psiquiátricos a causa de su diagnosticada esquizofrenia. La aportación pianística de Bud Powell al género que encumbraran Charlie Parker y Dizzy Gillespie fue impagable y supuso una feliz contestación al piano regio de otro pianista categórico, Thelonious Monk. Este año se cumple el 70º aniversario del nacimiento de Bud Powell, pero —ojalá nos equivoquemos— todavía no ha trascendido que la industria jazzística tenga pensado realizar algún tipo de iniciativa conmemorativa u homenaje.

Ahora que en este tiempo de verano nuestro país se convierte en feliz destino turístico para amantes del jazz, el bebop vuelve a ocupar buena parte de los escenarios de los distintos festivales que se programan estos días. Los primeros síntomas de la gestación del bebop tuvieron lugar en la escena jazzística de Kansas City, y luego tuvieron justa respuesta en multitud de pequeños locales de Nueva York, como el Minton's Playhouse, el Onyx, el Famous Door o el Three Deuces, donde se citaban jazzistas ilustres como Bud Powell. El nuevo lenguaje que practicaban incluía fraseos ardientes y chispeantes, dotados de una improvisación larga y febril, que apenas concedía protagonismo a la melodía, y un movimiento rítmico de velocidades endiabladas. Las estructuras armónicas se comprimían de tal manera que ninguna nota era prescindible, al contrario, todo lo que sobraba se eliminaba. Esta estrechez armónica, precisamente, situaba a estos músicos ante las formas estéticas y primitivas de Nueva Orleans, siendo el blues uno de sus materiales de trabajo preferidos.

Bud Powell nació en el seno de una familia eminentemente musical (como anécdota destaca que su abuelo fue un meritorio guitarrista flamenco...), iniciándose profesionalmente en el jazz con la trompetista-cantante Valaida Snow y en orquesta del también trompetista Cootie Williams. En pleno auge del bebop, Powell trabaría amistad con gigantes como Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Fats Navarro y, sobre todo, Monk, que le llegó a componer en su honor *In a walked Bud y 52nd Street Theme*. En los años cuarenta empeza-



Francis wolff

ron sus problemas con la policía y su esquizofrenia, que le acarrearían a partir de ese momento numerosos ingresos en instituciones psiquiátricas y penitenciarias y desagradables encononazos con la policía, saldados con tratamientos de electroshock y palizas gratuitas; para muchos de sus compañeros, la enfermedad de Powell se multiplica cada vez que pisa uno de estos centros.

El 15 de mayo de 1953 grabó el histórico concierto celebrado en el Massey Hall de Toronto con Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Charles Mingus y Max Roach, una sesión antológica que marca la genialidad de cada uno de los miembros de aquella fabulosa reunión, y uno de los puntos más álgidos de la carrera del pianista. Aun así, poco tiempo después decide instalarse en Europa, fijando su centro de operaciones jazzísticas en Francia, donde monta el trío Three Bosses con Kenny Clarke (otro ilustre jazzista americano exiliado) y Pierre Michelot, convirtiéndose en la principal atracción del club Blue Note de París. Aquella fue una de las épocas más “tranquilas” de Powell, aunque sus adicciones y trastornos mentales se agravaron con una tuberculosis en ambos pulmones. Su amistad con su principal protector, Francis Paudras, serviría después como inspiración para la película de Bertrand Tavernier *Round Midnight* (1986).

A su regreso a EE.UU., un año antes de su muerte, el pianista siguió con su particular descenso a los infiernos, pero ya nadie pudo quitarle el derecho de ser parte de la historia grande del jazz, y uno de los máximos responsables de la traducción pianística del bebop. No obstante, su drama personal fue un inconveniente en vida, siendo maltratado injustamente por una industria musical que no quería saber nada de aquello que se saliera de la norma o lo políticamente correcto. Como sucede en otros ámbitos de la vida, vaya, en lo que lo distinto, no sólo no se entiende, sino que se repudia. *Un poco loco* es un célebre tema que Powell compuso para el disco *Amazing Bud Powell* (Blue Note, 1951) entre la provocación y la confesión, y una expresión que todos empleamos en algún momento del día, porque nadie está a salvo de la locura, ni mucho menos los loqueros... Powell murió el 31 de julio de 1966, a cuyo entierro asistieron 5.000 personas.



