

sch rzo

REVISTA DE MÚSICA
Año XXV - Nº 247 - Diciembre 2009 - 7 €



DOSIER

**La expulsión
de los moriscos**

ENCUENTROS

Pablo Heras-Casado

ACTUALIDAD

**Christophe Rousset
Ivor Bolton**

ANIVERSARIOS

Martinu y la ópera

REFERENCIAS

Tercera de Mahler

**FORMA
ANTIQUA
A POR TODAS**



9 778402 134807 0 0247

Cecilia Bartoli
Mezzosoprano

CENTRO CULTURAL MIGUEL DELIBES • VALLADOLID

Ópera y Grandes Voces

- ◆ **SÁBADO 31 DE OCTUBRE DE 2009 • 20.00 HS.**
ORCHESTRE ET CHOEUR DE LES ARTS FLORISANTS
WILLIAM CHRISTIE, *director*
S. Karthäuser • M. E. Cencic • W. Burden • A. Ewing
D. DQ Lee • E. de Negri • L. Provost • M. Koningsberger
G. F. HANDEL: *Susanna*, oratorio, hww 66
- ◆ **MIÉRCOLES 17 DE MARZO DE 2010 • 20.00 HS.**
EDITA GRUBEROVA, *soprano* • MICHAEL GÜTTLER, *director*
ORQUESTA SINFÓNICA DE CASTILLA Y LEÓN
Programa a determinar
- ◆ **MIÉRCOLES 5 DE MAYO DE 2010 • 20.00 HS.**
CONCERTO ITALIANO • RINALDO ALESSANDRINI, *director*
A. Arrivabene • S. Foresti • M. Piccinini • A. Simboli
J. Palumbo • F. Zanasi • S. Mingardo • L. Dordolo
R. Giordani • G. Ferrarini • V. De Donato • G. Martellacci
C. MONTEVERDI: *Il ritorno d'Ulisse in patria*, ópera [en versión de concierto]
- ◆ **MIÉRCOLES 27 DE ENERO DE 2010 • 20.00 HS.**
IL GIARDINO ARMONICO [Orquesta Barroca residente del CCMD]
DANIELLE DE NIESE, *soprano* • GIOVANNI ANTONINI, *director*
G. F. HANDEL: Obras instrumentales y selección de sinfonías y arias de las óperas *Scipione*, *Rinaldo*, *Rodelinda* y *Giulio Cesare* y obras de P. LOCATELLI y F. S. GEMINIANI
- ◆ **SÁBADO 17 DE ABRIL DE 2010 • 20.00 HS.**
CECILIA BARTOLI, *mezzosoprano* • LA SCINTILLA
Sacrificium: La scuola dei castrati
[Presentación nuevo disco grabado en el CCMD]
- ◆ **SÁBADO 29 DE MAYO DE 2010 • 20.00 HS.**
IL GIARDINO ARMONICO [Orquesta Barroca residente del CCMD]
GIOVANNI ANTONINI, *director*
Sonia Prina • Verónica Cangemi • Roberta Invernizzi
Julia Lezhneva • Topi Lethipuu
A. VIVALDI: *Ottone in Villa*, ópera, RV 729 [en versión de concierto]

CENTRO CULTURAL MIGUEL DELIBES • Av. Monasterio Ntra. Sra. de Prado, 2 • 47014 Valladolid • Tel 983 385 604
f.orquesta@jcy.es • www.fundacionsiglo.es

Scherzo

AÑO XXV - Nº 247 - Diciembre 2009 - 7 €

2	OPINIÓN		La heroica decisión de Felipe III Manuel Martín Galán 114
	CON NOMBRE PROPIO		La música de los moriscos de Granada Reynaldo Fernández Manzano 118
6	Christophe Rousset Bruno Serrou		El impacto musical morisco-andaluz Mahmoud Guettat 124
8	Ivor Bolton Josep Pascual		El "repertorio oriental" de Silverio Faustino Núñez 130
10	AGENDA		ENCUENTROS Pablo Heras-Casado Pablo J. Vayón 134
18	ACTUALIDAD NACIONAL		ANIVERSARIO Martín, el operista Santiago Martín Bermúdez 138
46	ACTUALIDAD INTERNACIONAL		EDUCACIÓN Pedro Sarmiento 142
58	ENTREVISTA Aarón Zapico Catalina García		JAZZ Pablo Sanz 144
64	Discos del mes		LIBROS 146
65	SCHERZO DISCOS Sumario		LA GUÍA 148
113	DOSIER La expulsión de los moriscos		CONTRAPUNTO Norman Lebrecht 152

Colaboran en este número:

Javier Alfaya, Daniel Álvarez Vázquez, Julio Andrade Malde, Íñigo Arbiza, Emili Blasco, Rafael Banús Irusta, Alfredo Brotons Muñoz, José Antonio Cantón, Jacobo Cortines, Patrick Dillon, Pierre Élie Mamou, José Luis Fernández, Reynaldo Fernández Manzano, Fernando Fraga, Catalina García, Joaquín García, José Antonio García y García, Juan García-Rico, José Guerrero Martín, Mahmoud Guettat, Bernd Hoppe, Paul Korenhof, Antonio Lasiera, Norman Lebrecht, Manuel Martín Galán, Santiago Martín Bermúdez, Joaquín Martín de Sagarmínaga, Enrique Martínez Miura, Blas Matamoro, Antonio Muñoz Molina, Juan Carlos Moreno, Miguel Ángel Nepomuceno, Faustino Núñez, Rafael Ortega Basagoiti, Josep Pascual, Enrique Pérez Adrián, Javier Pérez Senz, Paolo Petazzi, Francisco Ramos, Arturo Reverter, Pablo L. Rodríguez, Barbara Röder, David Rodríguez Cerdán, María Sánchez-Archidona, Ignacio Sánchez Quirós, Pablo Sanz, Pedro Sarmiento, Bruno Serrou, Franco Soda, Christian Springer, Luis Suñén, José Luis Téllez, Asier Vallejo Ugarte, Claire Vaquero Williams, Pablo J. Vayón, Juan Manuel Viana, Albert Vilardell, Reinmar Wagner.

Traducciones:

Rafael Banús Irusta y Blas Matamoro (alemán) - Enrique Martínez Miura (italiano) - Barbara McShane (inglés)
Juan Manuel Viana (francés)

Impreso en papel 100% libre de cloro

PRECIO DE LA SUSCRIPCIÓN: por un año (11 Números)

España (incluido Canarias)	70 €.
Europa:	105 €.
EE.UU y Canadá	120 €.
Méjico, América Central y del Sur	125 €.

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 no pertenece ni está 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.

Esta revista ha recibido una ayuda de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas de Ministerio de Cultura para su difusión en bibliotecas, centros culturales y universidades de España, para la totalidad de los números del año.

LA CORUÑA: SUMAR Y SEGUIR

A veces el éxito de unos tiene entre nosotros la curiosa consecuencia de repercutir negativamente en otros que lejos de hacerlo mal parecen quedar ensombrecidos por quienes acaban de hacerlo bien. Es lo que se deduce de algunos comentarios aparecidos en los medios como corolario a la excelente temporada de Amigos de la Ópera de La Coruña y que se preguntan si no será ese el camino a recorrer y si la ciudad gallega no debe preguntarse si es el lugar adecuado para tanta exquisitez —textualmente— como le ofrece anualmente el Festival Mozart. Son tiempos de crisis y una lectura en esa clave de tales comentarios pudiera encontrar en ellos una buena razón para el recorte, cuando parece claro que ambos certámenes pueden convivir y utilizar la buena marcha de uno de ellos para divisar la —tampoco demasiado intensa— luz de alarma que empezaba a encenderse en el otro.

No es una perogrullada recordar que no es lo mismo un festival de ópera que otro que abarca más géneros y que a veces se juega con una cierta demagogia a la hora de comparar el interés del público por uno o por otro. En las ciudades españolas con temporada operística conviven con ella ciclos de distinta especie organizados por sociedades filarmónicas o empresas varias, con mayor o menor apoyo económico de entidades públicas o privadas. Y no parece que La Coruña esté menos dotada para lo exquisito de lo que pueda estarlo cualquiera de esas ciudades. Es más, el desarrollo de festivales como Via Stellæ, Are More o Sen Batuta en Santiago, Vigo y Orense respectivamente hace pensar que el mercado gallego de la música se ha abierto especialmente los últimos años. Así, pues, parece bastante absurdo pensar que la ópera deba poner en peligro la estabilidad del Festival Mozart.

Se ha llegado a decir que el Festival Mozart debe seguir la línea de las temporadas de los Amigos de la Ópera. Si pensamos que este año dicha línea ha consistido en la programación de tres óperas, magníficamente representadas por cierto, como son *I puritani*, *Turandot* y *Partenope*, la reflexión parece un poco absurda. No tiene sentido ligar la pervivencia del Festival Mozart a una mini temporada de ópera cuando tiene la opción de apostar por afianzarse en una personalidad que, con más o menos desviaciones de su idea inicial, no le ha faltado a lo largo de todos sus años de existencia. Parece claro que los festivales temáticos, con una personalidad y una programación bien definidas y a la búsqueda de un público primero nuevo y luego fiel pueden tener un futuro más halagüeño que los que optan por una variedad que acaba en la dispersión o, lo que es peor, en la repetición de ofertas compartidas con algunos de sus pares, muchas veces, además, ya vistas en la temporada regular de su propia ciudad. Y eso lo ha entendido el Mozart desde el principio.

Tendemos demasiado a infravalorar el trabajo realizado con el paso del tiempo y más cuando nos ciega algún deslumbramiento momentáneo. El Festival Mozart debe seguramente replantearse su trayectoria a la vista de los resultados últimos pero su potencia, aun con los recortes presupuestarios a que se verá sin duda sometido, parece más que evidente. Forma parte de la historia de la música española de los últimos años y ha sido decisivo para que una ciudad como La Coruña, que sólo tenía hasta hace bien poco una banda municipal y la Coral El Eco, se convirtiera en uno de los centros de irradiación musical más interesantes de España. Eso incluye, naturalmente, a una de nuestras mejores orquestas, la Sinfónica de Galicia, igualmente ligada al Festival y que con buen criterio se ha sumado también a la temporada de ópera. De eso se trata, de sumar. Y si los sumandos son positivos la cuenta no puede más que salir bien.



Diseño
de portada
Argonauta
Foto portada:
Robertofotografo.com

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

Fotografía: Raía Martín

Secciones

Discos: Juan Manuel Viana

Educación: Pedro Sarmiento y Joan-Albert Serra

Jazz: Pablo Sanz

Libros: Enrique Martínez Miura

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

Departamento Económico: José Antonio Andújar

Departamento de publicidad
Cristina García-Ramos (coordinación)
cristinaramos@scherzo.es
Magdalena Manzanares
magdalena@scherzo.es
DOBLE ESPACIO S.A.
primerespacio@teleline.es

Relaciones externas: Barbara McShane

Suscripciones y distribución: Choni Herrera
suscripciones@scherzo.es

Colaboradores: Cristina García-Ramos

Impresión

GRAFICAS 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 VEINTE MINUTOS



Chercher Higgins

En un aula de la universidad de Columbia el pianista Benjamin Hochman empieza a tocar a las doce y media en punto la *Partita n.º 3* para teclado de Bach. Es un hombre joven, vestido más como un profesor que como un concertista, con una disposición de cordialidad resaltada por la cercanía: en el aula no caben más de cien personas, que llevamos esperando mucho más tiempo del que durará la actuación, porque estos *lunchtime concerts* son gratuitos y se llenan en seguida, con un público muy atento en el que abundan por igual los estudiantes y los profesores y los vecinos del barrio, gente aficionada a la música que agradece el regalo literal de estos recitales de mediodía, que empezaron a principios de otoño con las *Partitas* y *Sonatas para violín*, y culminarán dentro de unas semanas con las *Suites para violonchelo solo*. Una sola pieza, cada día. En la claridad de la mañana, viniendo del ritmo atareado de la calle y de los edificios de la universidad, Bach es un paréntesis más jugoso por la hora inusual y por el sitio, y sobre todo por la brevedad de las actuaciones. En Broadway vibra el tráfico, en los corredores universitarios hay un tropel de estudiantes y un clamor de voces, así como los reclamos ubicuos de los teléfonos móviles. Pero en este aula, durante menos de veinte minutos, lo único que hay es la música de Bach, la delicadeza y la forma tan pura de esa partita que Benjamin Hochman ha explicado antes de ponerse a tocarla. En un concierto de duración habitual, la atención puede permitirse el lujo de ir despertando poco a poco, incluso de quedar en

suspensión y regresar al cabo de unos segundos o de unos minutos a la plena escucha. Hay un crescendo, la espera de un clímax. Aquí uno ha de tener los oídos y los ojos abiertos desde el primer momento, porque de otro modo la música se pasa en seguida. Como una sala de museo en la que solo hay un cuadro, la partita número tres resalta sin distracción ni fatiga en la plenitud de sus diecisiete o dieciocho minutos: hasta el silencio breve entre las danzas adquiere una profundidad no malograda por algún movimiento en las sillas incómodas o por el maullido cercano de una sirena de bomberos. Benjamin Hochman subraya sin aspavientos la cualidad jovial de la música, sus simetrías y sus transparencias, el rigor de una forma que es al mismo tiempo inflexible y liviana. Visto y no visto. En veinte minutos hemos vivido en un aula con ventanales altos que dan a los rojos y a los amarillos del otoño y en una cápsula de tiempo que está en el mediodía de Nueva York y también fuera del mundo. El silencio en que termina la música antes del aplauso es tan poderoso como la fuerza del arranque de las primeras notas. Ahora hay que salir a la calle, a la plena luz del día, continuar con las obligaciones y los compromisos, dejarse llevar por la rapidez de las caminatas. Pero Bach sigue durando, su brevedad tan terminante como la de un poema en el blanco de una página, su vigor en los talones que gracias a él pisan más elásticamente la acera, como si marcaran el ritmo de una de las danzas de la *Partita n.º 3* para teclado.

Antonio Muñoz Molina

Prismas

MAHLER A LA VISTA

El mes próximo abriremos el año Mahler y todo hace pensar en un gran período dedicado al genio bohemio. Pero con eso de lo de los aniversarios o no aniversarios a uno se le ocurre que serían también una ocasión para recuperar a genios o talentos olvidados o semiolvidados y no sólo de este país, porque afortunadamente la música es el arte menos propicio para las siniestras derivas patrioterías que se puede imaginar. La música es cosmopolita o es nada, un mero divertimento para quienes creen que hinchando el perro de los propio se consigue imponerlo en otras culturas. Un juego macabro y sin garra pero que emborrona y molesta a los muchos que creen —o creemos— que o se es ciudadano del mundo o no vale la pena vivir.

Entonces, ¿por qué no aniversarios a grandes y menos grandes pero interesantes, a esos que los profesores de retórica, que viven del talento ajeno, reservan el estante de las “figuras menores”?

¿Por qué no, sin salirnos de este país, años Gerhard, años Toldrá, años Gaos, por poner unos cuantos ejemplos? ¿Y por qué no años Zemlinsky, años Schreker, años Enescu,

años Martinu, años Goldschmidt o cualquiera de esos compositores cuya memoria se ha perdido, al menos parcialmente. en los pavorosos exilios, las limpiezas étnicas, los inmundos salvadores de

la patria etc., que han llenado el pasado siglo y que vuelven a asomar su sucia cabeza en este siglo XXI? Sería una hermosa manera de que la música llamada clásica esté presente en ese imprescindible retorno al humanismo sin el cual este planeta donde vivimos se hará cada vez más irrespirable. Un optimista antaño llegó a decir que la música amansa a las fieras. Aunque no sea así —y evidentemente no lo es—, la música sí ayuda a pensar que no somos el necio ombligo del mundo sino algo más digno: seres para los que la belleza está por encima de divisiones fronterizas, de hinchazones de pecho ante las banderas desplegadas, de torpes miradas a los



que lo hacen mejor que nosotros. Eso es, y debe serlo hoy más que nunca, la música.

Javier Alfaya

schERZO

c/ Cartagena 10, 1ºc - 28028 MADRID
Tel. 91.356 76 22 - Fax 91.726 18 64

E-mail: suscripciones@scherzo.es - www.scherzo.es

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 2038 1146 95 6000504183 de Caja de Madrid, 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

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

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 será:

◆ España: 70 €

◆ Europa: 105 € por avión.

◆ Estados Unidos y Canadá: 120 €

◆ America Central y del Sur: 125 €

El precio de los números atrasados es de 7 €

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.

Música reservata

MÚSICA Y ARQUITECTURA

Le Corbusier señaló que la arquitectura no es sincrónica sino sucesiva, en la medida en que el espacio requiere un tiempo para su aprehensión: cabría extender la idea y, con los debidos ajustes, afirmar que la música, el arte temporal por antonomasia, no es un fenómeno *plano*, sino multidimensional, lo que implicaría su equivalencia básica con la arquitectura. Por paradójico que pueda resultar, la realidad es que no resulta difícil establecer paralelismos entre dos artes tan aparentemente contradictorias: es bien conocida la reflexión de Goethe, repetidamente citada en estas mismas páginas, en el sentido de que la arquitectura es *música petrificada*. La música tiene una estructura interna en la que cabe distinguir líneas, puntos, soportes (armónicos), ejes, centros, superficies, simetrías (temporales), masas y colores, densidades y texturas, equilibrios y desequilibrios. De una forma casi intuitiva, resulta inmediato relacionar el románico (la bóveda de medio cañón) con las voces paralelas de la diafonía primitiva y la independencia contrapuntística propia de la polifonía con la bóveda gótica, que descarga sobre pilares liberando el muro como elemento sustentante y permitiendo el paso de la luz (el gradual *Sederunt principes* de Pérotin podría constituir un ejemplo adecuado). Son bien conocidas otras referencias, como el juego de proporciones de un célebre motete isorrítmico de Guillaume Dufay (*Nuper rosarum flores*, escrito para la consagración de la cúpula de Santa María dei Fiore de Florencia), que recrea las

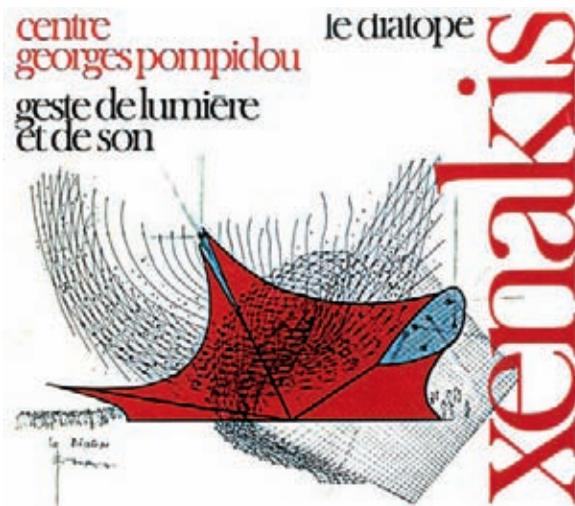
empleadas por Brunelleschi (1:2:4) en el trazado de la planta, o tal vez las del Templo de Salomón tal cual son descritas en el *Libro de los Reyes* (según tesis contrapuestas defendidas por Charles Warren y por Craig Wright respectivamente). Los *Cori spezzati* ofrecen otro modelo en que música y arquitectura convergen —como sucede en San Marcos de Venecia— que ha tenido consecuencias trascendentales en la obra de autores como Willaert, Lassus o los Gabrieli, y que con su salto transalpino a cargo de Schütz, acabará por alcanzar su culmen en la *Matthäus-Passion* de Bach, reapareciendo aún en 1956 en un texto de tanta categoría como el *Canticum sacrum* de Stravinski.