# LA GUÍA DE SCHERZO

MADRID

## TEATRO REAL

Información y venta: Taquilla · 902 24 48 48 · www.teatro-real.com

### Ópera

**Orfeo y Eurídice.** Christoph Willibald Gluck (1714-1787). **Danza-ópera de Pina Bausch.** Director musical: Thomas Hengelbrock. Coreógrafa y directora de escena: Pina Bausch. Escenógrafo, figurinista e iluminador: Rolf Borzik. Balthasar-Neumann-Chor & Ensemble. Ballet de l'Opéra National de Paris, directora de danza: Brigitte Lefèvre. Orfeo: María-Ricarda Wesseling. Eurídice: Yun-Jung Choi. Amor: Jaël Azzaretti. Julio: 12, 13, 14. 20.00 horas; domingo: 18.00 horas. Sala principal.

### Danza

**Mark Morris Dance Group.** *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato.* Música de Georg Friedrich Händel. Coreógrafo: Mark Morris. Directora musical: Jane Glover.

Nuria Rial / Susan Gritton\*, sopranos. Elizabeth Watts, soprano. James Gilchrist, tenor. Andrew Foster-Williams, bajo. Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real. Julio: 1, 2, 3\*, 4, 5\*, 6 de julio. 20.00 horas; domingo, 18.00 horas. Sala principal.

### Concierto extraordinario

Ara Malikian y La Orquesta en el Tejado. Obras de Gioachino Rossini, Enrique Fernández Arbós, W. A. Mozart y Pablo Sarasate. Julio: 6. 12.00 horas. Sala principal.

### Las noches del Real

**Antony and the Johnsons.** *Swan-lights.* Director musical: Robert Moose. Piano: Gael Rakotondrabe. Orquesta Titular del Teatro Real. Julio: 18, 19, 20 de julio. 20.00 horas. Sala principal.

## 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.entradasinnaem.es

XX Ciclo de LIED  
TEATRO DE LA ZARZUELA  
Lunes, 7. 20:00h

**VÉRONIQUE GENS**, soprano  
**SUSAN MANOFF**, piano

Obras de G. Fauré, H. Duparc, C. Debussy, E. Chausson y R. Hahn.

Ciclo CONTRAPUNTO DE  
VERANO

AUDITORIO NACIONAL DE  
MÚSICA. Sala de Cámara  
Martes, 1. 20:00h

**CUARTETO QUIROGA**

Obras de F. J. Haydn, W. A. Mozart y G. Kurtág

## 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.entradasinnaem.es](http://www.entradasinnaem.es)), Taquillas Teatros Nacionales y cajeros o teléfono: 902 22 49 49. Ver horario de taquillas en la página Web.

**Compañía Antonio Gades.** Directora Artística: Estella Arauzo. "Fuego", inspirada en "El amor brujo", de Manuel de Falla. Del 6 al 20 de julio (excepto lunes, martes y miércoles 9), a las 20:00 horas (domingos 18 h.). Dirección Musical: Miquel Ortega. Coreografía y Escenografía: Antonio Gades y Carlos Saura. Orquesta de la Comunidad de Madrid.

**XX Ciclo de Lied.** Martes 7 de julio,

a las 20 horas. RECITAL VIII (inicialmente previsto para el martes 3 de junio): Véronique Gens, soprano. Susan Manoff, piano. Programa: G. Fauré, H. Duparc, C. Debussy, E. Chausson y R. Hahn. Coproducen el Teatro de la Zarzuela y el Centro Nacional de Difusión Musical.

**Ciclo de Cine.** Miércoles, 9 de julio, a las 20 h. El amor Brujo, de Carlos Saura (1986). Entrada libre hasta completar aforo.

# schERZO

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

## BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

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

Nombre.....

.....NIF.....

Domicilio.....

.....CP.....

Población.....

Provincia.....

Teléfono.....

Fax.....

E-mail.....

**El importe de la suscripción anual será:**

**España: 75 € / Europa: 110 € /**

**Resto de países: 130 €**

**El precio de los números atrasados es de 7,50 €**

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

**Deseo suscribirme, hasta nuevo aviso, a la revista SCHERZO por períodos renovables de un año natural (11 números) comenzando a partir del mes de .....nº.....**

**El importe lo abonaré de la siguiente forma:**

**Transferencia bancaria a la c/c IBAN ES30 2100 2416 93 0200152229 de La Caixa, a nombre de SCHERZO EDITORIAL, S.L.**

**Cheque a nombre de SCHERZO EDITORIAL, S.L.**

**Giro postal.**

**VISA. Nº: .....**

**Caduca ... /... /... Firma.....**

**Con cargo a cuenta corriente IBAN .....**

.....

Tratamiento automatizado de datos personales.- Los datos recabados formán parte de los ficheros de la empresa, y son necesarios para la formalización de las suscripciones, su facturación y seguimiento posterior. Los datos se tratarán y protegerán según la LO. 15 /1999 de 13 de diciembre de Datos de Carácter Personal y el titular de los mismos podrá ejercer los derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición ante las oficinas de la Sociedad sita en Madrid, calle Cartagena nº 10 1º C, 28028 Madrid.

## ANGELITOS

Una niña parpadea mirando hacia los focos de la televisión. Tiene nueve años y es pequeña por su edad, y su sobria expresión se burla de las sonrisitas sintéticas y algo humillantes de las dentadas celebridades que forman el jurado. La conversación es breve: no se puede sacar partido de una chiquilla tan pequeña para hacer chistes. Cuando le preguntan qué va a cantar, la niña contesta que un aria de ópera, *O mio babbino caro*, pronunciando cada silaba con un fuerte acento neerlandés y con exagerado cuidado. Las celebridades mueven sus bocas con rimbombancia: “oh, oh, ópera, qué finura”. Momentos más tarde, entre los gritos de asombro del público que está en el estudio, la cámara vuelve a enfocar a los jueces, sus labios gesticulando para expresar un “¡vaya!” o un “¡asombroso!”. El truco ha funcionado de nuevo. Nace otra estrella. Se oye el golpeteo del dinero entrando en caja. Millones van corriendo a Youtube.

No importa cuál sea el nombre de la chiquilla. Una docena de epifanías de esta naturaleza forman ya parte de la televisión global en franquicias como *Got Talent*, *X Factor* y otras variantes del dedo levantado del emperador romano. En este momento tardío de la decadencia humana, al parecer nada conmueve el corazón del público más que la visión y el sonido de una criatura con cara de inocencia simulando las acciones y emociones de los mayores puestas en música. Un vendedor de teléfonos podría imitar difusamente a Pavarotti, una solterona escocesa podría con credibilidad cantar *I dreamed a Dream*, pero cuando se cuentan los votos y los espectadores apagan sus televisores lo que queda en el inconsciente colectivo es la interpretación de una criatura angelical que rebasa por completo su ingenio y su experiencia. Empleo este adjetivo con reticencia. Ángel es lo que los escritores de titulares llaman a Amira Willighagen, la ganadora de nueve años del programa holandés *Got Talent*, cuyo álbum de arias de ópera sale este mes, y a su predecesor Jackie Evancho, que con 10 años consiguió el segundo premio del programa estadounidense *Got Talent*, y que desde entonces ha estado entre los primeros en la lista de éxitos clásicos. El sustantivo los coloca en un reino etéreo, por encima de la crítica. Los escritores que reseñan a los niños intérpretes por medio de un análisis racional y los maestros de canto a causa de las comparaciones genéricas, reciben muchos insultos *online* por sus dos pecados: el de negar que sean seres celestiales y el de “atacar” a un niño vulnerable. El mito del niño-dios está vivo y coleando en los EEUU del siglo XXI, operando en una coalición informal con el *lobby* de la protección infantil. Nuestra capacidad de crítica ha sido peligrosamente inhabilitada.