Tales interrelaciones alcanzan un desarrollo singular en el s. XX. En un libro reciente (*Arquitectura y Música en el s. XX*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona 2008) la arquitecta madrileña Susana Moreno expone y analiza, con un nivel de erudición solamente comparable a la fluidez y eficacia de su escritura, algunos de los principales hitos que configuran la poética espacial en su relación con el sonido a lo largo de nuestro siglo. Pero no se trata de un muestrario de teatros o de auditorios concebidos como receptáculos de manifestaciones musicales de tipo convencional (bien que en el prólogo se inventarién pormenorizadamente los más importantes construidos desde el XIX), sino de la presentación de ciertas arquitecturas singulares nacidas en función de la música o, directamente, originadas

a partir ella, estudiándolas con un notable grado de detalle y, sobre todo, con singular densidad analítica: arquitecturas de naturaleza especulativa, incluso claramente experimental. Ni que decir tiene, el punto de partida no puede ser otro sino el Pabellón Philips (1958) de Iannis Xenakis en relación con *Metástasis*, su primera obra orquestal, de cuyos gráficos preparatorios nacen las superficies (parabólicas hiperbólicas) materializadas mediante láminas prefabricadas de hormigón postensado que articulan una construcción autoportante. Los siguientes trabajos músico-arquitectónicos del ingeniero y compositor griego (el *diatopos* de París, los *politopoi* de Cluny, Montréal y Persépolis...), basados también en la geometría de las superficies regladas, están igualmente analizados, presentando una rica documentación hasta ahora inaccesible (o casi) en castellano. El fascinante Pabellón IBM de Nueva York de Eero Saarinen (1964) es objeto sucesivo de otro excelente estudio.

Pero la parte del león del tratado se encomienda al *Arca* realizada por Renzo Piano (1984-1985) para la ejecución de *Prometeo*, tragedia dell'ascolto, la obra testamentaria de Luigi Nono, de la que ya se habló aquí en ocasión de su estreno en España, cuya concepción, proyecto y realización en el Teatro Monumental de Madrid (dirigida por Arturo Tamayo y Nacho de Paz, con planificación acústica de André Richard) aparece íntegra y cuidadosamente detallada, lo que supone un aporte documental del máximo interés. Todas las interpretaciones de la obra (en

número de 16 hasta 2003), están reseñadas, estudiadas y documentadas minuciosamente, concluyendo con el pabellón de Akiyoshidai diseñado por Arata Isozaki (1996-1998). Solamente por la excepcional abundancia, calidad e interés del material ofrecido ya resultaría digno de encomio el volumen. Pero la autora no se detiene ahí, sino que aporta una visión crítica que puede compartirse o no, pero que está desarrollada con absoluta coherencia y, sobre todo, con esa pasión inconfundible de quien conoce la cuestión de primera mano y aporta información comprometiéndose con ella. La idea de que la música del s. XX requiere un *espacio propio* es problemática: históricamente, *el espacio ha precedido a la música*, salvo casos excepcionales como la Festspielhaus de Bayreuth. El Arca de Renzo Piano o el Pabellón de Isozaki son ejemplos-límite para una obra (*Prometeo*) que también asume un límite y que, precisamente por ello, no cabe generalizar, del mismo modo que ninguna música multifocal puede generalizarse: el propio Xenakis empleó una sala de conciertos semi-convencional (la de Royan) para *Terretektorh* (1966), en que una orquesta de 88 instrumentos se disemina entre los asistentes. Pero más allá de cualquier discrepancia, la excepcional categoría de un trabajo interdisciplinar de semejante rigor no puede ponerse en entredicho.



CON NOMBRE PROPIO

Apasionado por el barroco y la ópera

CHRISTOPHE ROUSSET



Fotos: Eric Larrayadieu

Recuerda Christophe Rousset: “Yo no tenía la pretensión de convertirme en director de orquesta. Era *continuista* de Les Arts Florissants y asistente de William Christie, lo cual ya me bastaba. Pero Christie me empujó a dirigir para aliviarle de los ensayos”. Más adelante, el fundador de Les Arts Florissants le confía sus primeros conciertos, así como la producción en la Opéra Comique de *La fée Urgèle* de Egidio Duni, montada en homenaje a C.-S. Favart en 1991. “Con aquello me entraron ganas de dirigir más y de

crear mi orquesta con mis músicos y mi propio repertorio, el napolitano, desatendido en esa época, con los Jommelli, Traetta, Cimarosa, Leonardo Leo, etc.”.

Rousset se impuso así un trabajo a fondo, sostenido por el sello discográfico L'Oiseau Lyre, que propició llegar hasta el *Mitridate* de Mozart, inspirado por Jommelli. “Al hecho de que me interesara más el teatro lírico que la música pura se debe que diera el nombre de Talens Lyriques a mi grupo”, afirma Rousset. Y, en esta vía, era concretamente el eje Nápo-



les-París lo que más le atraía entonces, ya que la música francesa ocupó un lugar tan importante en los siglos XVII y XVIII como la italiana. “Se lo debemos a Luis XIV”, se entusiasma Rousset. “Concedió a la música un papel político, haciendo de ella un arte de propaganda por excelencia, hasta el extremo de imponer en la corte de Versalles un estilo típicamente francés. Lully creó la tragedia lírica e instauró así un modelo que tuvo gran éxito, la obertura a la francesa utilizada por Bach y Telemann, entre otros, y retomada por toda Europa, incluida la segunda reforma de la ópera italiana, la de los Jommelli, Traetta y compañía. La música francesa es acariciante, extremadamente elegante, ¡un verdadero bolso de Hermes!”.

En Aix-en-Provence, donde pasa su infancia, Christophe Rousset (nacido en 1961) desarrolla su doble pasión por la estética barroca y la ópera, asistiendo a los ensayos del Festival d'Art Lyrique. A los trece años elige estudiar el clave, lo que le lleva a matricularse en la Schola Cantorum de París para trabajar con Huguette Dreyfus, y después en el Conservatorio de La Haya, en la clase de Bob van Asperen. En 1983 gana el Concurso de clave de Brujas. Es entonces cuando entra en Les Arts

Florissants de William Christie antes de integrar Il Seminario Musicale de Gérard Lesne y comenzar a dirigir. “Es importante hacer las dos actividades”, se felicita. “El instrumento, para un director, constituye un acto de meditación, de introspección, de intimidad. Sobre todo porque el clave es un instrumento muy abstracto que permite, sin embargo, una relación con los otros instrumentos de la orquesta. Así, en el año Haydn hemos ofrecido sinfonías y conciertos que he dirigido desde el clave. De esta forma soy miembro de mi orquesta de pleno derecho”. Además de esto, Rousset da una docena de recitales como solista al año, pero también, a veces, a dos claves, sobre todo con William Christie.

Como sus colegas, Rousset no se limita tan sólo al repertorio estrictamente barroco. Ha dirigido en Madrid *El califa de Bagdad* de Manuel García y grabado un disco Berlioz con Véronique Gens en Naïve. “Cuando la Ópera de Bruselas me propuso *Medea* de Cherubini, reflexioné sobre sus posibilidades y me dejé seducir. Habiendo constatado que funcionaba, me apetecía reemprender la producción”. Esta temporada dirige *Medea* en el Théâtre des Champs-

Élysées, *Castor et Pollux* en Viena, *Platée* en Estrasburgo, las dos *Iphigénie* de Gluck en la Monnaie de Bruselas... “Me gusta *perderme* con un director de escena. Al principio no entiendo gran cosa pero me dejo persuadir de buena gana, y sé que uno ilumina al otro. Las opiniones contrarias me interesan, el trabajo en equipo me enriquece. Además, en Gluck por ejemplo, la orquesta es compleja. Se trata, por tanto, de una empresa difícil y arriesgada y me gusta el peligro...”.

Con un programa alrededor de los músicos de Luis XIV, con Delalande y François Couperin, Christophe Rousset y sus Talens Lyriques actúan en Madrid este mes. “Es una lástima que desde que William Christie renunciara al *air de cour*, nadie más se interese verdaderamente por este repertorio...”.

Bruno Serrou

Traducción: Juan Manuel Viana

Madrid. Auditorio Nacional. 13-XII-2009. Les Talens Lyriques. Director: Christophe Rousset. Obras de Charpentier, Delalande y Couperin.

IVOR BOLTON

Del barroco a Janáček

IVOR BOLTON



Christian Schneider

Aunque no sea lo más común, no es demasiado extraño en estos tiempos que corren que un músico especializado en determinado repertorio se sienta atraído por otro u otros e incluso llegue a destacar por ello. Recordemos que Harnoncourt nos ha seducido con sus aproximaciones a Johann Strauss hijo, por ejemplo. Este caso podría entenderse por el rigor que caracteriza a los músicos del movimiento historicista y por su afán de fidelidad; nada que ver, por supuesto, con la costumbre de otros tiempos en que los intérpretes tocaban, cantaban o dirigían de todo —a menudo con una incomprensible uniformidad estilística— a pesar de que manifestaran su afecto por tal o cual repertorio o tal o cual compositor. De hecho, el historicismo ha proporcionado un número importante de intérpretes versátiles y Bolton es uno de ellos. De hecho, llega a estas páginas por su próxima cita con el público madrileño en el Real, donde dirigirá la *Jenufa* de Janáček. Algo curioso si tenemos en cuenta que estamos hablando de un clavecinista forma-

to, en la tradición inglesa que en 1984, a los veintiséis años de edad, fundó el grupo St. James Baroque Players y que ha sido a lo largo de estos años un habitual de los festivales de música barroca, en principio su ámbito natural de acción; pero eso, en principio... Y es que ya en sus tiempos mozos de la Schola Cantorum de Oxford se dejó tentar por la dirección y empuñó la batuta con cierta frecuencia y su pasión por la ópera le ha ido abriendo un mundo que va más allá del barroco. Además de interpretar —y, por supues-

to, grabar— obras de Monteverdi y Haendel, también se ha aproximado brillantemente al clasicismo y al romanticismo —sus grabaciones de música de Mozart, Mendelssohn y Brahms no son, en absoluto, una anécdota en su currículum y demuestran su versatilidad—, e incluso ha ido más allá y, al igual que Harnoncourt en su momento, nos ha brindado un Bruckner sumamente interesante. Entre sus responsabilidades actuales destaca la titularidad de la Orquesta del Mozarteum de Salzburgo y la de la Orquesta de Cámara Escocesa, esta última tan vinculada a un director, Charles Mackerras, con cuya carrera la de Bolton mantiene más de un paralelismo —recordemos el gran haendeliano y a la vez privilegiado intérprete de Janáček que siempre ha sido Mackerras y su afecto por el historicismo sin abandonar por ello su actividad al frente de las más destacadas centurias, también desde el foso.

Desde luego, la presencia de Bolton siempre es bienvenida y en esta ocasión ofrecerá su versión de una obra que conoce en profundidad. No hay que olvidar que hace algunos años se ocupó de la dirección de los coros de una versión británica de la *Jenufa* de Janáček que dirigió Andrew Davies y de la cual existe un testimonio en un DVD del sello Arthaus Musik.

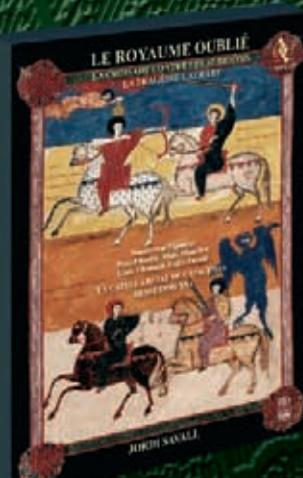
Josep Pascual

Madrid. Teatro Real. Janáček, *Jenufa*. Director musical: **Ivor Bolton**. Director de escena: **Stéphane Braunschweig**. Dvorsky, Shukoff, Polaski, Roocroft. 4, 6, 8, 10, 11, 13, 14, 16, 17, 19, 20, 22-XII-2009.

DISCOGRAFÍA SELECCIONADA

- BERWALD:** *Sinfonías n.ºs 3 y 4*. ROYAL PHILHARMONIC ORCHESTRA. RPO.
BRUCKNER: *Sinfonía n.º 5*. ORQUESTA DEL MOZARTEUM DE SALZBURGO. Oehms.
DICKINSON: *Mass of the Apocalypse* y otras obras. Varios intérpretes. NASH ENSEMBLE. Naxos.
CHARPENTIER: *Te Deum. Missa "Assumpta est Maria"* (+ Roberday). ST. JAMES BAROQUE PLAYERS. Teldec.
GLUCK: *Iphigénie en Tauride*. SUSAN GRAHAM, PAUL GROVES, PHILIPPE ROUILLON. ORQUESTA DEL MOZARTEUM DE SALZBURGO. Orfeo D'Or.
HAENDEL: *Ariodante*. ANN MURRAY, JOAN RODGERS. ENGLISH NATIONAL OPERA. DVD Arthaus Musik.

EL CLÁSICO REGALO CON EL QUE SIEMPRE SE ACIERTA



Jordi Savall
rememora el mundo de
la cultura trovadoresca
de los siglos XII y XIII.



Las mayores
interpretaciones de
ópera y zarzuela
en la gran voz del tenor
español, en un DOBLE
CD + LIBRO



25 óperas completas de
la gran soprano, de la diva
del canto.



Toda la obra del gran compositor
alemán en una caja con 85 cd.

Si estas Navidades quiere acertar, en el espacio de música de El Corte Inglés encontrará siempre el más amplio catálogo de música clásica y a precios que son un regalo.



Y si no encuentra
la grabación que busca,
se la conseguimos
con nuestro
Servicio de Encargos.



espacio de música

La obra ganadora será interpretada por una treintena de orquestas

JAVIER SANTACREU PREMIO AEOS-FUNDACIÓN BBVA

Javier Santacreu Cabrera (Benissa, Alicante, 1965) ha obtenido por *De la belleza inhabitada* el premio AEOS-Fundación BBVA. El título de la obra está tomado del poema *El joven marino*, incluido en el libro de juventud de Luis Cernuda *Invocaciones*. El jurado, presidido por el compositor Luis de Pablo, y con José Amer, director del área de promoción del repertorio clásico de la Fundación Autor, en calidad de secretario, ha estado integrado además por José Ramón Encinar y José Miguel Rodilla —directores titulares de las Orquestas de la Comunidad de Madrid y de la región de Murcia, respectivamente—; el también director José Luis Temes y Fabián Panisello, presidente de Plural Ensemble. El premio tiene una cuantía de 18.000 euros y conlleva la difusión de la obra en las temporadas



habituales de las orquestas que integran la AEOS. Javier Santacreu ha estudiado composición con Javier Darías, ampliando su formación, entre otros, con Antón García Abril, Cristóbal Halffter y Tomás Marco. Miembro del colectivo de Compositores

de la Escola de Composició y Creació d'Alcoi (ECCA), cuenta con el Premio de Composición para Música de Cámara Ciutat d'Alcoi (1991) y el Reina Sofía de Composición para Orquesta (1998) por su obra *Oniris, Música del Somni*.

Curso en Baeza

EXCLUSIONES Y RESISTENCIAS

Bajo el título *Exclusiones y resistencias: las otras músicas hispánicas (ss. XVI-XVIII)*, se celebra en la Universidad Internacional de Andalucía, sede "Antonio Machado" de Baeza (Jaén) un curso que, del 5 al 8 de diciembre, correrá paralelo con algunos de los conciertos de la semana del XIII Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza. Los profesores serán Juan Carlos Estenssoro, Jean-Christophe Frisch, Doris Moreno Martínez, Ramón A. Pelinski, Juan José Rey, Aurelio E. Tello, Javier Marín López y Pilar Ramos López,

codirectores los dos últimos de unas sesiones que pretenden, según sus organizadores, "aportar una visión diferente de la música hispana de los llamados Siglos de Oro, acercándose a las actividades musicales de grupos culturales reprimidos en la época y excluidos también de la mayoría de libros de historia de la música española". Los alumnos matriculados tendrán entrada gratuita a los conciertos de La Folía, José Miguel Moreno, Ensemble XVIII-21, Herman Stinders, Discantus, Ministriles de Marsias, The Hilliard Ensemble y Musica Liberata.



Baeza. Exclusiones y resistencias: las otras músicas hispánicas (ss. XVI-XVIII). www.festivalubedaybaeza.org

XIV Ciclo de Grandes Intérpretes

AIMARD: 200 AÑOS DE MÚSICA

Pierre-Laurent Aimard se ha ganado la admiración de los asiduos al Ciclo de Grandes Intérpretes de la Fundación Scherzo con programas de una originalidad tan atractiva como muy de agradecer. Se trata de uno de esos músicos de amplio espectro pero que, al mismo tiempo, saben seleccionar muy bien lo que les interesa de cada época y aquello que corresponde mejor a sus propias características técnicas. Esta vez, el pianista francés abrirá su programa con una sonata de Mozart, la poco habitual y un tanto misteriosa *K. 284*, de la serie de las denominadas *Dürnitz*. Luego saltaremos doscientos años para escuchar *Piano Figures*, de George Benjamin, el compositor británico discípulo de Messiaen, uno de los talentos más fulgurantes surgidos en la segunda mitad del siglo XX y que el año próximo cumple los cincuenta. En la segunda parte, la *Suite bergamasque* de Claude Debussy será vista con toda seguridad en la perspectiva de una modernidad que Aimard conoce y reconoce. Y para cerrar, las *Variaciones "Eroica"*, es decir, un Beethoven tan importante como poco transitado si se compara con la habitual presencia de algunas de sus grandes sonatas. Un programa, pues, apasionante y que a buen seguro nos hará felicitarnos por la nueva presencia de Aimard entre nosotros la temporada que viene.

Madrid. Auditorio Nacional. 2-XII-2009. Pierre-Laurent Aimard, piano. Obras de Mozart, Benjamin, Debussy y Beethoven.



Rafa Márquez

En la Fundación COAM

ARQUITECTURA Y MÚSICA



Organizados por la Fundación Arquitectura del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y la Universidad Europea de Madrid, y bajo la dirección de los profesores Susana Moreno y Francisco Domouso, de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Antonio de Nebrija, llega la tercera edición de los Diálogos Arquitectura-Música que se celebran en la sede de la Fundación. Cuando aparezca este número se habrá celebrado el primero de ellos y quedarán los otros dos. El día 2 serán protagonistas el arquitecto Juan Navarro Baldeweg y el compositor Llorenç Barber y el miércoles 9 Julio Enrique Simonet y Francisco López.

www.uem.es

Music Fund y *musicadho*y en La casa Encendida

VIEJOS INSTRUMENTOS PARA NUEVOS MÚSICOS

La fundación Music Fund —que se dedica a recoger instrumentos musicales, restaurarlos y donarlos a escuelas de música en Palestina y África— y *musicadho*y han organizado una recogida de instrumentos en La Casa Encendida, en Madrid, los días 19 y 20 de diciembre, precedida por un recital del cantaor flamenco Miguel Poveda y bajo el lema *Give Music a Chance*. Music Fund no sólo se ocupa de la recogida de instrumentos y su restauración sino que forma como luterías a quienes los reciben en los lugares de destino, incluyendo en el proceso becas de estudio en Bélgica. Los instrumentos que se recogen tienen su propia trazabilidad: son etiquetados y el donante podrá saber siempre, a través de Music Fund, dónde está el suyo, para qué se está usando y quién lo toca. Cinco solistas del Ictus Ensemble de Bruselas, que apoya a la Fundación desde el principio, interpretarán obras a solo y música de cámara los dos días.