Mi colega Tim Page tuvo que esconderse, virtualmente hablando, después de escribir una ponderada valoración de Jackie Evancho: “Su interpretación no parece más que una imitación —casi ventriloquia— con casi nada original. Se siente cómoda sólo dentro de un pequeño registro. Fuera de éste se esfuerza por alcanzar los agudos y para recoger los bajos. Su fraseo es precario e inseguro; su ansiedad es palpable; no hay nada fácil o desenvuelto en su interpretación. Total, hablando figuradamente, se tiene la sensación de que se afana por llenar unos zapatos gigantes que quizá algún día le sentarán bien pero que podrían fácilmente destrozar su forma de andar si insiste en seguir llevándolos”.

Las observaciones de Tim son inteligentes, sus predicciones impecables. Ningún cantante en tiempos modernos se ha visto convertido en cantante de ópera al haber sido lanzado a la fama cuando era niño. Estos niños no son divos de ópera en potencia, consigan lo que consigan en el futuro. Alguno

llegan a hacer grandes cosas más adelante, otros tienen un fin sombrío. Michael Jackson y sus hermanos tuvieron unas carreras épicas dentro del mundo del pop. Shirley Temple llegó a ser la embajadora de los Estados Unidos en Ghana y Checoslovaquia. Charlotte Church, que empezó como soprano clásica, ya es una estrella de los medios. Lena Zavaroni padeció anorexia a los 13 años y murió a los 35.

Aparte de los cantantes muy jóvenes, se considera obligatorio un comienzo temprano para las estrellas de algunos instrumentos. Jascha Heifetz, Yehudi Menuhin, Artur Schnabel y Daniel Barenboim dieron su primer recital a los siete años. Martha Argerich tenía seis cuando apareció por primera vez con una orquesta. No hizo daño a ninguno de ellos: todos han tenido una rica vida personal e intelectual. Pero estos cuatro fueron incubadoras de un talento raro, un don que a lo mejor no aparece más que dos veces en una época. Son los otros, elogiados cuando llevaban pantalones cortos y olvidados en la pubertad, los que merecen nuestras lágrimas.

Pongamos por ejemplo a los Menuhin. Yehudi fue la estrella polar de la constelación familiar. Sus hermanas, Yaltah y Hephzibah, fueron dejadas a la deriva debido al abismo que había entre sus habilidades muy poco por encima del promedio de las del cometa Yehudi. Yaltah me comentó una vez que siempre había añorado una niñez normal. Heifetz, el violinista más destacado en el transcurso de su propia vida —“un diez por ciento más que cualquiera de nosotros”, decía Issac Stern—, fue objeto de burla de George e Ira Gershwin en *Mischa*, *Jascha*, *Toscha*, *Sascha* como si hubieran salido como paquetes idénticos de la famosa escuela de San Petersburgo. Aunque se equivocaron en cuanto a Jascha, los Gershwin tenían razón en despachar a los otros como simples contrapesos. Misha Elman hacía el circuito de conciertos con regularidad pero Toscha Seidl y Sascha Jocaben sobrevivieron como advertencias de la historia de que los mejores son enemigos mortales de los buenos. Cuando los padres escuchan cómo a sus hijos les aclaman como el próximo Heifetz, deben dar muchas vueltas a la idea de que quizá en lugar de eso lleguen a ser los próximos Toscha o Sascha.

La música clásica medra, como la comercial, en el cultivo de unas esperanzas nada realistas. La estrella infantil de la música clásica no es cosa del pasado. Y hoy en día aparecen acompañadas de unas madres que son verdaderas tigresas. La pianista Helen Huang sacó su primer álbum a las nueve años. Conrad Tao declara haber interpretado un recital a los cuatro. La violinista nipo-norteamericana Midori, en su autobiografía alemana, deja al descubierto con gran sinceridad el lado oscuro de la educación de un niño prodigo. Elegida por Zubin Mehta a los once años, aclamada por Stern como el mejor intérprete infantil que había oído, Midori casi se muere de anorexia cuando tenía poco más de veinte años. Después hizo un *master* en psicología y creó una fundación educativa para niños necesitados. Ahora, con cuarenta años, Midori se niega a denunciar la ruta infantil para alcanzar el estrellato de mayor. Por muy gratificante que sea para los moralistas de salón denunciar la pérdida de la infancia, siempre existe la posibilidad de que este niño o esta niña tan especiales pudieran —quizá, quizá— ser únicos. Estoy escuchando a una joven china, Serena Wang, tocar la *Fantasia en do sostenido menor* de Chopin. Sale este mes en el sello Channel Classics. Serena tiene nueve años. Tocará en París este otoño. En Nueva York el año que viene. Crean a sus oídos.

Norman Lebrecht

# simple, música

Hacer fácil lo complejo.

Más accesible, más humano. Éste es nuestro trabajo.

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

Todas las posibilidades de la tecnología a nuestro servicio.

Hablamos de música y hablamos de informática.

Fácil cuando es Simple.



# Temporada 2014/2015

*Próximas localidades a la venta*



## Las bodas de Fígaro

Ópera de W. A. Mozart

Ivor Bolton · Emilio Sagi

**15-27 de septiembre**

Salida a la venta: 2 de julio



## La hija del regimiento

Ópera de G. Donizetti

Bruno Campanella/Jean-Luc Thingaud · Laurent Pelly

**20 de octubre-10 de noviembre**

Salida a la venta: 8 de julio



## Conciertos

Los domingos de cámara. Sept.2104-jun. 2015

Salida a la venta: 2 de julio

Piotr Beczala, tenor. **24 de octubre.** Salida a la venta: 8 de julio

Homenaje a Montserrat Caballé. **9 de diciembre**

Salida a la venta: 8 de julio



## Proyecto pedagógico

Pedro y el lobo. **20, 21, 27 de septiembre.** Salida a la venta: 2 de julio

¡Todos a la Gayarre! **Oct.2104-jun. 2015.** Salida a la venta: 2 de julio

Movimientos 2: danzar al aire español.

**19 de octubre-2 de noviembre.** Salida a la venta: 8 de julio

2014

OR  
CAM

2015

ORQUESTA Y  
CORO DE LA  
COMUNIDAD  
DE MADRID

Director Titular y Artístico  
V́ctor Pablo Ṕrez

Diseño: Alberto Corazón

Ciclos  
Musicales  
de la  
COMUNIDAD  
DE MADRID



La Suma de Todos

Comunidad de Madrid

[www.madrid.org](http://www.madrid.org)

¡OR!  
CAM

# AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA

## CICLO SALA SINFÓNICA

**1. LUNES 22 DE SEPTIEMBRE** DE 2014  
19:30 H.

**Pequeños Cantores de la JORCAM**

**Joven Orquesta de la Comunidad  
de Madrid**

**Coro de RTVE**

**Orquesta y Coro de la Comunidad  
de Madrid**

Ekaterina Metlova, soprano  
Agustín Prunell Friend, tenor  
Gabriel Bermúdez, barítono  
Víctor Pablo Pérez, director

Z. de la Cruz      *#Canto a las víctimas  
inocentes*

B. Britten      *+War Requiem*

\*Obra encargo AEOS-Fundación SGAE  
Estreno absoluto

**2. SÁBADO 11 DE OCTUBRE** DE 2014  
19:30 H.

**Orquesta Sinfónica do Porto Casa  
da Música**

Baldur Brönnimann, director

E. Nunes      *\*\*Ruf*

P. I. Tchaikovski      Sinfonía nº 5

Concierto patrocinado por SONAE

**3. LUNES 20 DE OCTUBRE** DE 2014  
19:30 H.

**Orquesta y Coro de la Comunidad  
de Madrid**

**Joven Coro de la Comunidad de  
Madrid**

Juanjo Guillem, percusión  
José Ramón Encinar, director

J. Torres      *\*Concierto para  
percusión y orquesta*

H. Berlioz      *Romeo y Julieta  
(selección)*

**4. LUNES 10 DE NOVIEMBRE** DE 2014  
19:30 H.

**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"*



**5. LUNES 17 DE NOVIEMBRE** DE 2014  
19:30 H.

### Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid

Lola Casariego, soprano  
Gustavo Peña, tenor  
José Antonio López, 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*