Del Liceu al Palau

EL SILLÓN MÁS CODICIADO

En un país acostumbrado a ver políticos aferrados al cargo, incapaces de dimitir pero dispuestos siempre a presentar numantina resistencia a ser cesados, la renuncia masiva de los patronos de la Fundació Orfeó Català-Palau de la Música, adoptada el pasado 13 de noviembre en una tensa reunión, es una reconfortante decisión. Al aceptar su cese en pleno, dejan vía libre a una junta de 11 patronos que diseñará en tres meses el futuro del Palau. Sigue al frente de la centenaria institución Mariona Carulla, presidenta ejecutiva del Palau, respaldada por Joan Llinares, director ejecutivo. Su gestión será apoyada y vigilada por los tres representantes de la Administración, Jordi Martí (Ayuntamiento de Barcelona), Lluís Noguera (Departamento de Cultura de la Generalitat) y Félix Palomero (Ministerio de Cultura), los patronos Leopoldo Rodés, Maria Àngels Vallvé, Ignaci García Nieto y Carles Cuatrecasas, que han ejercido de comisión de control desde que se destapó el fraude, cifrado de momento en 23 millones, y los también patronos Joaquim Uriach y Emili Álvarez. Era un paso necesario para resolver la crisis, pero lo que ahora está en juego es el futuro del Palau y, por encima de la necesaria regeneración de la entidad, lo que importa más que nunca es la elección de los profesionales mejor preparados para llevar sus riendas. Serio asunto, cargado de peligros, ya que no hay disponible en estos momentos un sillón tan tentador como el que ocupa el presidente, o presidenta del Orfeó Català, llave de poder absoluto, pues conlleva la presidencia del Comité Ejecutivo del Consorcio del Palau de la Música Catalana, responsable de la gestión y explotación de la sala de conciertos. Es el sillón más codiciado y tiene ya pretendientes. No nos engañemos, quienes cortan el bacalao en la gestión política de esta crisis son Jordi Martí y Lluís Noguera, porque la Administración central se limita a poner dinero sin ofrecer resistencia (por no molestar, dejan que los programas de los conciertos sólo se publiquen en catalán, aun-



que en su día exigieron al Liceu que los editaran también en castellano) Ignoramos si tienen pensado un proyecto claro para el futuro del Palau, ahora objetivo prioritario en sus agendas, no por inquietud cultural sino porque el fraude de Millet y Montull les ha estallado en las narices. Lo ideal sería consensuar un gestor con experiencia y un conocimiento mínimo del ámbito musical, capaz de liderar un proyecto ambicioso que convierta al Palau en referente más allá del valor de las piedras. Pero la experiencia nos dice que si algo gusta a la Administración es la colocación de gestores algo más dóciles, que no generen problemas. Nombres de peso para regenerar y transformar el Palau serían, por ejemplo, Josep Caminal, Narcís Serra y Ferran Mascarell, aunque podíamos ampliar la lista. Pero me da en la nariz que tanto Mariona Carulla, que aceptó casi a regañadientes sustituir a Millet, como Joan Llinares, en principio sólo dispuesto a permanecer en el cargo hasta el cierre de la investigación judicial, han descubierto más atractivos de los que esperaban en el ejercicio del poder y hasta es posible que acaricien la idea de continuar llevando las riendas si el Orfeó y las administraciones bendicen sus legítimas aspiraciones. Tiempo al tiempo.

Javier Pérez Senz

Un libro de José Luis García del Busto

LUIS DE PABLO: CASI 80

Con motivo de la entrega a Luis de Pablo del Premio Tomás Luis de Victoria 2009, Ediciones Autor ha publicado, con el título de *Luis de Pablo. De ayer a hoy*, una original monografía a cargo de José Luis García del Busto. Se trata de un recorrido cronológico por la trayectoria vital y creadora del compositor, entreverada de numerosas ilustraciones, que incluye una larga entrevista del autor con De Pablo —que cumplirá ochenta años en 2010— y culmina con el catálogo completo, fechas de composición y estreno de todas las obras del compositor bilbaíno, así como la correspondiente discografía. El libro incluye un disco compacto titulado *Antología personal* que recoge una selección de sus obras hecha por el propio Luis de Pablo.

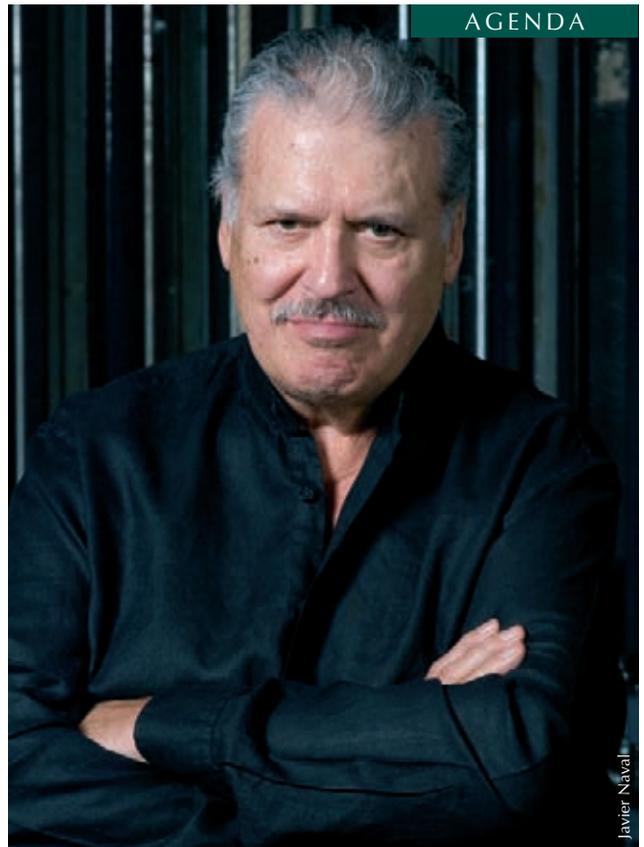
José Luis García del Busto: *Luis de Pablo. De ayer a hoy*, Madrid, Ediciones Autor, 2009, 165 páginas.



Necrología

MANUEL GAS

Al mismo tiempo que el Teatro Español edita un precioso y voluminoso libro sobre el *Mahagonny* que se montó en el Matadero hace un par años, fallecía Manuel Gas, que en esa función dirigía una orquesta de casi cincuenta músicos y que era uno de los elementos artísticos y humanos principales de aquel montaje. Tenía Manuel Gas 69 años. Era hijo del barítono de igual nombre, uno de los intérpretes mayores que ha tenido la última época de esplendor de la zarzuela, en especial la de Sorozábal, en cuya cercanía, de niño, parece que Manuel aprendió mucho. Manuel Gas era pianista, era director, era un consumado arreglista, era músico de jazz, de ligera, de clásica, de música teatral especialmente. Era un músico integral que sabía distinguir entre la música ligera y Puccini, una de sus pasiones, pero que no las confundía ni en valoración ni en perspectiva. Fue director de comedias musicales como *Guys and dolls*, aquello que en cine conocimos como *Ellos y ellas* (Mankiewicz), unos de sus grandes éxitos; *Sweeney Todd*, de Sondheim. No podemos olvidar los Sorozábal recientes de Manuel Gas: *La eterna canción*, *Adiós a la bohemia* y *Black el payaso*.



Javier Naval



Acuerdo con Emerging Pictures

EL LICEU EN DIRECTO

A lo largo de la temporada 2009-2010 el Gran Teatre del Liceu retransmitirá en directo a Europa, EEUU y Asia, mediante la colaboración con la empresa americana Emerging Pictures, *El trovador* (22 de diciembre), *El rapto en el serrallo* (21 de

abril de 2010) y *La dama de picas* (1 de julio de 2010). El acuerdo fue firmado por el director general del Gran Teatre del Liceu, Joan Francesc Marco y el presidente de Emerging Pictures, Giovanni Cozzi. Emerging Pictures es una empresa afincada en Nueva York desde el año

2000 cuyo objetivo es, además de otros específicos en el campo de la producción audiovisual, proveer de contenidos alternativos a los cines aplicando la última tecnología digital. El acuerdo tiene vigencia para una temporada con posibilidad de prórroga.

Un español en la ciudad de Bach

DOMÍNGUEZ NIETO, NUEVO TITULAR EN EISENACH

Carlos Domínguez Nieto (Madrid, 1972) es el nuevo titular de la Ópera de Eisenach. El teatro presenta una docena de nuevas producciones de ópera y ballet cada temporada y su orquesta desarrolla una oferta paralela de conciertos sinfónicos. Domínguez Nieto estudió composición y dirección de Orquesta en Viena con Leopold Hager y Uros Lajovic y en el Mozarteum de Salzburgo con Dennis Russell-Davies, y Jorge Rotter. En 1997/98 fue director asistente de la JONDE y de la Münchner Jugendorchester. En 1999 ganó por concurso el puesto de Director Asistente de Iván Fischer en la Orquesta Festival de Budapest y en 2001 el primer premio en el VIII Concurso Internacional de Dirección de Orquesta de la Fundación Oriente de Lisboa. Ha sido titular de la Ópera de Cámara de Múnich y en la actualidad lo es de la orquesta de cámara Concierto München.



Exposición en Madrid

ALBÉNIZ, LEYENDAS Y VERDADES

Con el título *Albéniz, leyendas y verdades* se inauguró el día 11 en Madrid una exposición organizada por la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, la Biblioteca Nacional y el Ayuntamiento de Madrid. La muestra, comisariada por Justo Romero, reúne cerca de un centenar de piezas que recrean la vida, la obra y la época del autor de *Iberia* con motivo de los 150 años de su nacimiento y el primer centenario de su muerte. La exposición que acoge la Sala de Bóvedas del Conde Duque se ha organizado en tres espacios bien diferenciados: *Albéniz lírico: La obra escénica, Músicos y artistas amigos de Albéniz* y *El universo personal de Albéniz: Espacios sonoros*.



Albéniz, leyendas y verdades. Sala de Bóvedas del Conde Duque. Madrid. Del 11 de noviembre de 2009 al 30 de enero de 2010.

Música en la Red

SINFÓNICA DE BOSTON: DE BEETHOVEN AL MÓVIL

<http://www.bso.org>



Algunos lectores se preguntarán por qué insistimos en esta sección con las páginas web de las orquestas, o mejor, con las mejores páginas web de las mejores orquestas. Es muy sencillo. Por una parte son muy entretenidas, por otra están muy bien hechas. Además, aportan ideas a los buenos gestores culturales que en España son y, por fin, debieran provocar primero envidia y luego afán de emulación entre nuestras orquestas, pues aquellas y estas debieran tener el mismo propósito: captar nuevos públicos. Como ejemplos interesantes han aparecido en esta sección orquestas americanas como la Filarmónica de Nueva York, la de Filadelfia, la de Milwaukee y, como señero —la mejor página de una orquesta sinfónica que hemos visto hasta la fecha junto con la de la Philharmonia londinense— la Sinfónica de San Francisco. La mayoría abrumadora de orquestas americanas se debe a una razón muy clara: la necesidad de financiación, de renovar público y de fidelizar al de siempre, de hacer que la música sea atractiva porque si no se venden entradas no hay nada que hacer. Esa es la razón de que sus páginas web sean tan atractivas y ofrezcan tanto material complementario.

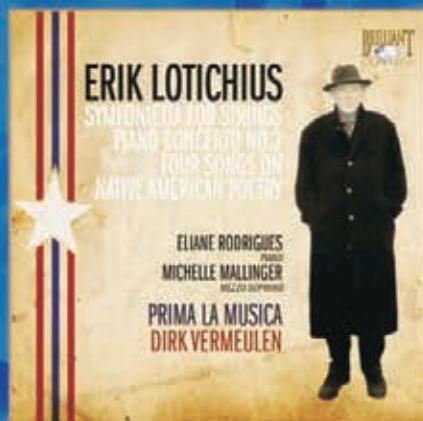
Esta vez nuestra invitada es la Orquesta Sinfónica de Boston, una de las cinco grandes y con su director titular —James Levine— enfermo, lo que supone que haya debido encargarse de la primera entrega del ciclo Beethoven que ofrece este año nuestro compatriota —queridísimo en aquella casa— Rafael Frühbeck de Burgos. Podemos bajarnos, por supuesto, la charla introductoria al concierto, como todas las que se ofrecen previamente a cada uno y el ejemplo musical correspondiente. E igualmente acceder a la estupeficiente tienda en la que comprar grabaciones de la orquesta. Y ya con un punto de sofisticación sonora digital, pues podemos disponer de ellas, además de en CD convencional, a través de diversos formatos cuyo precio va de 8,99 a 12,99 dólares según se trate de MP3, AIFF, WMA estéreo o WMA surround. Igualmente se puede suscribir durante diversos periodos de tiempo con una especie de tarifa plana. Por supuesto, la educación y los programas pedagógicos de la orquesta tienen una presencia fundamental en la página. Y ni decir tiene que el abonado puede recibir cuanta información necesite a través de un servicio especial vía teléfono móvil. Contra la crisis, imaginación.

NOVEDADES

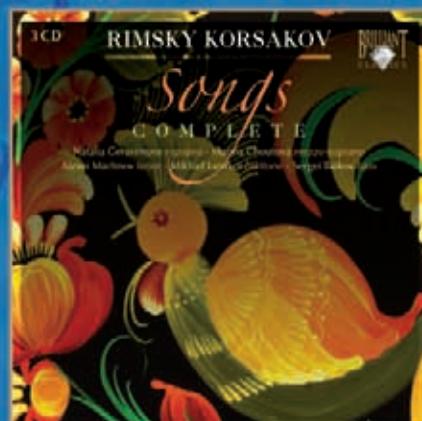
BRILLIANT
CLASSICS



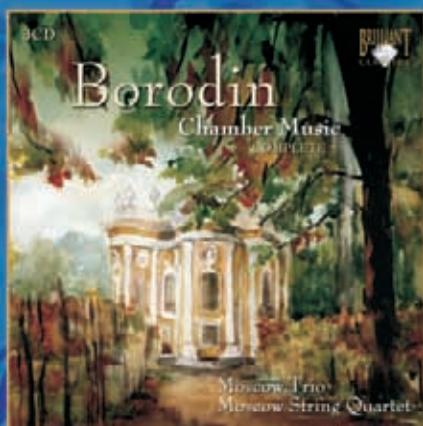
9 cd



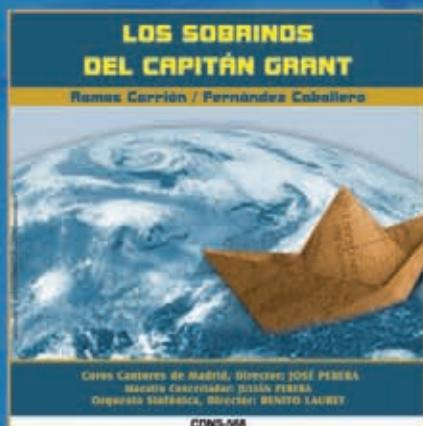
1 cd



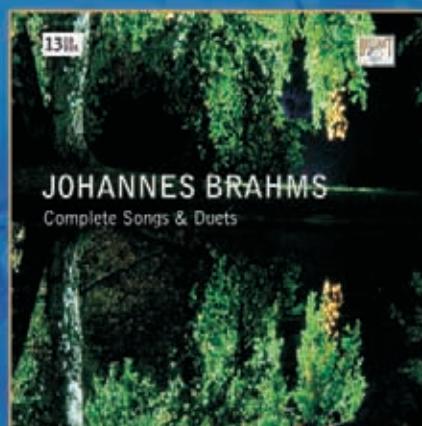
3 cd



3 cd



1 cd



13 cd



Magníficos intérpretes, compositores universales y excelentes grabaciones que encontrará en el catálogo de Brilliant Classics



Estreno en España de *El rey Roger*

LOS CAMINOS DEL DESEO

Gran Teatro del Liceu. 2-XI-2009. Szymanowski, *El rey Roger*. Scott Hendricks, Anne Schwanewilms, Francisco Vas, Will Hartmann, Daniel Borowski, Jadwiga Rappé. Director musical: **Josep Pons**. Director de escena: **David Pountney**. Coproducción del Festival de Bregenz y el Liceu.

BARCELONA El director artístico del Liceu, Joan Matabosch, se apunta un nuevo éxito en su valiente apuesta por normalizar la presencia de las grandes óperas del siglo XX en el coliseo lírico barcelonés. En el caso de *El rey Roger* (Król Roger), se trata de un estreno absoluto en España, lo que multiplica el valor de la apuesta. Acierto total en la elección del equipo artístico del montaje: el tándem formado por Josep Pons y David Pountney firma un serio, coherente y bien resuelto montaje cuya principal virtud es la austeridad escénica, cuya aparente sencillez esconde un sofisticado nivel tecnológico, de los que pone a prueba la profesionalidad y reflejos del cuerpo técnico del teatro. Por ese lado cumplió el Liceu, pese a puntuales deficiencias en la amplificación de partes internas y algunas imprecisiones en el rodaje de la maquinaria. Muy fino trabajo teatral realizado por Pountney, cuya dirección de actores no deja cabos sueltos, aunque quizá se le va la mano en los toques *gore* del tercer acto. La escenografía evoca el anfiteatro de un teatro griego en cuya escalinata se desenvuelve la acción, con elevadores y plataformas que permiten hacer aparecer y desaparecer con rapidez a las masas.

Oriente y Occidente, la rigidez cristiana y el desenfreno pagano, la eterna lucha entre el espíritu y la carne, la disciplina o el caos, el estoicismo frente al hedonismo, la lucha interior, en suma, entre la razón y el deseo, ése es el viaje al interior de cada uno de nosotros que nos plantea Szymanowski en esta intensa ópera con libreto del primo del compositor, Jaroslaw Iwaszkiewicz, basado en un tema clásico,



Scott Hendricks, Anne Schwanewilms y Francisco Vas en *El rey Roger*

Las bacantes, tamizado por la sensual luz de una Sicilia del siglo XII gobernada por el rey normando Roger. Szymanowski baña el drama con una música fascinante, de colores y luces cegadoras en una orquesta cercana a la opulencia strausiana, y deudora de Scriabin, Debussy, Ravel y el gusto por la cultura oriental y mediterránea que el compositor polaco incorporó a su potente universo sonoro. Cumplió muy bien en su exigente papel en esta ópera el coro del Liceu, al que se sumaron con acierto las voces del Cor Vivaldi-Petits Cantors de Catalunya que tan bien prepara Òscar Boadas. Notable el reparto, con el lujo de Anne Schwanewilms en una Roxana de gran belleza vocal, elegante y exquisita, aunque justa en volumen frente al denso tapiz sinfónico desplegado por el compositor. Scott Hendricks se deja la piel en el escenario, con un canto algo tosco, pero con momentos de plenitud. Algo más irregular Will Hartmann en el papel del pastor, de escaso

volumen y expresividad, y muy bien Francisco Vas como Edrisi.