**6. LUNES 1 DE DICIEMBRE** DE 2014  
19:30 H.

### Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid

Gilbert Varga, director

- J. Brahms     *+Obertura para un Festival Académico*
- J. Brahms     *+Liebeslieder Waltzer*  
(versión coro y orquesta)
- J. Brahms     *+Sinfonía nº 1*

**7. LUNES 2 DE FEBRERO** DE 2015  
19:30 H.

### Joven Coro de la Comunidad de Madrid

### Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid

Víctor Pablo Pérez, director

- F. Schubert     *Misa nº 2 en sol mayor*
- J. Brahms     *Canto del destino*
- R. Schumann     *Sinfonía nº 4*

**8. LUNES 23 DE FEBRERO** DE 2015  
19:30 H.

### Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid

Martin Haselböck, director

- J. Haydn     *+Las siete últimas palabras de Cristo en la Cruz*

**9. LUNES 6 DE ABRIL** DE 2015  
19:30 H.

### Joven Orquesta de la Comunidad de Madrid

Wonny Song, piano  
Pablo González, director

- B. Bartok     *Concierto para piano y orquesta nº 3*
- P. I. Tchaikovski     *Sinfonía nº 6*  
"Patética"

**10. LUNES 20 DE ABRIL** DE 2015  
19:30 H.

### Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid

Andreas Spering, director

W. A. Mozart      +*Thamos, Rey de Egipto (Música incidental)*

W. A. Mozart      +*Sinfonía nº 38 "Praga"*

**11. LUNES 11 DE MAYO** DE 2015  
19:30 H.

### Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid

Ivo Pogorelich, piano  
Víctor Pablo Pérez, director

J. Padilla      \**Norga. Tres fragmentos sinfónicos*

E. Rautavaara      #*Balada*

R. Schumann      *Concierto para piano y orquesta*

\*Obra encargo ORCAM-Fundación BBVA  
Estreno absoluto



**12. LUNES 8 DE JUNIO** DE 2015  
19:30 H.

### Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid

Luis Otero, contrabajo  
José Ramón Encinar, director

R. Wagner      *Viaje de Sigfrido por el Rihn*

J. M<sup>o</sup> Sánchez-Verdú      #*BUTES* (Drama in musica)

N. Rota      +*Divertimento para contrabajo y orquesta*

J. Ibert      +*Divertimento*

#Obra encargo de la Consejería de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid  
Estreno absoluto

**13. LUNES 15 DE JUNIO** DE 2015  
19:30 H.

### Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid

Anda-Louise Bogza, soprano  
Miguel Borrallo, tenor  
Aldo Heo, barítono  
Víctor Pablo Pérez, director

A. Dvořák      +*La novia del espectro*

\*Primera vez ORCAM

\*Estreno absoluto

\*\*Estreno en España



# AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA

## CICLO SALA DE CÁMARA

**1. VIERNES 10 DE OCTUBRE** DE 2014  
19:30 H.

### Coro de la Comunidad de Madrid

Jordi Casas, director

#### *“La música coral de Antonín Dvořák”*

Selección de las mejores obras corales de Dvořák: *Seis canciones de Moravia*, *Misa en Re mayor*, etc.

**2. JUEVES 18 DE DICIEMBRE** DE 2014  
19:30 H.

### Coro de la Comunidad de Madrid

Pedro Teixeira, director

#### *“Lux de lumine”*

La especial luz de la Navidad en las obras de McMillan, Tallis, Gabrieli, Busto, Pärt, Sato, Villette, Helvey, Lauridsen y Whitacre.

**3. MIÉRCOLES 25 DE FEBRERO** DE 2015  
19:30 H.

### Pequeños Cantores de la JORCAM

Ana González, directora

#### *“Poesía y Música”*

Presentación del coro infantil en nuestro ciclo coral.