Josep Pons garantiza con su experiencia y sentido musical un resultado digno en el foso, lo que permite salvar un espectáculo pero no hacer justicia a una opulenta y sofisticada partitura que exige máxima precisión y mucho virtuosismo. Para ello hace falta contar con una orquesta de muy superior nivel, y la del Liceu necesita una urgente renovación, y ese reto no depende del director artístico, sino del director del teatro. Ni Josep Caminal ni Rosa Culell se atrevieron a meterle mano a tan crucial tema porque nadie quiere asumir el coste político que impondría una drástica renovación de la plantilla. Tampoco parece atreverse Joan Francesc Marco, que mucho habló de la necesidad de mejorar la orquesta al asumir el cargo, pero, de momento, no ha dado pasos significativos en ese tema.

Javier Pérez Senz

Musicalidad académica

CONTRASTES VIVALDIANOS

Barcelona. Gran Teatro del Liceo. 6-XI-2009. Magdalena Kozená, mezzosoprano. Orquesta Barroca de Venecia. Director: Andrea Marcon. Obras de Vivaldi.

El programa Vivaldi era muy interesante, ya que se alternaban sinfonías y conciertos con arias como las que Magdalena Kozená ha grabado recientemente. La cantante posee una voz bella en el centro, que está a medio camino entre la soprano y la mezzosoprano, que resulta mejor en el mundo del disco, con un registro agudo casi siempre suficiente pero con intensidad limitada, con agilidades no siempre nítidas y unos graves que tienen poca consistencia. Está dotada de gran musicalidad, pero su estilo resulta con frecuencia académico, falto de cierta vivencia interpretativa, con la que se consiguen mayores contrastes, con lo que sus versiones, siendo interesantes, son poco comunicativas. Cantó con delicadeza los números de *Griselda* y *Orlando furioso*, con línea y estilo los fragmentos de *Arsilda, regina di Ponto* y *Farnace*, mientras que en la segun-



Boñill

Magdalena Kozená en el Teatro del Liceo

da parte confirmó sus características en arias de *La verità in cimento*, *Ottone in villa* y del oratorio *Juditha triumphans*. Especial mención merece Anna Fusek, en el *Concierto para flautín en do mayor*, con una versión que impresionó por su calidad

técnica y expresiva, mientras que Michele Favaro estuvo correcto en el *Concierto en sol menor op. 10, n.º 2* y Gianpiero Zanocco y Massimiliano Tieppo dieron una versión contrastada del *Concierto en sol mayor para dos violines*. Andrea Marcon, al fren-

te de la Orquesta Barroca de Venecia, confirmó su dominio del estilo, acompañando a los solistas y como intérprete de las sinfonías, llenas de carácter, a las que dotó de una clara diferenciación.

Albert Vilardell

Temporada de la OBC

DEMASIADOS SUPLENTE

Barcelona. L'Auditori. 31-X-2009. Iván Martín, piano. Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Director: Paul Mann. Obras de Suriñach, Beethoven y Schumann. 6-XI-2009. Ruth Ziesak, soprano; Steve Davislim, tenor; José Antonio López, barítono. Coro de Cámara del Palau de la Música Catalana. OBC. Director: Víctor Pablo Pérez. Haydn, *La Creación*.

Ante la sensacional actuación del pianista canario Iván Martín en su debut en la temporada de la OBC, como solista de *Concierto n.º 2* de Beethoven, algún responsable del conjunto sinfónico barcelonés debería entonar el mea culpa. Teniendo en cuenta que Martín ha actuado ya con las mejores orquestas y festivales españoles, nadie en su sano juicio puede entender por qué han tardado tantos años en contratar a uno de los grandes talentos de la nueva generación de pianis-

tas españoles. Aquí se siguen importando solistas a granel mientras se ignoran demasiados talentos de la cantera. Martín tocó un Beethoven claro, luminoso y elocuente en sus jugosos diálogos con la orquesta, bien fraseado y brillante. Algo más discreto el acompañamiento de Paul Mann, un director que apenas sacó partido de la *Sinfonía china* de Carlos Suriñach —en su descargo hay que reconocer que es una de sus obras más flojas— y fracasó por completo en Schumann, con una atropellada y desla-

bazada versión de su *Segunda Sinfonía* que, encima, la OBC afrontó con una plantilla con más suplentes de los que deberían tolerarse en una de las plantillas sinfónicas mejor pagadas de España. La calidad de la respuesta orquestal fue más satisfactoria en *La Creación*, aunque, eso sí, que nadie espere milagros en la sección de cuerdas, de sonido poco bello y deficiente equilibrio. Lo mejor, la ágil y bien trazada lectura de Víctor Pablo Pérez, siempre atento a los detalles y muy cuidadoso

en el acompañamiento a las voces. Estupenda labor del Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana —con la que está cayendo en la antigua Casa Millet, hay que verlo bien que mantiene el tipo su única formación profesional, sabiamente preparada por Jordi Casas— y a excelente nivel Ruth Ziesak, Steve Davislim y José Antonio López, probablemente el mejor equipo de solistas vocales que hemos disfrutado en las últimas temporadas.

Javier Pérez Senz

Temporada de Ibercamera

LA MUJER DE LA FILA CUATRO

Barcelona. Palau de la Música. 9-XI-2009. Mitsuko Uchida, piano. Obras de Mozart, Berg, Beethoven y Schumann.

En su debut en la temporada de Ibercamera, Mitsuko Uchida tuvo que lidiar con un público cada vez más ruidoso y maleducado, una plaga que también crece en el Auditori y que amenaza con convertir en un suplicio la asistencia a un concierto. Menos mal que la extraordinaria pianista japonesa añade a sus virtudes musicales una paciencia infinita: esperó, sin perder la sonrisa, a que se hiciera el silencio en la sala —una quimera, soportó toses, ruidos de móviles, espectadores rezagados y hasta la poca educación de una mujer que se coló en la sala mientras tocaba el sublime Adagio de la sonata de Beethoven y atravesó el pasillo central hasta llegar a la fila cuatro de platea, se quedó tan contenta que, nada más sentarse, se puso a comentar la jugada con su compañero de butaca. Lo de los ruidos no es cosa baladí, y menos cuando tienes en el escenario una artista con la personalidad de Uchida, capaz de ofrecer detalles de una originalidad y refinamiento extremo. Hay cierta obsesión en



Kala Martin

la búsqueda de la claridad, la transparencia, la pureza del sonido.

Muy bien trazado el programa, con sutiles lazos de espíritu vienés: *Rondó n.º 3 en la menor, K. 511*, de Mozart, *Sonata, op. 1*, de Alban Berg y *Sonata n.º 28*, de Beethoven en la primera parte y en la segunda la *Fantasia en do mayor, op. 17*, de Schumann. ¿Y cómo entien-

de la tradición vienesa una pianista japonesa de habla germánica que vive en Londres? Pues a su manera, intentando transmitir la música tal y como la siente. Eso, señores, se llama auténtica personalidad, algo cada vez más raro de ver en un escenario. Sin necesidad de ser excéntrica, no se parece a nadie, por eso resulta interesante hasta cuando no te

gusta cómo está tocando determinado pasaje; en Mozart había frases que evocaban las mismas atmósferas que encuentras en Chopin; Berg sonó con un romanticismo casi exacerbado y en Beethoven, su muy personal uso del *rubato* creaba no pocas tensiones y muchas sorpresas.

Javier Pérez Senz

Concierto Szymanowski

PROGRAMACIÓN COHERENTE

Barcelona. Gran Teatro del Liceo. 15-XI-2009. Ricarda Merbeth, soprano; Agnes Zwiwko, mezzo; Pavlo Tolstoi, tenor; Alexander Teliga, bajo. Coro y Sinfónica del Teatro del Liceo. Director: Josep Pons. Obras de Szymanowski.

El Liceu ha querido realizar el estreno de una partitura tan emblemática como *Król Roger*, programando un concierto con dos obras que enmarcan en el tiempo su creación. El *Stabat Mater*, compuesto entre 1925 y 1926 tiene una aparente simplicidad y está dotada de una gran sobriedad, que puede parecer antigua, pero que posee una gran modernidad y una descriptiva espiritualidad que conmueve. La

Sinfonía n.º 3, denominada “El canto de la noche” es una adaptación musical de los textos del poeta Jalal-al-Din Rumi, y posee una orquestación en la que se mezclan influencias eslavas y especialmente rusas, y también el mundo oriental con una elegante suavidad y encanto literario. Josep Pons continuó la buena labor que ha realizado con la ópera y consiguió una versión del *Stabat Mater* llena de sugerencias,

con un *crescendo* repleto de contrastes, un sonido brillante y a la vez detallista y un aire místico modernizado. Los resultados de la *Sinfonía n.º 3* fueron algo inferiores, especialmente por los metales que no siempre consiguieron la redondez necesaria. El Coro del Teatro mantuvo su buen nivel habitual, aunque en algunos momentos daba la sensación de que faltaba algo de tiempo para redondearla. Entre los can-

tantes de la primera pieza destacó la bella y timbrada voz de Ricarda Merbeth, con un canto valiente y expresivo, junto a la corrección de Agnes Zwiwko y Alexander Teliga, mientras que en la sinfonía el tenor Pavlo Tolstoi mostró un bello timbre, un buen fraseo y una técnica suficiente para solventar las dificultades que plantea la partitura en la zona aguda.

Albert Vilardell

LVIII Temporada de la ABAO

BELLEZA ENTRE MARES

Palacio Euskalduna. 24-X-2009. Britten, **Billy Budd**. Nathan Gunn, Timothy Robinson, John Tomlinson, Christopher Robertson, Johannes Weisser, Michael Spyres, Hans Jürgen Schöpflin, Nikolai Borchev, Markus Hollop, Fernando Latorre, Cosmin Ifrim, Manel Esteve. Coro de Ópera de Bilbao. Sinfónica de Bilbao. Director musical: **Juanjo Mena**. Director de escena: **Davide Livermore**. Producción del Teatro Regio de Turín.



Moreno Esquivel

Escena de *Billy Budd* de Britten en el Palacio Euskalduna de Bilbao

BILBAO Era de esperar que este *Billy Budd* se acabara convirtiendo para Bilbao en uno de los mayores acontecimientos culturales de los últimos tiempos. No ya por la obra, que también, sino por lo que venía con ella, empezando por una nómina de cantantes que parecía sacada de algún primer teatro del mundo. Ahí estaba el norteamericano Nathan Gunn, un Billy hoy por hoy insuperable, pero también el inmenso John Tomlinson, para quien parece escrito el papel de John Claggart, el británico Timothy Robinson y un plantel de secundarios de verdadero (esta vez sí) lujo. Todos ellos acabaron dando además la imagen de sus personajes, plenamente insertos en la mareante, opresora y casi claustrofóbica puesta en escena turinesa firmada por Davide Livermore, que mue-

ve el drama con gran sutileza valiéndose de todos los medios a su alcance para recrear los climas, las atmósferas y las temperaturas sobre la cubierta del barco *Indómito* con un detallismo asombroso, de tal forma que las preocupaciones del autor (el abuso, la culpa, la tiranía, la belleza, la soledad) y las pasiones que van dentro de la historia salieron a flote de forma extraordinaria.

El componente dramático estuvo del todo presente también en la dirección musical de Juanjo Mena, muy entregado e inspirado al frente de una Orquesta Sinfónica de Bilbao que rindió al nivel de sus mejores noches. Si la atención al escenario fue siempre máxima, con momentos de gran empuje (por ejemplo en la escena de la batalla), los interludios nos llegaron matizados y muy bellos de

sonoridad. No menos decisiva fue la formidable aportación del coro en su primer Britten dentro de las temporadas bilbaínas. Y si bien ya decíamos arriba que el reparto fue fenomenal, merece la pena insistir en el magnífico protagonismo de Gunn, quien encandiló desde el principio con su cálida y juvenil bondad para acabar conmoviendo al cantar su lamento final con una emotividad de primerísimo orden. La negra y descomunal voz de Tomlinson suena por su parte gastada y tremolante, pero impone lo suyo. Si su Claggart pareció siempre tosco y rudo, fue en el monólogo *O beauty, o handsomeness, goodness!* donde realmente afirmó su condición de ser demoniaco y antitético del bien, o sea de Billy. Más débil e inseguro es el instrumento de Robinson, pero como artista

el tenor británico se reveló enorme en un Vere reflexivo y sufriente, magníficamente recitado y caracterizado, como quedó reflejado en la mirada con que anunció a Billy su condena, llegando así a un clímax trágico verdaderamente sobrecogedor. Sensacional estuvo a su vez el novicio de Michael Spyres, logrando destacar dentro de una amplia lista de secundarios que incluía nombres como los de Christopher Robertson, Johannes Weisser, Hans Jürgen Schöpflin, Nikolai Borchev y Markus Hollop. Y una mención aparte merecen Fernando Latorre y Manel Esteve, ya que supieron estar a la altura en una función que seguramente sea de las mejores que se han visto en esta ciudad en lo que llevamos de siglo.

Asier Vallejo Ugarte

Faust sin vuelo

LA NOCHE ETERNA

Bilbao. Palacio Euskalduna. LVIII Temporada de la ABAO. 14-XI-2009. Gounod, **Faust**. Piotr Beczala, Eva Mei, Laurent Naouri, Rodion Pogosssov, Alexandra Rivas, Nadine Weissman, Luis Cansino. Coro de Ópera de Bilbao. Sinfónica de Euskadi. Director musical: Rani Calderon. Director de escena: Nicolas Joël. Producción del Théâtre du Capitole de Toulouse.



Moreno Esquivel

Piotr Beczala en *Fausto* de Gounod en el Palacio Euskalduna de Bilbao

Entre las muchas frases atribuidas al humorista estadounidense del XIX Josh Billings hay una que dice algo así como: “el silencio es uno de los argumentos más difíciles de refutar”. Y diríamos en ese sentido que la apática y poco más que silente réplica del público a la función que ahora valoramos (la del estreno) fue una evidencia clara no ya de que las cosas no se hicieron bien, sino de que con una ópera tan popular como *Faust* no se puede tentar a la suerte. Se tentó al contar con un director musical joven y falto de rodaje como el israelí Rani Calderon, y pasó lo que pasó: falta de vuelo lírico, *tempi* arbitrarios y aleatorios (muy len-

ta, por ejemplo, el aria *Le veau d'or* de Méphistophélès), una *kermesse* caótica y un sentido de direccionalidad incierto. Lo cual no pone en cuestión su proyección, faltaría más, pero a la vista quedó que a día de hoy no se trata de la persona idónea para afrontar un título como éste dentro de una temporada que quiere ser de primera.

La orquesta y el coro salieron como pudieron de la faena y de los cantantes sólo el polaco Piotr Beczala pudo salvar los muebles merced a una voz bella y bien timbrada y a que su canto sigue una línea atractiva y musical. Es cierto que no matiza demasiado y que los problemas en la zona de

paso son más que evidentes, pero hay muy pocos a su altura. Laurent Naouri dejó en su *Méphistophélès* frases muy buenas e hizo un personaje creíble en escena, pero anduvo corto en el aspecto vocal, lo mismo que la otras veces estupenda Eva Mei, quien sorprendentemente sólo pareció entregarse a fondo en la escena final. Tampoco Rodion Pogosssov logró como Valentin expresar a fondo la belleza de su aria *Avant de quitter ces lieux*, si bien cumplió con solvencia en la escena de su muerte. Alexandra Rivas sí dio en cambio gran relevancia a su Siebel, lo mismo que Nadine Weissmann a su Marthe. Digno y cumplidor estuvo a su vez

Luis Cansino en lo suyo, tal vez excesivamente caricaturizado por la puesta en escena traída del Capitole de Toulouse y firmada por Nicolas Joël. Ésta, oscura, más bien estática y de trazos un tanto primitivos, no hace gran cosa por modernizar el mito fáustico, que no entiende de tiempos ni de espacios, pero deja al menos cantar a los artistas y no se deja llevar por esa tendencia al feísmo gótico tan ansiada por algunos cuando se trata de recrear el mundo de los infiernos. Con todo, su escaso dinamismo fue un elemento más en el largo camino de este *Fausto* hacia ninguna parte.

Asier Vallejo Ugarte

NUEVO DISCO

Lluís Vidal Trio

feat. Dave Douglas & Perico Sambeat



una relectura de la música de Frederic Mompou

Lluís Vidal · piano | David Xirgu · batería | Masa Kamaguchi · contrabajo
Dave Douglas · trompeta | Perico Sambeat · saxos y flauta



Mompiana. Genial, magnífica relectura de las partituras originales de Frederic Mompou efectuada por Lluís Vidal. Una obra llena y rica en matices que probablemente supone una de las cumbres de la conjunción entre música clásica y jazz jamás grabadas en el panorama estatal.

Estreno de Erkoreka

PINTURAS SONORAS

Bilbao. Palacio Euskalduna. 12-XI-2009. Carlos Mena, contratenor. Sinfónica de Bilbao. Director: **Günter Neuhold**. Obras de Mozart, Bach, Erkoreka y Hindemith.

Cumplidos ya los cuarenta, el bilbaíno Gabriel Erkoreka viene viendo de un tiempo a esta parte cómo cada uno de sus estrenos va consolidando su destacada situación dentro del espacio compositivo nacional contemporáneo. Estos *Tres sonetos de Michelangelo*, nacidos de un encargo de la Orquesta Sinfónica de Bilbao en convenio con la Fundación Autor, conforman una obra especialmente dramática y sombría que hace referencia, en cada uno de los tres poemas, a las bellas artes que hicieron grande al artista italiano: la escultura (con la cuerda como material mármoleo), la pintura (con la máxima diversificación del color favorecida por el uso

de dos cornetos renacentistas) y la arquitectura (con la reafirmación del aspecto espacial de la música). Los dos interludios orquestales giran por su parte en torno a los dos temas (u obsesiones) principales de la poesía de Miguel Ángel, el amor y la muerte, con claro dominio de ésta en los terroríficos golpes de desolación aparecidos en el segundo de ellos. La obra (explicada por el propio autor en el canal creado por la orquesta en Youtube) está escrita para el contratenor alavés Carlos Mena, quien hizo todo un alarde al pasar de la *Cantata BWV 54 "Widerstehe doch der Sünde"* de Bach al universo sonoro de Erkoreka con una fenomenal desenvoltura estilísti-



Luis Montesdeoca

ca. No fue tal vez en Bach donde Neuhold pareció hallarse más en su sitio, probablemente en parte porque la tradición centroeuropea a la que sigue no ha sabido alejarse aún de una mentalidad esencialmente decimo-

nónica a la hora de afrontar su música. Nos sonó más convincente, a pesar de unos contrastes no demasiado marcados y de una cuerda algo masiva, la obertura de *La flauta mágica* mozartiana. No obstante, su gran momento vino con la sinfonía que Hindemith hizo de su ópera *Mathis der Maler*, en una versión sobria, compacta e íntegra que, además de obtener una respuesta en consonancia por parte de la agrupación bilbaína, se acompañó de proyecciones de imágenes del mismo Matthias Grünewald para dar mayor color a una ejecución ya de por sí suficientemente colorista.

Asier Vallejo Ugarte

XXIX Festival BBK

HIPNÓTICO

Bilbao. Museo Guggenheim. 2-XI-2009. Laboratorio de Interpretación Musical (LIM). Director: Jesús Villa Rojo. Obras de Aponte-Ledée, Bernaola, Pascual, Antúnez y Albéniz. **Teatro Arriaga. 19-XI-2009. Wang Beibei, Wang Juan y Cui Kun**, percusión. Sinfónica de Bilbao. Director: **Tan Dun**. Obras de Falla, Ives y Tan Dun.

El que en un festival de músicas actuales se homenajea a Isaac Albéniz pone en evidencia que su obra sigue dialogando de tú a tú con el oyente de nuestro tiempo, ya sea a través de las versiones originales (normalmente insuperables) de sus obras o a través de versiones como la que nos trajo Villa Rojo para piano, flauta, oboe, clarinete, violín, viola y violonchelo de tres páginas de *Iberia (Evocación, El Puerto y Triana)*, a las que aporta nuevas luces en lo que se refiere ante todo al color y a la puesta en primer plano de líneas que a veces permanecen un tanto ocultas, asegurando además con la presencia del piano tanto sus poderosos contrastes como su ineludible virtuosismo. Un formidable trabajo, en defini-

tiva, que sonó tras interpretaciones no menos excelentes por parte del LIM de obras de Rafael Aponte-Ledée, Carmelo Bernaola, Josep Pascual y Jorge Antúnez.

Otro de los puntos más esperados del Festival, y probablemente de toda la temporada musical bilbaína, era la primera aparición del chino Tan Dun en España, con la Orquesta Sinfónica de Bilbao y dos originalísimas obras que son un reflejo fascinante de su intento de englobar en un mismo espacio sonoro las ancestrales tradiciones chinas, contempladas en el entorno rural de su infancia, con las corrientes occidentales aprehendidas ante las más avanzadas vanguardias contemporáneas. Así, se ha hablado de música orgánica al referirse al *Water*

Concerto (1999) y al *Paper Concerto* (2003), dado que es música nacida directamente de la misma tierra, de los elementos naturales ligados a los recuerdos más íntimos del autor, de forma que el empleo de todo tipo de recursos relacionados con el agua (cuencos, gongs, tubos, vasos, botellas) y el papel (hojas, tiras, bolsas, tubos, cartones, paraguas, abanicos) tiene en la sala de conciertos, más aún que en una filmación, unos efectos verdaderamente hipnóticos además de un elevadísimo valor musical. Viendo dirigir a Tan Dun al lado de la sensacional Wang Beibei, uno evocaba las palabras que sobre Mahler escribió en su momento Bruno Walter: "el hechizo dionisiaco que la naturaleza ejercía sobre él (...) resonaba a través de

una música surgida de lo más profundo de sí mismo".

No olvidamos por lo demás que el concierto lo había abierto la *Danza ritual del fuego* de *El amor brujo* de Falla y que Charles Ives había venido después a plantear su *Unanswered Question*, pero lo cierto es que el delirio vino fuera de programa con el exultante estreno en España de la *Internet Symphony n.º 1 "Eroica" - for YouTube*. Si esta vez no hubo péndulo, sí se planteó otro tipo de conversación (más llana, más inmediata, más común) con el oyente, demostrando una vez más que las vías para cautivar al hombre del siglo XXI y mantener así vivo este arte son muy amplias y a la vez muy diversas.

Asier Vallejo Ugarte

Sociedad Filarmónica

EQUILIBRIO

Bilbao. Sociedad Filarmónica. 13-XI-2009. Emanuel Ax, piano. Cuarteto Emerson. Obras de Schubert, Beethoven y Dvorák.

La Sociedad Filarmónica de Bilbao tiene la buena costumbre de traer a la ciudad agrupaciones de cámara de indudable prestigio, pero son pocas las que alcanzan un grado de coordinación y de equilibrio comparable al que lleva mostrando durante años el Cuarteto Emerson. Sus cuatro miembros son muy buenos músicos y eso se nota en sus interpretaciones, provistas siempre de una magnífica variedad de tonos y de acentos y de un refinamiento

muy clásico que remite por momentos a los grandes grupos del pasado. Puede que el *Cuarteto en mi bemol mayor* de Schubert no fuera la mejor prueba de ello, pues la lectura adoleció quizás de cierta falta de frescura, pero a cambio el *Quinteto con piano en la mayor* de Dvorák mereció una aproximación soberana, de un melodismo radiante (no hubo sino que escuchar las cautivadores frases del violonchelo), exuberante de colorido y exquisita de sonoridad. Muy evocador

sonó el segundo movimiento, en contraste con un fulgurante final en el que el preciso virtuosismo no ocultó en ningún momento un fondo esencialmente noble. Tal fue la sintonía del cuarteto con Ax que casi cabría hablar de Quinteto Emerson-Ax (o Ax-Emerson, si se prefiere). Por cierto que el pianista estadounidense de origen polaco se halla en un verdadero momento de plenitud: su sonido delicado pero timbrado, nunca duro, su nítido fraseo, su fino

humor y su transparente pianismo salieron a la luz en una limpiísima ejecución de la *Sonata para piano en do mayor, op. 2, n.º 3* de Beethoven, reveladora por otro lado de que sus dedos son capaces aún de recorrer el teclado a unas velocidades muy vivas sin que parezca que por ello le deba temblar el pulso. Claro está que los grandes músicos hacen siempre buena música. Muy disfrutable.

Asier Vallejo Ugarte

Christie revive el oratorio de Haendel

CHRISTIE, LO SUBLIME

Bilbao. Teatro Arriaga. 29-X-2009. Sophie Karthäuser, Max Emanuel Cencic, William Burden, Alan Ewing, David DQ Lee, Emmanuelle de Negri, Ludovic Provost, Maarten Koningsberger. Les Arts Florissants. Director: William Christie. Haendel, *Susanna*.

La línea permanente de reavivación del repertorio haendeliano, ya de por sí muy necesaria, alcanza toda su importancia cuando la música queda en manos de un artista como William Christie, ante el que nos quitaríamos una y otra vez el sombrero reservado para las grandes ocasiones. El director franco-americano vino a demostrar con esta *Susanna* que esa idea más o menos extendida de que no terminaba de "entrar" en Haendel, si fue cierta algún día, debe verse hoy más que superada. Así, la transparencia y la fluidez narrativa fueron dos de los pilares sobre los que asentó su aproximación al oratorio, situado desde luego en las inmediaciones del campo operístico, realzando su verdadera dimensión dramática a la vez que su serena espiritualidad. Otro pilar fundamental vino de la sensacional labor, maravillosa a todas luces, de la orquesta y el coro de Les Arts Florissants, hasta el punto de que muy pocas veces se tiene la oportunidad



Moreno Esquivel

de escuchar un Haendel de semejante pureza tímbrica. Dentro de ese mismo espacio musical, la soprano Sophie Karthäuser (en la casta Susanna) y el contratenor Max Emanuel Cencic (en su esposo Joacim) dejaron momentos de canto de indudable altura, en especial el segundo, poseedor de un instrumento redu-

cido pero de una belleza poco habitual dentro de su cuerda. El tenor William Burden y el bajo Alan Ewig fueron por su parte dos excelentes defensores de los dos viejos de la historia, a los que el mismísimo Daniel dejó en evidencia, aun a pesar de puntuales deficiencias técnicas, en la sonora y bien pro-

yectada voz del joven contratenor David DQ Lee. A partir de ahí, Emmanuelle de Negri, Ludovic Provost y Maarten Koningsberger sólo tuvieron que terminar de dar esmalte a esta fascinante (y de algún modo balsámica) noche haendeliana.

Asier Vallejo Ugarte

La tensión de lo jocoso

ROSSINI, CATALIZADOR DE CIVILIZACIONES

Gran Teatro. 30-X-2009. Rossini, *L'italiana in Algeri*. Manuela Custer, José Luis Sola, Simón Orfila, Enric Martínez. Castignani, Soledad Cardoso, Ángel Jiménez y Julia Arellano. Coro de Ópera Caja Sur. Orquesta de Córdoba. Director musical: Carlos Aragón. Director de escena: Gustavo Tambascio.



Escena de *L'italiana in Algeri* de Rossini en el Gran Teatro de Córdoba

CÓRDOBA Trasladar la acción de esta ópera maestra de Rossini a la iconografía de la década de los años treinta del pasado siglo supone un gran riesgo si no cargamos el de por sí bufo argumento de un alto grado de humor que en esta ocasión llegó al esperpento en muchos momentos de las dos primeras escenas del primer acto. Los excesos del director de escena con posible intención de utilizar lo jocoso como catalizador de las tensiones entre civilizaciones, tan actuales en nuestro tiempo, rompía inicialmente con las ideas preconcebidas que se pueden tener de esta ópera, aun admitiendo su traslación a la época de la

acción aquí propuesta. Todos estos inconvenientes quedaban subsumidos en la belleza de una música eufónica por antonomasia, simétrica en su discurso hasta el punto de hacerse necesarios para el oyente sus pasajes repetitivos y con una sintaxis interna verdaderamente prodigiosa. Rossini, como también sucede con su posterior ópera *El turco en Italia*, desde el exotismo que le brinda las tradiciones islámicas desdramatiza con su arte la seriedad de los postulados de las distintas culturas. Ante este reto, el maestro Aragón respondió con adecuada técnica y definido gusto, aspectos que se vieron reflejados en una orquesta ágil y segura.

A partir de la salida a escena de la protagonista, la mezzosoprano italiana Manuela Custer polarizó toda la atención de la acción, dado su dominio del personaje de Isabella. Vocalmente, como quedó demostrado en la coloratura que exige el canto de la preciosa aria *Per lui che adoro* del acto segundo, marcaba diferencias sobre el resto del elenco, dramáticamente, llenaba el escenario dominando el centro de la comedia. Se convirtió así en la gran triunfadora de esta producción que fue adquiriendo interés conforme se desarrollaba el segundo acto donde el tenor José Luis Sola (Lindoro) pudo superar ciertas deficiencias que se produjeron en *Lan-*

guir per una bella, antológica aria del primer acto. El barítono Simón Orfila (Gran Mustafá) se desenvolvió con gran comicidad y seguridad vocal especialmente a partir de su consagración en caimacán, como ocurrió también con el siempre eficaz Enric Martínez-Castignani al cargar de ingenio y jocosidad su actuación en el papel de Tadeo, especialmente al convertirse en el ridículo Papatacci. También, como el discurso global de la representación, los coros fueron a más después de unos inicios vacilantes. El resto de intérpretes mantuvo una profesionalidad que no desmereció en momento alguno.

José Antonio Cantón

Ciclo de la OCG

BRAHMS Y SEGUNDAS INTENCIONES

Palacio de Exposiciones y Congresos. 6-XI-2009. Elisabeth Leonskaia, piano. Orquesta Ciudad de Granada. Director: Salvador Mas. Obras de Brahms. 13-XI-2009. Carmen Linares, cantaora. OCG. Director: Víctor Pablo Pérez. Obras de Bizet, Falla y Schumann.

GRANADA Interesante inicio el de la presente temporada de la Orquesta Ciudad de Granada bajo la ya consolidada batuta de su director titular y artístico Salvador Mas. De los conciertos anteriores el más deslumbrante ha sido el dirigido por Vasili Petrenko el 3 de octubre (*Sinfonía clásica* de Prokofiev, *Sinfonía concertante* de Haydn, echando mano de solistas de la propia orquesta, y la *Sinfonía de la Reforma* de Mendelssohn).

El segundo de los llamados "conciertos sinfónicos" estuvo protagonizado por la pianista Elisabeth Leonskaia, que interpretó la parte solista de los dos conciertos de Brahms para el instrumento, enmarcados, como apertura y cierre, por la *Obertura trágica* y la *Obertura para una fiesta académica*. Algo insegura en el *Primer Concierto* brahmsiano, completamente redimida en un *Segundo* excepcional, con la valiosa cooperación del violonchelista Arnaud Dupont en el tercer movimiento, y en todo momento con el apoyo del maestro Mas que ha dirigido felizmente a la OCG en gran parte de la obra sinfónica del compositor hamburgués en diferentes temporadas.

El tercer "concierto sinfónico" de la temporada tenía como hilo conductor las historias de amor (trágico en la *Suite n.º 1 de Carmen*, mágico en *El amor brujo* y matrimonial en la *Cuarta Sinfonía* de Schumann). Como curiosidad adicional puede destacarse que dos de las tres obras presentan características semejantes respecto de sus versiones primigenias. En ambos casos, su relativo fracaso impulsó a los compositores a la revisión, suavizando las aristas que más fresca daban a esas primeras realizaciones, generalmente poco escuchadas en salas de



Elisabeth Leonskaia con la Orquesta Ciudad de Granada

concierto. Y eso que nada con mucho la versión original de la *Cuarta Sinfonía* de

Schumann, contra el criterio de la viuda del compositor. En cualquier caso, lo que oímos fueron las versiones de curso corriente, eso sí, excepcionalmente dirigidas por Víctor Pablo Pérez.

De Carmen Linares en *El amor brujo*, la impresión puede resumirse en esa expresión anglosajona tan descriptiva de "mixed feelings". Ya el hecho de la discreta amplificación (a punto de arruinar la *Cuarta Sinfonía* de Schumann en la segunda parte del programa con un incesante chisporroteo), que probablemente hubiera resultado innecesaria en otro recinto acústicamente menos inclemente, llamaba a la prevención, y en efecto el inicio en la *Canción del amor dolido* fue más bien vacilante. La cantaora se reivindicó en los siguientes números (*Canción del fuego fatuo*, *Danza del juego de amor* y *Las campanas del amanecer*) y la impresión global fue positiva. La cuestión de qué tipo de cantante pueda interpretar mejor la partitura permanece abierto.



ORQUESTA Y CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Director Artístico y Titular:
José Ramón Encinar

Audición para la siguiente plaza vacante:
1 Trompa solista

9 de marzo de 2010 – Madrid

Plazo de solicitudes:
Hasta el 19 de febrero de 2010

Candidatos de todas las nacionalidades

INFORMACIÓN:

Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid
C/ Mar Caspio, 4 – 28033 Madrid (SPAIN)
e-mail: santamaria@orcama.ogr
[http:// www.orcam.ogr](http://www.orcam.ogr)
Bases e inscripciones disponibles en la página web

Joaquín García

El Villamarta presenta una producción propia del *Macbeth* verdiano

AUSTERIDAD Y CONDENSACIÓN

Teatro Villamarta. 7-XI-2009. Verdi, *Macbeth*. Carlos Almaguer, Maribel Ortega, Francisco Santiago, Francisco Corujo, Pablo García, Soraya Chaves Roman Ialcic. Coro del Teatro Villamarta. Filarmónica de Málaga. Director musical: **Miquel Ortega**. Director de escena: **José Luis Castro**. Escenografía y figurines: Jesús Ruiz.

JEREZ Tengo al *Macbeth* verdiano por una de las páginas líricas más perfectas que haya alumbrado jamás el ingenio humano, por su continuidad de inspiración, por el olfato demostrado en la dosificación y secuenciación de los acontecimientos dramáticos, por su contundente retrato de los protagonistas en cuatro “brochazos” maestros, concisamente reveladores, por su denodada fidelidad al fondo y la forma shakespearianos... Se trata, sin duda, de un auténtico clásico con mayúsculas, siempre abierto a la reinterpretación y el análisis, al par que de una obra inquietante, plena de matices y claroscuros, de juegos de sombras, de introspección en la psicología de unos personajes llevados al límite, agónicos y atormentados.

Para llevarla a la escena no creo que se precisen —antes bien podrían resultar incluso contraproducentes— grandes alardes de aparato y escenografía, sino una concepción clara en lo tocante a la creación de una cierta atmósfera, de un cierto clima emocional. Si recurrimos al tópico que propone que para hacer una puesta en escena decente vale más, antes que hacer grandes dispendios en máquina y cartón-piedra, poner en funcionamiento las calderas de la imaginación, bien podremos acordar que, con recursos escasos —apenas un par de telones sobre los que realizar proyecciones y unos muros corredizos, como fue el caso de la propuesta comentada— se puede pergeñar un trabajo de innegables impacto visual y eficacia teatral. Este minimalismo nacería, no ya de la parvedad presupuestaria (que también), sino de una deliberada apuesta por renunciar a lo accesorio para concentrarse en lo sus-



Maribel Ortega y Carlos Almaguer en *Macbeth* de Verdi en el Teatro Villamarta de Jerez

tancial, en el meollo mismo del drama. En esas coordenadas parece moverse, por ejemplo, la sencilla y casi transparente dirección escénica de José Luis Castro.

El elenco artístico reunido exhibió un nivel medio muy notable. No quisiera que hubiera quien, atribuyéndolo todo a meros deberes de paisanaje, se empeñe en ver simples lisonjas de compadreo en los merecidos elogios que cabe tributar a la magnífica Lady Macbeth de Maribel Ortega. La soprano jerezana logra sacar adelante el rol haciendo uso de sus armas: brillantez del agudo, fraseo depurado, agilidad casi impolutas, énfasis expresivo —y en cuanto a esto, algo podría haber ayudado una batuta más incisiva y enharinada en el drama— y un muy trabajado, entregado y eficiente trabajo actoral. Su punto flaco, que también lo tiene (un registro grave algo desdibujado, fundamentalmente) no logró, con todo, empañar una recreación de innegable calado.

Por su parte, Carlos Almaguer exhibió en su encarnación del rol titular una voz de impresión en el volumen y de timbre imponente, mas de escasa sensibilidad para el matiz expresivo. Además, su desempeño actoral se antojó manifiestamente mejorable: mientras Macbeth parece debatirse, antes del asesinato de Duncan, entre los escrúpulos ante el “deber” autoimpuesto del magnicidio y la duda cartesiana del ser-o-no-ser (del otro, claro), el dilema que Almaguer parecía traerse entre manos parecía tener más que ver con elegir entre embutirse un chuletón de ternera o unas verduras al vapor; así ocurría también en los momentos finales del drama, cuando su movimiento escénico y gestualidad semejaban más los de alguien que pasaba por allí que una verdadera asunción del rol. Así las cosas, el otro triunfador de la noche fue el cordobés Francisco Santiago, con un Banquo en el que se advierten muchos quilates

presentes y bastantes más para el futuro. Francisco Corujo fue un Macduff apenas suficiente y Pablo García un aseado Malcolm.

Estimables resultados los del coro titular del Villamarta, pese a la impuesta e indeseable premura en la preparación, con escasos desajustes y un desempeño general varios escalones por encima de lo simplemente correcto, por empuje expresivo, por afinación, por precisión rítmica y empaste. Ya durante la representación me percaté —sólo que inmediatamente volví a olvidarme de ello— de que la labor del foso se me iba pasando completamente inadvertida. Quiero decir: que ni batuta ni orquesta hicieron méritos ni para que se les apedreará ni para que se les subiera a los altares, oficiando únicamente de mero colchón sobre el que descansaba el drama que se desarrollaba sobre la escena. A veces la invisibilidad puede llegar a ser virtud que se agradece...