**4. MIÉRCOLES 4 DE MARZO** DE 2015  
19:30 H.

### Coro de la Comunidad de Madrid

Paulo Lourenço, director

#### *“Sacrae Britannia”*

La elegante polifonía inglesa de nuestro tiempo en las obras de McMillan, Tavener, Rutter y O'Reagan.

**5. MIÉRCOLES 29 DE ABRIL** DE 2015  
19:30 H.

### Joven Coro de la Comunidad de Madrid

Félix Redondo, director

#### *“Naturaleza Poética”*

La naturaleza reflejada en las obras de Grieg, Lutosławski, Vaughan Williams, Rossini, Elgar, Britten, y otros autores.

**6. MIÉRCOLES 20 DE MAYO** DE 2015  
19:30 H.

### Coro de la Comunidad de Madrid

Pedro Teixeira, director

#### *“Una tierra de agua, aire y fuego”*

Obras de Morley, Monteverdi, Guastavino, Rachmaninoff, Debussy, Argüelles, etc.

# CICLO SALA SINFÓNICA

## Renovación de abonos en el Auditorio Nacional de Música

Los abonados de la temporada 2013-2014 podrán renovar los abonos de la próxima temporada desde el día 29 de mayo hasta el 25 de junio de 2014.

Los días 26 y 27 de junio estarán reservados exclusivamente para aquellos abonados que deseen cambiar la localidad, siempre que haya disponibilidad.

Dicha renovación deberá realizarse en las taquillas del Auditorio Nacional de Música, previa presentación de la localidad de abono del concierto del día 16 de junio de 2014 (debido a un cambio en la entrada figura 17 de junio).

## Venta libre de abonos

Del 3 de julio al 8 de septiembre de 2014. La venta libre podrá realizarse por internet y venta telefónica ([www.entradasinaem.es](http://www.entradasinaem.es) / 902 22 49 49).

Durante el mes de agosto las taquillas del Auditorio Nacional de Música permanecerán cerradas.

## Precio abonos

Zona A - 91 €      Zona B - 78 €      Zona C - 65 €

## Entradas sueltas

A partir del 10 de septiembre de 2014.

Zona A - 17 €      Zona C - 14 €

Zona B - 15 €      Zona D - 8 €

# CICLO SALA DE CÁMARA

## Precio abonos

Zona A - 48 €      Zona B - 20 €

Los abonados que adquieran el abono de la Sala Sinfónica en periodo de renovación, podrán adquirir el abono de Cámara con un 20% de descuento, hasta completar el aforo de la Sala de Cámara.

En caso de que no se hubiese completado el aforo en el periodo de renovación, los nuevos abonados también podrán adquirir este abono con el 20% de descuento.

## Entradas sueltas

Zona A - 10 €      Zona B - 7 €

Todos los programas y artistas son susceptibles de modificación. No se devolverá el importe de las entradas una vez adquiridas, salvo cancelación del concierto. En el caso de los abonos se reintegrará la parte proporcional del precio total.

## Horario de taquillas del Auditorio Nacional de Música

Lunes: 16.00 a 18.00 horas

Martes - Viernes: 10.00 a 17.00 horas

Sábados: 11.00 a 13.00 horas (excepto el mes de julio)

## Teléfonos de taquillas

91 337 03 07 - 91 337 01 34

## Venta de localidades

902 22 49 49 / [www.entradasinaem.es](http://www.entradasinaem.es)

Organiza



La Suma de Todos



[www.madrid.org](http://www.madrid.org)

INFO 012 / 91 580 42 60 / 91 720 82 24  
[www.madrid.org](http://www.madrid.org)

Colabora

Fundación **BBVA**

TEATROS  
del Canal



[www.teatros canal.com](http://www.teatros canal.com)



[www.orcam.org](http://www.orcam.org)

Transportista oficial



**ORQUESTA Y CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID**

C/ Mar Caspio, 4 - 28033 Madrid - Tel. 91 382 06 80 - Fax 91 764 32 36

[www.orcam.org](http://www.orcam.org) - [info@orcam.org](mailto:info@orcam.org)