Ignacio Sánchez Quirós

Ivor Bolton, director musical
Stéphane Braunschweig, director de escena
y escenógrafo

Con Amanda Roocroft / Andrea Danková (Jenůfa)
y Deborah Polaski / Anja Silja (Kostelnička),
entre otros solistas

Jenůfa

Leoš Janáček

Nueva producción del Teatro Real,
en coproducción con el Teatro alla
Scala de Milán, basada en la producción
original del Théâtre du Châtelet de París

Diciembre: 4, 6, 8, 10, 11, 13, 14, 16, 17, 19, 20, 22
20.00 horas; domingos, 18.00 horas

ÓPERA PARA TODOS

MIRADAS

Conferencia previa:
19.30 horas; domingos, 17.30 horas

DÍA REDONDO

Diciembre: 16 Colabora:
Descuento del 60% para
menores de 30 años
en cualquier zona



ÚLTIMO MINUTO

90% de descuento
para menores de 26 años

SALA GAYARRE

Noviembre: 27, 28, 29
El diario de un desaparecido

PRECIO REDUCIDO

Diciembre: 10
Más del 40% de descuento

FIN DE SEMANA EN EL REAL

Diciembre: 6
Localidades para
Asociaciones Culturales

Orquesta Titular del Teatro Real
Orquesta Sinfónica de Madrid
Coro Titular del Teatro Real
Coro Intermezzo

PARA TODOS

Comprar tu entrada es realmente fácil

www.teatro-real.com • 902 24 48 48 • Taquilla

Más información: 91 516 06 60

Ciclo de la OSG

BIEN ESTÁ LO QUE BIEN EMPIEZA

Palacio de la Ópera. 24-X-2009. John Frederick West, Nadine Secunde, Alan Titus, Gerhard Siegel, Oleg Bryjak, Attila Jun, Jill Grove, María José Moreno. Sinfónica de Galicia. Director: **Víctor Pablo Pérez**. Wagner, **Sigfrido** (versión de concierto). 6-XI-2009. OSG. Director: **Antoni Witt**. Obras de Chapí, Prokofiev, Dvorák y Strauss. 15-XI-2009. **Dimitri Sitkovetski**, violín. OSG. Director: **Miguel Harth-Bedoya**. Obras de Alonso, Dutilleux y Revueltas.



John Frederick West como Sigfrido con la Orquesta Sinfónica de Galicia y Víctor Pablo Pérez

LA CORUÑA Se inició una prometedora temporada con un *Sigfrido* antológico. Elenco sensacional, donde es difícil destacar calidades sobresalientes porque todos estuvieron a un altísimo nivel. West fue un Sigfrido de primer orden, por su bella voz y su asombrosa resistencia en un rol en verdad difícil; Siegel hizo un Mime colmado de matices; y María José Moreno, un Pájaro del bosque de gran perfección y belleza tímbrica. El Wotan de Titus, de poderoso y noble timbre baritonal; Bryjak (bajo-barítono) y Jun (bajo profundo), a pesar de la escasa entidad de sus papeles, aportaron sus formidables voces a un conjunto espléndido; Nadine Secunde contribuyó con su saber decir y su saber cantar, que compensa con creces algunos problemas en la

parte alta de la cuerda; y la mezzosoprano Jill Grove, dotada de una voz muy amplia con calidades de contralto en los graves y unos agudos de falcón. La Orquesta realizó una lectura soberbia, tanto a nivel individual como colectivo, dirigida por Víctor Pablo Pérez, en uno de sus momentos más inspirados. El público aclamó a todos cuantos intervinieron en este *Sigfrido* para el recuerdo.

Antoni Witt dirigió a la Sinfónica. Y parece que la experiencia le resultó gratificante, a tenor de los aplausos que dedicó a la orquesta. Witt es un gran maestro, dueño de una gesticulación amplia y precisa. Sus versiones son bellas, apasionadas (*Romeo y Julieta*, de Prokofiev), llenas de un noble lirismo (*La rueda de oro*, de Dvorák) y dotadas de una

admirable claridad (*Los gnomos de la Alhambra*, de Chapí) y jerarquía de los planos sonoros (*Till Eulenspiegel*, de Richard Strauss). La partitura de Chapí, que despertó la curiosidad de los aficionados, se halla lejos de las eminentes dotes de inspiración y oficio habituales en el gran autor de *La Revoltosa*.

Gustó mucho el concierto que planteó el joven director peruano Harth-Bedoya. Música cercana en el tiempo y de enorme interés. La *Suite latinoamericana* (2005), del joven compositor gallego Fernando Alonso, es una obra carente de prejuicios (las danzas van desde la clásica habanera hasta el mambo y el cha-cha-chá, pasando por el bolero y la ranchera), grata al oído y con un magnífico tratamiento instrumental que el público —un poco harto de jeroglíficos y parti-

turas abstrusas— agradeció con sus ovaciones haciéndole salir a saludar por dos veces. Lo mismo cabe decir de la preciosa suite *La noche de los mayas*, de Revueltas, extraída del filme homónimo. La Sinfónica, conducida con el entusiasmo de una joven y excelente batuta consiguió sendas versiones extraordinarias. El concierto, *El árbol de los sueños*, de Dutilleux (si es que es un concierto, de acuerdo con las singulares manifestaciones de su autor) se benefició de un grandísimo violinista —Sitkovetski— que fue aplaudido al extremo de conceder como bis una pieza de Bach. La obra tiene bellos momentos desde el punto de vista tímbrico; pero resulta larga, discursiva y propende al aburrimiento.

Julio Andrade Malde

Encargos, estrenos, música antigua

ESPERANDO EL NUEVO ÓRGANO

XXVI Festival Internacional de Órgano Catedral de León. Santa Marina del Rey. Santa María de la Bañeza. Monasterio de San Miguel de las Dueñas. Carrizo de la Ribera. Santa Marina la Real de León. Catedrales de Valladolid, Palencia, Zamora, Astorga y León. 18-IX al 24-XI-2009.



Javier Casares

El grupo de violas da gamba Ishbilya Consort con Andrés Cea al órgano

LEÓN Con once conciertos en la capital y nueve en la provincia, la vigésimo sexta edición del Festival de Órgano Catedral de León, que continúa manteniendo el apoyo institucional y privado de diferentes entidades, dio comienzo el 18 de septiembre, en la Catedral leonesa con la actuación de uno de los más prestigiosos grupos barrocos del momento, Il Suonar Parlante, que dirige Vittorio Ghielmi, que marcó el cenit de la que está ya considerada como la etapa decisiva del Festival que culminará, en un plazo de tres años, con la construcción de un nuevo instrumento para el primer templo, objetivo por el que se ha estado luchando y esperando más de cinco lustros y que, si nada lo impide, comenzará a tomar forma a primeros de año en los talleres del organero alemán Gustav Klais. Un proyecto que requerirá la colaboración de numerosas instituciones públicas y privadas para conseguir el 1.719.700 €, que costará su construcción.

Para esta edición, el Festival ha vuelto a los orígenes de su trayectoria, centrando la mayoría de los conciertos en el órgano, bien como instrumento rey o acompañado por otras familias que le otorgaron mayores prestaciones a la hora de plasmar programas complejos y variados. Todo ello sin renunciar naturalmente a las parcelas de la música sinfónica, o de cámara, presentes siempre en sus programas y que en esta ocasión contó con dos de las grandes formaciones asiduas al Festival como la equilibrada Orquesta de Castilla y León con su exdirector titular Alejandro Posada al frente y la Sinfónica de Galicia, con Víctor Pablo Pérez, cuya presencia en el mismo es sinónimo de calidad y rigor.

Junto a las distintas conmemoraciones que se celebraron a lo largo de los casi dos meses de Festival, figuran las dedicadas a Henry Purcell, Haendel, Torelli, Haydn, Mendelssohn, lo que llevó a los numerosos asistentes que abarrotaron cada día las sedes del Festival, a

un fascinante recorrido por el mejor barroco europeo. Grupos señeros como el que dirige Juan Carlos Asensio, especialista en el canto gregoriano fue protagonista de dos importantes estrenos recuperados del Archivo Musical de la Catedral y dedicados a algo tan leonés como es el oficio de Vísperas y la Liturgia de San Froilán, coincidiendo, además, con la fecha de la festividad del patrono. En el mismo nivel de calidad destacar al espléndido conjunto de violas da gamba Ishbilya Consort que hizo un recorrido histórico a partir de Sebastián Raval y la música del seicento italiano, ofreciendo un programa inusual y novedoso. Un organista de lujo como es Zsigmond Szathmáry volvió a ofrecer uno de los más atractivos conciertos visitando tanto el barroco como el romanticismo, sin olvidar la frescura, siempre esperada de Mozart.

Como en años anteriores, los encargos proliferaron a lo largo del acontecimiento, comenzando semanas antes

en el Curso de Composición de Villafranca, donde anualmente se dan cita los compositores actuales más importantes del panorama español junto a alumnos procedentes de toda Europa. Asimismo, se estrenó la obra premiada en el Concurso de Composición para Órgano Cristóbal Halffter 2008 y la de encargo del Festival que recayó en el compositor Pablo Rivière para el órgano de Santa Marina la Real. Como colofón se publicó la edición del III Volumen de partituras con los encargos del Festival. Finalizó esta XXVI edición con el barroco inglés de Purcell y el *Dixit Dominus RV 595* de Vivaldi, a cargo de su más famoso especialista actual, el prestigioso Philip Pickett y su grupo, The New London Consort, que, como en ediciones anteriores, visitaron las catedrales de Zamora, Palencia, Valladolid y León, con un éxito merecido gracias a las exquisitas voces de sus componentes como a la perfecta afinación de sus instrumentistas.

Miguel Ángel Nepomuceno

Luminosa y funcional

ROSSINI SALE INDEMNEMENTE

Teatro Real. 4 y 6-XI-2009. Rossini, *L'italiana in Algeri*. Vesselina Kasarova-Silvia Tro Santafé, Michele Pertusi-Nicola Ulivieri, Maxim Mironov-David Alegret, Carlos Chausson-Paolo Bordogna, Borja Quiza, Davinia Rodríguez-Eugenia Enguita, Angélica Mansilla-Marifé Nogales. Director musical: **Jesús López Cobos**. Director de escena: **Joan Font**.

MADRID En la línea de su anterior producción de *La Cenerentola* (Liceo), Font da a la acción rossiniana el colorido y la luminosidad (Albert Faura demuestra, desde luego, su sapiencia iluminadora) que la música transmite con un decorado único, acoplado fácilmente a cada situación, y un llamativo vestuario (Joan Guillen) a veces incómodo para los cantantes y en algún caso nada favorecedor para la protagonista femenina. El montaje, menos acertado de ocurrencias en la primera parte —¿qué forzada la situación en el *Ai capricci* dentro de una jaula!—, gana en la segunda donde las ideas, pobres en el caso del aria del tenor, acaban por funcionar sobre todo con el caimacán, el terceto y la escena del Papataci o en el gran momento final de Isabella.

López Cobos, como es habitual en él, a falta de chispa, ofreció una lectura diáfana y funcional, que se fue afianzando a medida que avanzaba la obra —y las representaciones: en la segunda función escuchada las cosas fueron desde el foso mucho mejor, incluyendo superior compenetración con el escenario. Kasarova acercó a Isabella a la caricatura, agravada la situación por un uso grosero de un forzado registro grave donde la fealdad de los ataques, el énfasis exagerado o la descuidada línea de canto tuvieron poco que ver con la riqueza y exuberancia del resto del registro. No faltaron destellos de calidad: las dos maneras contrastadas de exponer el *Per lui che adoro* merecen ser situadas en la parte más positiva de su irregular prestación. Aunque en líneas generales, por momentos, pareció incluso que cantara una partitura vocal distinta a la de la Tro Santafé, de



Vesselina Kasarova y Carlos Chausson en *L'italiana in Algeri* de Rossini en el Teatro Real

voz menos ostentosa pero más homogénea, canto más pulido, de mayor timidez o presencia escénicas y con un cierto aire de escolaridad que hicieron, en definitiva, que su Isabella adquiriera un tamaño bien convincente pero de formato algo reducido. Pertusi, irrefutable por la parte instrumental, poco entusiasmado, casi podría captarse que incómodo, no alcanzó la estatura que logra en los personajes rossinianos de carácter serio en los que es hoy un modelo de adecuación. Más le conviene Mustafá a Ulivieri y esa conveniencia se vio plenamente colmada por el cantante y el actor. Pequeñas pero bonitas las

posibilidades de Mironov, con un canto exquisito y cuidado solamente estropeado con alguna nota aguda no tan consistente o conforme con el resto de la gama. El Lindoro de Alegret sonó con mejor volumen pero evidenció problemas de agilidad y de estabilidad en las notas altas, algo verde aún, compensando con una divertida actuación. Chausson, imponente, fenomenal, soberbio, dominó su personaje desde cualquier perspectiva que se le juzgue. Bordogna superó la inevitable comparación con el aragonés, y su Taddeo convenció igualmente, muy bien llevado a la tradicional comicidad bufa italiana que

es lo suyo y en lo que tan especialmente sobresale. Quizá se desarrolló cómodamente en Haly, bien destacado por la dirección escénica, mientras Davinia Rodríguez (la octava central mejor emitida que la aguda, chillona y descontrolada) y la Mansilla cumplieron pasablemente, lo mismo que Eugenia Enguita y Marifé Nogales. Buena actuación del coro. Y buen trabajo de la comparsa con el dato curioso de quien se metió en el papel del animal de compañía del bey recibió al final una de las más nutridas ovaciones en las dos veladas.

Fernando Fraga

Alan Curtis dirigió una excelente versión de concierto de *Agrippina* de Haendel

INTRIGAS Y AMOR

Madrid. Teatro Real. 5-XI-2009. Ann Hallenberg, Klara Ek, Xavier Sabata, Roberta Invernizzi, Umberto Chiummo, Raffaele Costantini, Antonio Giovannini, Matteo Ferrara. Il Complesso Barocco. Director musical: Alan Curtis. Haendel, *Agrippina* (versión de concierto).



Javier del Real

El título de la tragedia de Friedrich Schiller que inspiró a Giuseppe Verdi su ópera *Luisa Miller* serviría muy bien para definir la quinta ópera del periodo italiano de Georg Friedrich Haendel, *Agrippina*, estrenada en el veneciano teatro de San Giovanni Crisostomo el 26 de diciembre de 1709. El libreto del cardenal y empresario Vincenzo Grimani —extraído de los célebres *Anales* de Tácito y *Los doce Césares* de Suetonio, entre otras fuentes— contiene todos los elementos necesarios para atraer a un público muy familiarizado con las intrigas empleadas por la madre de Nerón para lograr que su hijo ascendiera al trono de Roma. El compositor empleó material de óperas precedentes (tanto propias como de otros autores, entre ellos Kaiser, que conocía muy bien de su periodo hamburgués), y aunque la obra no alcanza la perfección de sus títulos de madurez, hay que reconocer la habilidad del músico para dar variedad a la acción, combinando melancólicos solos y brillantes arias de coloratura con números de conjunto e incluso pegadizos aires de danza.

Con esta *Agrippina*, el

Real ha continuado con las celebraciones del 250 aniversario de la muerte del genio de Halle y ha acudido a uno de los máximos expertos en el repertorio barroco, Alan Curtis, quien al frente de su soberbio conjunto ofreció un elegante soporte instrumental a la interpretación, que contó con un compacto elenco vocal, liderado por la mezzosoprano sueca Ann Hallenberg en el lucido papel titular, que además se ocupó de dar auténtica vida escénica a una sencilla versión de concierto. Dentro del homogéneo nivel general habría que destacar el mérito del contratenor Xavier Sabata, quien tuvo que sustituir en el comprometido papel de Ottone al británico Iestín Davies (muy esperado tras su reciente intervención en *Theodora*); un cantante que ha progresado considerablemente, como demostró en uno de los momentos más emotivos de la partitura, el aria *Voi che udite il mio lamento*, que cerró la primera parte de la velada. Magníficas, por cierto, las notas al programa de la musicóloga Eva Sandoval, un joven valor muy a tener en cuenta.

Rafael Banús Irueta

WINTER & WINTER

Georg
Friedrich
Haendel
**AMORE
X
AMORE**
Aarón Zapico
Forma Antiqua
with
Xavier Sabata

MUSIC EDITOR
WINTER & WINTER

GEORG FRIEDRICH HAENDEL

AMORE X AMORE

Xavier Sabata, contratenor
Forma Antiqua
Aarón Zapico, clave y dirección

WIN 910161-2 (1 CD)

FORMA ANTIQVA
PRESENTA EL DISCO *AMORE X AMORE*,
PRIMER FRUTO DE SU CONTRATO
EN EXCLUSIVA CON WINTER & WINTER

diverdi.com

Ciclo de Lied y Grandes Voces

CONTRAPUNTO

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 3-XI-2009. **Gerald Finley**, barítono; **Julius Drake**, piano. Obras de Schumann, Ravel, Barber y Ives. **Teatro Real.** 12-XI-2009. **Renée Fleming**, soprano. Sinfónica de Madrid. Director: **Jesús López Cobos**. Obras de Rossini, Verdi, Mascagni, Leoncavallo, Strauss y Giordano.

Magnífica resultó la presentación de Finley en Madrid. Gozamos de su voz, resuelta e insolente, de barítono grave capaz de todo: desempacar un nobilísimo y abundante metal, descender a la caverna, ahilar la emisión hasta la más recatada intimidad. *Amor de poeta* es un ciclo que exige un poco de todo, aparte de poner en pie a un personaje en los ambiguos matices del amor, que se fascina, odia, se acerca y huye del ser amado. Hemos oído traducciones cimeras de la obra y pusimos el listón muy alto. Finley lo alcanzó, con la necesaria colaboración de nuestro conocido Drake. Luego, en las *Historias naturales* de Ravel, el piano pasó a primer plano y el barítono hizo las gracias que lo mostraron lejos de Schumann,



con un perfecto francés y capaz de hacernos creer que era un grillo, un cisne y un martín pescador. En Barber anduvo sobrado de encanto melódico y en Ives, de espínosa y pregnante recitación. Fuera de programa, la canción del borracho de las quijoterías ravelianas nos hizo imaginar la serie completa. Otra cosa fue lo de Fleming. Es, sin duda, una de las más

brillantes sopranos de la actualidad, de medios esmaltados, ricos de registros, trabajados con seguridad sensible, acertados en lo musical y con un cuidado fonético respecto a las lenguas. Fleming, no obstante, no elige bien su repertorio y, con excesiva frecuencia, mete dengues y cursiladas de expresión que ya es hora de suprimir.

Su Rossini (*Armida*) resultó olvidable y su Verdi (*Desdémona*) anduvo correcto. Desde luego, no es, ni por color ni por anchura de centro, una voz italiana. En cambio, brilló a su altura en las canciones de Strauss y en algunas páginas veristas (la *Mimí* de Puccini, la *Iris* de Mascagni, la *Musette* de Leoncavallo), aunque no en otras, prescindibles. De propina hizo una delicada *Lauretta* de Puccini, una pimpante *Conchita* de Zandonai y una impecable despedida straussiana: *Morgen*. Fleming merece la más alta admiración en lo suyo pero no parece saber del todo qué es lo suyo. López Cobos se entregó a la costumbre: claridad, aseo y —esta vez, al fin— equilibrio con la solista.

Blas Matamoro

Ciclo de la ORTVE

COSAS, DETALLES

Madrid. Teatro Monumental. 23-X-2009. **Marat Bisengaliev**, violín. Sinfónica de Radiotelevisión Española. Director: **Adrian Leaper**. Obras de Strauss, Bruch y Schumann. 30-X-2009. **Plamena Mangova**, piano. ORTVE. Director: **Walter Weller**. Obras de Christen, Prokofiev y Brahms. 6-XI-2009. **Marta Mathéu**, soprano; **Pilar Vázquez**, mezzo; **Tony Marsol**, barítono. OCRTVE. Director: **Josep Vila**. Obras de Prieto, Szymanowski y Verdi.

Tras un plausible *Till Eulenspiegel*, Leaper, acompañó con profesionalidad el *Concierto n.º 1* para violín de Bruch, autor de enfermizo apego a la tradición, que parió esta obra alumbradora, desmentida por tres sinfonías a cuál más plúmbea. Marat Bisengaliev, bien plantado en *escena*, afinado y seguro, la tocó con gran serenidad. En el lento, donde el vuelo es más grácil y el aire melódico transparente, se concretaron sus grandes ambiciones e intentó rozar las cumbres, quedándose un poco —no mucho— por debajo. Lástima que ensombreciera esos buenos resulta-

dos con una *Asturias* de Albéniz de escaso colorido, ajena en cuanto a estilo e indigna de tan bello principado, que en un concurso habría menudado su puntuación.

Plamena Mangova bordeó el sobresaliente en el trepidante *Concierto n.º 1 para piano* de Prokofiev. Impecable en lo rítmico, poseía además fantasía en la acentuación, algo esencial para habérselas con una obra para muchos mecánica, aunque rebosante de ingenio. Dirección monolítica de Weller, no puso ni la mitad del entusiasmo con que había recreado *Las cataratas de Iguazú*, obra de su hijo

Andre Christen, tan efectista como grata al oído. Por lo demás, a Mangova la envolvió en tiempos muy respirables para, eso sí, tragársela como una ola hacia el final de la obra, donde ella no pudo conferir más opulencia a las temibles octavas de cierre. Probablemente, el gran momento orquestal fuera el tamizadísimo inicio del tiempo lento.

De las *Canciones para Magerit* de Claudio Prieto me entusiasmo sólo la segunda, puro ingenio en la onomatopeya cuchillera y en la distribución de sus silencios, pero valoro la lograda atmósfera nocturna de *Alamitos del Pra-*

do. Luego vino el *Stabat Mater* de Szymanowski, música narcotizante, rarefacta. Vila, muy suelto, se desentendió un poco de la sensualidad que impregna gran parte de esta obra (pese a ser religiosa), optando por una concepción austera. Equilibró momentos de obra grande y pliegues intimistas, avalado por una orquesta siempre eufónica y un espléndido coro. En el n.º 4, por ejemplo, éste cantó con suma transparencia y matices portentosos, con puro y lírico color en tenores y bajos y un aura delicada en las voces femeninas.

J. Martín de Sagarmínaga

Ciclo de la ORCAM

ESFUERZO TITÁNICO

Madrid. Auditorio Nacional. 19-X-2009. Alfredo Anaya, percusión. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Director: Pablo González. Obras de MacMillan, Albéniz y Nielsen. 9-XI-2009. Justo Sanz, clarinete. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Director: José Ramón Encinar. Obras de Schedrin, De la Cruz, y Elgar.

Se ponía al frente de la Orquesta de la Comunidad el 19 de octubre uno de los valores actuales españoles en alza dentro del campo de la dirección de orquesta, con un programa en el que se justificaba la inclusión de *Catalonia* de Albéniz en segundo lugar dado el gran aparato de instrumentos de percusión en *Veni, veni Emmanuel* del escocés James MacMillan. De su origen en el canto llano francés de Adviento y la intención teológica afirmada por el autor poco puede opinar el firmante. Se trata de una obra muy ambiciosa, efectista, de amplio discurso, en la que el solista realiza un esfuerzo titánico que disculpa el informal atuendo de Anaya. Llevar a cabo su parte, una vez contemplada ésta, con vestimenta más compleja, sería impensable. El esfuerzo y la calidad de este percusionista, perteneciente a la orquesta, se desarrollaron de

forma impecable e impresionante para el público, que le retribuyó con larguísimas y entusiastas ovaciones.

Venía luego el formalismo, ya algo viejo pese a los elogiosos comentarios a su estreno en París en mayo de 1899, de *Catalonia*, breve composición arraigada en citas puramente catalanas. Con gesto amplio y seguro, González obtuvo buenos resultados a lo largo del programa, culminado con una versión cohesionada y bien expuesta de la *Sinfonía n.º 2 op. 16* “*Los cuatro temperamentos*” del danés Carl Nielsen, desde el Allegro colérico al Allegro sanguineo conclusivo. Fue un éxito considerable, en el que al final del concierto, seguía planeando Anaya con la huella de su titánica labor.

También el día de la festividad de la Virgen de la Almudena se acercó a su público la Orquesta de la



PABLO GONZÁLEZ

Juan Antonio Llorente

mante disiente de que pueda hablarse en esta ocasión de algo dentro de la forma concertante. La orquesta más bien ambienta y evoca, pero el discurso del solista se distorsiona en graznidos y croares que pueden ser evocadores y sonoros, pero no musicales: la música no es cualquier sonido.

El público aplaudió al final e hizo salir a la autora al estrado. Se nos dice también en el programa que este *Concierto* se basa en “temas rítmicos del pueblo Sami”. Sin duda, en ellos están más versados la mayoría de los asistentes a la jornada que el firmante.

Fue precedido de una primorosa interpretación de *Dos tangos de Albéniz*, de Rodion Schedrin y una bien dirigida y tocada, enjundiosa, de las *Variaciones Enigma* elgarianas.

José A. García y García

Plural Ensemble

RETRATO DE MAESTRO

Madrid. Auditorio Nacional. 27-X-2009. Allison Bell, soprano. Solistas del Plural Ensemble. Director: Jean-Philippe Wurtz. Obras de Eötvös.

Cuatro obras escritas entre 1966 y 2008 formaban este retrato de Péter Eötvös (Szekelyudvarhely, 1944) en el contexto de sus días madrileños pasados dirigiendo a la ONE y poniéndose al frente de la orquesta que forman los mejores alumnos de la Escuela Reina Sofía. Antes del concierto el compositor charló ante el público con Fabián Panisello y explicó las líneas de fuerza de su obra, insistiendo en algo para él capital: su pertenencia a lo que podríamos llamar la moderna tradición húngara, la que une a Bartók, Kodály,

Kurtág y él mismo. No es de extrañar, por eso, que esa fuera, sin duda, una de las obligaciones que el público atento se auto imponía a lo largo del concierto: el rastreo de esos rasgos de escuela en alguien que es hoy uno de los últimos paradigmas de lo que denominaríamos la vanguardia clásica con todo lo que ello implica. Eötvös es un compositor brillante, a veces deslumbrante, pero también es un compositor que requiere —desde luego en las obras elegidas para la ocasión— una participación de un oyente al que constantemente se le recuerda ese

contexto, se le hace trabajar. El programa se iniciaba con *Kosmos*, una obra para dos pianos iniciada en 1961 bajo la impresión de aquella pionera aventura espacial de Yuri Gagarin y revisada en 1999. Siguió el *Octeto Plus* (2008), un homenaje a su maestro Stockhausen escrito para la serie Música para una Escuela propiciada por Paloma O’Shea, a la que le añade —de ahí lo de *Plus*, pues la versión sin voz se titula simplemente *Octeto*— unos fragmentos de *Embers*, una obra radiofónica de Samuel Beckett. La soprano Allison Bell fue también solista en *Natas-*

ba, un intenso fragmento extraído de *Las tres hermanas*, la ópera de Eötvös sobre la obra homónima de Chejov. Para cerrar, *Sonata para sei* —dos pianos, tres percusionistas y teclado electrónico— una pieza en la que el sólido trabajo de sus aspectos formales se une a una cierta teatralidad —que Álvaro Guibert sugiere con pleno acierto en sus notas al programa— y en la que quizá es donde aparecen con mayor claridad esos invariantes magiares que el público esperaba.

Luis Suñén

schetzo

Temporada de la OCNE

EN EL REINO DEL CLAROSCURO

Madrid. Auditorio Nacional. 30-X-2009. **Carolin Widmann**, violín. Orquesta Nacional de España. Director: **Péter Eötvös**. Obras de Panisello, Eötvös y Schoenberg. 6-XI-2009. **Nicolas Hodges**, piano. ONE. Director: **Carlos Kalmar**. Obras de Webern, Halffter, Strauss y Vaughan Williams. 14-XI-2009. **Asier Polo**, violonchelo. OCNE. Director: **Cristóbal Halffter**. Obras de Stravinski y Halffter.

Los estrenos absolutos, fruto de sendos encargos, protagonizaron la actividad de la ONE estas semanas. Acontecimientos escasamente seguidos por el público, que dejó muchos huecos. *Mandala* (palabra con la que los budistas e hindúes se refieren a la meditación trascendental que surge de la contemplación del cosmos) de Fabián Panisello, como subraya Russomanno, trata de articular una reflexión profunda a través de unas estructuras aparentemente simétricas partiendo de un complejo juego en torno a un acorde estático y, al tiempo, cambiante. Las ocho secciones o *Mandalas* nos ofrecen una enorme panoplia tímbrica y una muy rica armonía, con abundantes pasajes cromáticos. La destilada limpieza de la escritura y el trabajo de densidades hacen que esta partitura, más allá de sus contenidos filosóficos y poéticos, se escuche con placer y se siga con interés.

En la misma sesión, Eötvös dirigió su obra para vio-



Péter Eötvös y Fabián Panisello con la Orquesta Nacional

lín y orquesta *Seven*, *En memoria de los astronautas del Columbia*, dividida en dos partes, la primera a su vez desarrollada en cuatro *Cadencias*, que tratan de recoger la imagen de aquellos siete viajeros del espacio. Es un a modo de monólogo o divagación, que adopta una disposición espacial —nunca mejor dicho— muy concreta y que deja oír una suave melopea del solista, en este caso la muy entonada Widmann. El músico húngaro, de 1944, sobrio de gesto, alicorto de expresión, expuso, con una atenta sección de cuerda de la ONE, una

versión desigual, deshilachada y aparentemente poco ensayada de la *Noche transfigurada* de Schoenberg.

De ecos y sombras de Halffter, a quien está dedicada la tradicional Carta blanca, muestra el hábil manejo de la rítmica y el tratamiento profuso de las voces característicos del músico, que consigue unas superficies inquietantes, ramalazos de luz y notables claroscuros, tensiones y texturas muy variadas, delicuescencias inscritas en un discurso envuelto en negros presagios. Recordamos un par de momentos de indudable

belleza: aquél en el que escuchamos un pedal de los arcos en *divisi*, respunteados por delicadísimos comentarios de la celesta, y el que da paso a un aire fúnebre de las maderas sobre el distante fragor de una palpitante y agitada masa sonora. Fue el propio compositor quien llevó a buen puerto esta novedad tras acompañar con cuidado al magnífico Asier Polo en el difícil *Concierto para chelo* de 1986.

La sesión del 6 de noviembre nos había traído el *Concierto para piano*, de 1988, tocado por el pianista Hodges, limpio y certero de digitación, y el ya célebre *Tiento y batalla imperial*, expuesto por la batuta de Carlos Kalmar briosa y nerviosamente; como *Don Juan* de Strauss y la *Fantasia sobre Thomas Tallis* de Vaughan Williams. Sin embargo, las *Seis piezas op. 6b* de Webern no tuvieron el deseado refinamiento tímbrico y la pertinente intensidad expresiva.

Arturo Reverter

Azoitei y Stan

AROMAS RUMANOS

Madrid. Auditorio Nacional. 28-X-2009. **Remus Azoitei**, violín; **Eduard Stan**, piano. Obras de Enescu y Brahms.

No hay demasiadas ocasiones de escuchar la música de Enescu. Ninguna, ni la de cámara ni la orquestal ni, mucho menos, ese milagro que es *Edipo*. Y esa era una buena razón para acudir a la sala de cámara del Auditorio Nacional a escuchar a Remus Azoitei y Eduard Stan, que llegaban a Madrid con la credencial de haber grabado toda la obra para violín y piano de su compatriota. Era, además, un

concierto organizado por el Instituto Rumano de Cultura y, seguramente por eso, la mayoría del público era de la misma nacionalidad, se sumergía, pues, en una especie de aire de la tierra natal, seguramente en un momento en el que para muchos vienen mal dadas. También eso aportaba su pequeño plus de emoción. En el programa estaban las sonatas *Op. 100* y *Op. 108* de Brahms, palabras más que mayores del reper-

torio, obras casi perfectas, y el casi por eso de que la perfección no existe. Espléndida música, qué duda cabe, y formidablemente tocada. Con todo y eso, lo mejor fue el redescubrimiento de las dos piezas de Enescu que se escucharon en el recital. Abriendo programa el extraordinario *Torso*, ese "movimiento de sonata" no incompleta sino, como en Schubert, inacabada. ¿Cómo puede ser principio de algo

un fragmento que acaba adquiriendo vida propia, que se basta y se sobra por sí solo, que hace imposible la continuación? Azoitei y Stan revelaron la grandeza de esta música única, como lo hicieron con la *Sonata n.º 3*, la escrita "en el carácter popular rumano", la que le pide a Bartók y a Stravinski un lugar a la diestra, la que hace de lo popular audacia pura.

Luis Suñén

Ibermúsica

DOS MUNDOS SONOROS

Madrid. Auditorio Nacional. 26, 27-X-2009. Filarmónica de Israel. Director: **Zubin Mehta**. Brahms, *Sinfonías*. 29-X-2009. Staatskapelle de Dresde. Director: **Herbert Blomstedt**. Obras de Beethoven y Mendelssohn.



En muy pocos días hemos podido comparar dos célebres formaciones sinfónicas. A la israelí, que no venía a Madrid desde 2003, la hemos encontrado en peor forma, aun admitiendo que sigue conservando su disciplina y cohesión. Pero en este caso nos ha parecido que la tan profesional cuerda suena algo más áspera y que los metales son poco refinados y a veces se destemplan. Las maderas son discretas y cumplidoras.

Con estos mimbres, Mehta —su titular desde 1969— ha dispuesto un Brahms más recio y dramático que lírico, más robusto que cantable, más rotundo que delicado. Un Brahms agreste, con pocos claroscuros, no exento de apasionamiento (*Sinfonías n.ºs 1 y 3*), pero carente de gracia y de vuelo, bien ritmado pero no libre de desequilibrios (coda del movimiento inicial de la *Cuarta*). El director lució en todo caso su fácil técnica de batuta, aparentemente sim-

ple, pero certera en el marcaje y en el diseño de las partes, en giros hábilmente trazados.

La Staatskapelle Dresden es otra cosa. La sedosidad de sus arcos, la transparencia de las maderas y el empaste de sus metales siguen siendo proverbiales; como esa atractiva combinación de acidez y tersura de su espectro. Lo pudo demostrar en una esplendorosa versión de la *Escocesa* de Mendelssohn. Es lástima que Blomstedt, que fuera su titular de 1975 a 1985, no brille precisamente por su finura y sentido de las proporciones dinámicas. Es músico serio pero nada inspirado. Sí colaboró con cuidado en el *Triple Concierto* beethoveniano, en el que intervinieron con dignidad, pero lejos de la perfección, dos instrumentistas de la orquesta, el violinista Kai Vogler y el chelista Peter Burns, junto a la discreta pianista Roglit Ishai.

Arturo Reverter

harmonia mundi

Matthias Goerne

canta Schubert

"Heliopolis"

THE MATTHIAS GOERNE
SCHUBERT EDITION VOL. 4

© Marco Berggrève

Schubert Heliopolis
Ingo Metzmacher piano

Ingo Metzmacher piano

"Goerne ha llegado al pleno dominio de una voz que, sin ser de excepción, está explorada con tan cabal maestría, y coronada por tan señorial dominio, que resulta de una belleza personalísima." **SCHERZO**

"No podemos imaginar hasta qué cotas puede aún evolucionar Goerne, en una plenitud vocal e interpretativa excepcional." **AVUI**

harmoniamundi.com << NEW WEBSITE

Liceo de Cámara

ELEGANTE NATURALIDAD

Madrid. Auditorio Nacional. 17, 18-XI-2009. Cuarteto Takács. Obras de Beethoven.

La nueva temporada del Liceo de Cámara madrileño tuvo una prometedora continuación con la pareja de conciertos que ofreció el Cuarteto Takács. En dos veladas sucesivas tuvimos la oportunidad de escuchar la primera entrega de la integral de *Cuartetos* de Beethoven que centrará la presente edición, dedicada mayoritariamente al compositor de Bonn.

Al igual que se hará en las sucesivas citas, ambas sesiones abordaron ejemplos de las tres etapas creativas que tradicionalmente subdividen el ciclo. Interpretativamente, los húngaros mostraron su afán por resaltar las diferencias evolutivas de las obras sin salirse de una concepción unitaria clasicista. Con este aspecto lograron



plantear una cohesión estilística que aporta solidez a su Beethoven. El aspecto más destacable se encuentra en la elegante naturalidad con la que consiguen expresar lo escrito sin perder un ápice de exactitud milimétrica. Todo está en su lugar, cuidando al máximo la pulcritud del conjunto en entradas, respiraciones o golpes y cantidades de arco. Técnicamente, el resultado de la primera

jornada, siendo muy bueno, adoleció de cierta falta de robustez sonora general, no logrando un empaste rotundo entre la magnífica pareja formada por primer violín/violonchelo y el resto del grupo. Al día siguiente, esta ligera merma se subsanó, encontrando los cuatro un mejor equilibrio de conjunto. En cambio, anduvo menos pulcro el asunto de la afinación, que planteó dificulta-

des en más de un pasaje. El momento más deslumbrante de ambas sesiones se vivió a lo largo un *Op. 18, n.º 1* absolutamente memorable. Dicho todo esto, y pese a las ligeras pegadas aludidas que no llegan a empañar el sobresaliente resultado global, este Takács se ve capaz de, si no superar, sí mantener el extraordinario nivel conseguido por sus componentes originarios. Apuntemos finalmente otro aspecto no menos sobresaliente: el del nivel de las notas informativas que integran el programa de mano. Al igual que en ediciones anteriores, se entregan en un formato libro vigente durante toda la temporada, que merece ser leído con atención.

Juan García-Rico

Encuentros de Pamplona

ENCUENTROS Y DIFERENCIAS

Madrid. Auditorio 400. 3-XI-2009. Steve Reich, percusión. Bang On A Can. Obras de Reich. 10-XI-2009. Eduardo Polonio, electrónica. Electroacústica LIEM. Obras de Polonio, Vaggione, Agúndez, Marco, Guerrero y Reich. 16-XI-2009. Solistas de la ORCAM. Director: Nacho de Paz. Obras de Donatoni, De Pablo, Cage y Stockhausen.

Los Encuentros de Pamplona de 1972, foro transversal y multidisciplinar en el que se concitaron las estéticas más disidentes y vanguardistas del momento, fueron acaso el corolario de una aventura revolucionaria llamada a cambiar la faz de las artes de este país. En el marco del homenaje a esos Encuentros que ha comisariado el Museo Reina Sofía, el CDMC y su sede filarmónica han botado la temporada 2009-2010 con un tríptico musical que pretende recordar los hitos de esa larga semana pamplonica auspiciada por los Huarte y el Grupo Alea.

El miniciclo se inaugurará el pasado 3 de noviembre con una traca de fuegos artificiales. Nada más y nada

menos que Steve Reich, el *pater familias* del minimalismo y el seminal ensemble neoyorquino Bang on a Can, fueron los protagonistas de excepción de un monográfico dedicado a la obra camerística de aquél. Sonaron algunas obras maestras del período protominimalista (*Piano Phase*, *Clapping Music*) y otras del período de síntesis (los *Counterpoints*) en manos de los factótums originales (paradigmáticos estuvieron el gran Evan Ziporyn al clarinete y Mark Stewart a la guitarra). Como colofón, Reich y compañía se marcaron un *Sexteto* perfectamente cuadrado sobre los procesos dialécticos de la partitura. En resumen: un concierto de tomo y lomo que debería pasar a los ana-

les madrileños.

La segunda jornada resultó ser la más agreste de las tres sesiones: obras electrónicas de Agúndez, Guerrero, Marco, Polonio y Vaggione creadas en el seno del laboratorio Alea. Composiciones todas ellas —a excepción de la electroacústica *Modelos del Universo III* o de *Recuerdos del porvenir*, con esas pirandellianas cascadas— que aún respondiendo al imperativo estético de la innovación, dependen por entero de una producción obsolescente (el muy ortopédico sintetizador VCS3) que no puede ocultarle al oído su fecha de caducidad.

Vario y distinto fue el concierto “de clausura”, que contó con el esforzado concurso de varios solistas de la

ORCAM y de su joven —pero sobradamente preparado— director, Nacho de Paz, quien se tomó la molestia de explicar al auditorio el concepto modular de De Pablo para hacer más inteligibles sus intrincados —y muy boulezianos— estudios y de volver sobre aquélla para evidenciar el carácter “abierto” de esta escritura deconstruccionista. Ni que decir tiene que el público prefirió dos obras con mucha más retranca: la *Construcción III* de Cage, en una versión que superó a todas las referencias discográficas existentes y el tremebundo *Zyklus* de Stockhausen, que el solista bandeó con una ejecución hiperactiva pero laxa.

David Rodríguez Cerdán

Cámara

& Lied



24/11/2009 **S. Daneman - C. Stotijn - J. Breinl** 1
Purcell - Brahms - y otros



2 **Seraphin Quartett Wien** 1/12/2009
Mozart - Haydn - Beethoven



21/1/2010 **Belcea Quartet** 3
Beethoven - Szymanowski



4 **Jerusalem String Quartet** 20/2/2010
Mozart - Mendelssohn



20/3/2010 **Casal Quartett Zürich - C. Oelze** 5
Schumann - Mendelssohn



6-7 **Jerusalem String Quartet - L. Power** 16-17/5/2010
Mozart - Janáček



23/5/2010 **Takács Quartet** 8
Beethoven



9 **Mark Padmore - Till Fellner** 19/06/2010
Schubert: Winterreise

Centro Cultural Miguel Delibes. Av. Monasterio Ntra. Sra. de Prado, 2 · 47014 Valladolid
Tel 983 385 604 · f.orquesta@ccyl.es · www.fundacionsiglo.es

De la mejor música de cámara

ELOCUENTE KOPELMAN

Sala María Cristina. 31-X-2009. Cuarteto Kopelman. Obras de Haydn y Brahms.

MÁLAGA Sin género de duda Mikhail Kopelman, primer violín del cuarteto que lleva su nombre, es considerado como un referente en el ámbito de la música de cámara al haber pertenecido a dos de las formaciones de mayor prestigio del último lustro como son el Cuarteto Borodin y el Cuarteto de Tokio. Su actuación en Málaga con su actual grupo completado con Boris Kuschnir, Igor Suliga y Mikhail Milman, todos ellos de la misma escuela y de la máxima dignidad musical, ha supuesto todo un acontecimiento. Su actuación ha sido encuadrada dentro de un ciclo dedicado a Haydn del que interpretaron los cuartetos *La broma*, pp. 33, n.º 2 y *La alondra*, op. 64, n.º 5. Ya en el primero se pudo percibir el equilibrio en la amplitud de lirismo de su sonido,

de manera sublime en el Largo sostenuto, dentro de una conjunción tan perfecta como natural, que alcanzó su plenitud en el Presto final, en un alarde absoluto de comunicación y entendimiento. Otro tanto vino a suceder en el siguiente, con el aliciente para el público de ser más conocido por la imitativa melodía que aparece en el primer movimiento y que le ha llevado a tener tan curioso y sugerente sobrenombre. Con el apasionado Vivace que cierra la obra, el Cuarteto Kopelman dejó de manifestar la perfección de su arte y su extraordinaria calidad técnica.

La segunda parte estuvo ocupada por el monumental *Cuarteto op. 51, n.º 2* de Brahms, todo un ejemplo de inspiración y profundo conocimiento musical con referentes en el ilustre pasado de



Raúl Martín

la música de cámara de Haydn y Beethoven. La tensión contenida fue el modo de expresión con el que el Cuarteto Kopelman afrontó el Allegro inicial, acentuando tal intención en la animada coda. El segundo movimiento sirvió para que se alcanzara el máximo lirismo, de modo especial por el violonchelo que trascendió los elementos "liederísticos" de su cometido. El mejor virtuosismo de este cuarteto quedó patente en el tercer tiempo. El contraste de la elegiaca amabilidad de su inicio con el vivo Allegretto final se

convirtió en el momento más relevante del concierto. En el concluyente Allegro ejecutaron con emoción las esencias de los sonos danzantes húngaros con el consiguiente entusiasmo del público que, desde el primer momento de su actuación, se sintió testigo de una velada musical que quedará como una de las citas más relevantes de las programadas en los ciclos de la Sala María Cristina en la presente temporada. Dos pequeñas bisas de Shostakovich sirvieron para demostrar sus excelencias en el repertorio del músico soviético como esenciales herederos de su estética. En definitiva, una elocuente actuación que supuso una gozada para ese exigente melómano que demanda siempre la mejor música de cámara.

José Antonio Cantón

Temporada de la OSE

POR LA PUERTA GRANDE

Auditorio Kursaal. 23-X-2009. Indra Thomas, soprano; Nancy Fabiola Herrera, mezzosoprano; Aquiles Machado, tenor; Carlo Colombara, bajo. Orfeón Donostiarra. Sinfónica de Euskadi. Director: **Andrés Orozco-Estrada**. Verdi, *Réquiem*.

SAN SEBASTIÁN El Orfeón Donostiarra salió por la puerta grande del Kursaal y con nota altísima tras su *Réquiem* de Verdi, obra emblemática de su vasto repertorio y con la cual en su centenario historia ha llegado a cosechar innumerables éxitos. A ellos debe sumarse el obtenido en la cuarta de abono de la nueva temporada a cargo del joven colombiano Andrés Orozco-Estrada, quien en estas mismas páginas aseguró que cuando llega a una orquesta nueva se fija dónde hay polvo para pasar el trapo y hacer que luzca de nuevo, añadiendo que los músicos de la OSE deberían comenzar a lucirse individualmente, disfrutando a título individual con sus interpretaciones.

Esas palabras han comenzado ya a tener forma y resultados como los obtenidos en el verdiano *Réquiem*, en conjunción con el buen hacer del coro cuyos sobrecogedores pianísimos volvieron a escucharse en el *Requiem* inicial o el *Libera me* final. El colombiano exigió volumen y el coro, dejando vicios propios de haber cantado esta obra decenas de veces a favor de una versión más ágil y llena de matices, se lo ofreció logrando un impresionante *Dies irae*, *Sanctus* y *Tuba mirum*. Mención aparte para la fuga final del *Libera me*, con una entrada de contraltos que evocó el hermoso pasado de la cuerda. El nuevo titular marcó todo, es decir estuvo pen-

diente de cada intérprete de principio a fin, matizando cada una de las frases, cada *tempo*, cada dinámica, cada regulador, contrastando las frases más místicas y líricas con los fortísimos más sobrecogedores.

La orquesta estuvo a la altura de las circunstancias, haciendo lucir a su vez las voces del cuarteto solista, el cual no estuvo exento de ciertas irregularidades, como el desaguado de la mezzo Nancy Fabiola Herrera, que tras cantar con gusto y acierto números tan comprometidos como *Liber Scriptus* o *Recordare*, se perdió en el terceto *Lux aeterna*. El canto de la soprano Indra Thomas fue un espectáculo de pirotecnia, con una emisión

vocal impresionante, llena de fuerza, pero no muy clara en su afinación, tal y como quedó patente al final *a cappella* del *Libera me* quedando fuera de tono. Aquiles Machado defendió bien su trabajo aplicándose en los largos fraseos y con agudos generosos, pero tirando demasiado de falsete, mientras que el bajo Carlo Colombara mantuvo una tónica más comedida pero irregular en su emisión, aunque mostrando un color vocal muy atractivo. La combinación de los solistas resultó más o menos acertada, pero bastante alejada del nivel que ofrecieron las voces del coro. ¡Fue sin duda el *Réquiem* del Orfeón!

Íñigo Arbiza

Una celebración

FIESTA DE CUMPLEAÑOS

Auditorio de Galicia. 29-X-2009. Ute Lemper, voz. Die Singphoniker, cuarteto vocal. Real Filharmonía de Galicia. Director: Paul Daniel. Obras de Weill, Ros-Marbà y Satie.

SANTIAGO Los santiagueses que aman la música o simplemente aquellos a los que les gusta ir a conciertos tienen motivos sobrados para estar satisfechos con la labor desarrollada durante los mandatos del arquitecto Gerardo Estévez como alcalde de Santiago, ya que en 1989 comenzó la actividad del Auditorio de Galicia y seis años después se creó la Real Filharmonía de Galicia. Para celebrar los veinte años de Auditorio, se aprovechó hábilmente la oportunidad de contar con la presencia de Ute Lemper, que andaba de gira por España y conseguir el deseado objetivo de lleno total y satisfacción general de un público compuesto por la característica mezcolanza de este tipo de conciertos/actos.

No era la primera vez que la polifacética alemana actuaba en Galicia, pero como son muy pocas las personas que se desplazan entre ciudades para asistir a conciertos, para la mayoría era la primera vez y, curiosamente, casi nadie pareció sorprenderse del extraño maridaje de la ampliación electrónica de las voces con el sonido natural de una nutridísima orquesta, con todos sus titulares más los refuerzos que requería alguna de las obras programadas, ya que poca fanfarria sería en caso contrario.

La primera parte estuvo integrada por una versión arreglada de *Los siete pecados capitales* de Kurt Weill, uno de sus caballos de batalla, que maneja con gran estilo y con la ayuda del micrófono y la mesa de mezclas, cumplió el cometido. El cuarteto vocal Die Singphoniker y Paul Daniel también ayudaron mucho. En la segunda mitad, el ambiente pasó a ser lo festivo que se esperaba y a ello contribuyó el director titular de la orquesta, Antoni Ros-



UTE LEMPER

Eric Richmond

Marbà, presente en la sala, que había compuesto para la ocasión *Fanfarrías para una celebración*. Paul Daniel ofreció también una buena versión de *La belle excentrique* de Satie, título que parecía referirse a la protagonista de la velada, pero cuando se lo pasó en grande, quizás por lo inusual que para él puede suponer tal repertorio, fue acompañando a la actriz-cantante en las canciones: tres de Kurt Weill (*The Saga of Jenny*, *Youkali* y *J'attends un navire*) y tres de propina para finalizar, con la célebrima *Ne me quittez pas* de Jacques Brel entre ellas, que hicieron salir a la mayoría del público con la expresión y los comentarios de las grandes ocasiones.

José Luis Fernández

Alice Sara Ott debuta en el sello Deutsche Grammophon con los valeses completos de Chopin. La joven pianista nos deleita con su personal interpretación de esta joya musical que deja traslucir su gran dominio del color, así como con su vitalidad y musicalidad.

CHOPIN: VALSES COMPLETOS
ALICE SARA OTT

deutsche-grammophon.com

UNIVERSAL
UNIVERSAL MUSIC GROUP
universalmusic.es

www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Tenor mediático y escenografía anticuada

LA VUELTA DE CYRANO

Teatro de la Maestranza. 9-XI-2009. Alfano, *Cyrano de Bergerac*. Roberto Alagna, Natalie Manfrino, Jorge de León, Nicolas Rivenq, Jean-Luc Ballestra, Carmelo Corrado, Richard Rittelmann, Itxaro Mentxaca. Coro de la A. A. Del Teatro de la Maestranza. Real Orquesta Sinfónica de Sevilla. Director musical: **Marco Guidarini**. Director de escena: **David Alagna**.



Guillermo Menéndez

Natalie Manfrino y Roberto Alagna en *Cyrano de Bergerac* de Alfano en el Teatro de la Maestranza

SEVILLA En el poema *Cyrano en España*, de *Cantos de vida y esperanza*, Rubén le daba la bienvenida al célebre personaje de Rostand. Al traspasar los Pirineos, Cyrano entraba en su casa, y muy buena acogida ha tenido aquí en Sevilla encarnado por el mediático tenor franco-siciliano Roberto Alagna. Él era el anunciado protagonista, y en verdad que colmó con creces las expectativas. La ópera de Alfano, estrenada en italiano en Roma en enero de 1936 y pocos meses después en París en su original versión francesa (la aquí representada), es una partitura de una gran complejidad orquestal, una síntesis muy personal de Puccini, Strauss y Debussy, con una escritura vocal muy exigente en su papel principal.

Alagna, como dos años antes hiciera Plácido Domingo en Valencia, la ha elegido por las posibilidades que tiene para el lucimiento de su voz. Desde que hizo su entrada en el escenario por un rincón del patio de butacas, se pudo percibir que el tenor se había preparado concienzudamente para afrontar el reto que le esperaba sobre las tablas. Su omnipresente papel a lo largo de los cuatro actos lo desempeñó con una naturalidad reservada sólo para una voz privilegiada, moviéndose muy frecuentemente, por exigencias de la escritura, en el registro agudo y en *forte*. La puesta en escena de su hermano David, con una escenografía de lo más convencional, anticuada y fea, impidió, sin embargo, que la historia que

cantaba llegase a emocionar desde un principio. Habría que esperar al Cuadro II del segundo Acto, donde tiene lugar el dúo a tres, para que su drama amoroso empezara a conmover. El largo pasaje estuvo muy bien secundado por Natalie Manfrino, con un timbre hermoso y delicada línea de canto, y por Jorge de León, el joven tenor canario de prometedor futuro. No es fácil ser el *partenaire* de Alagna y salir mucho más que airoso de la situación. La ópera llegó mucho más en el Acto IV. El intimismo de la orquesta, una iluminación evocativa de la atmósfera otoñal, y el decorado de un interior conventual, esta vez algo menos horroroso, favoreció que el "adiós a la vida" del generoso y quijotesco personaje llegara al corazón. Ese acto salvó un espectá-

culo que en buena parte resultaba muy de cartón piedra, y no todo ello por culpa de la poco novedosa escenografía, también porque la comedia heroica de Rostand se veía notablemente empobrecida en su adaptación como libreto por parte de Henri Cain, y tal vez porque la música de Alfano, a pesar de sus muchas virtudes, no levantará siempre el vuelo y arrebatare. Coros y demás solistas quedaban en un segundo plano ante el protagonismo del tenor principal.

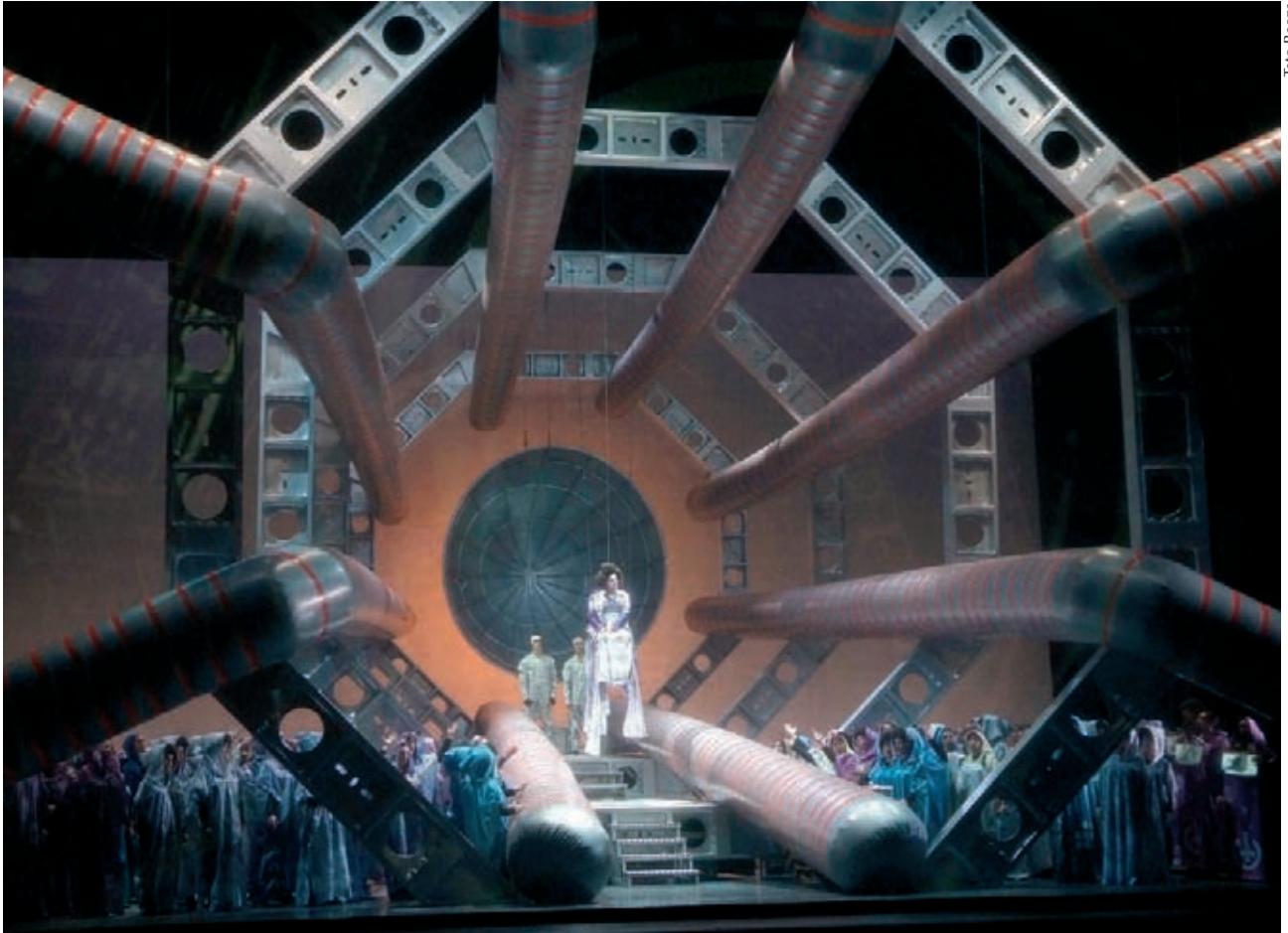
Marco Guidarini supo administrar el potencial del foso para no tapar a los cantantes y logró sacarle a la formación sevillana los interesantes sonidos de un maestro de la orquestración.

Jacobo Cortines

Aciertos esporádicos en el montaje de *Los troyanos*

VIRUS ABUCHEADOS

Palau de les Arts. 31-X-2009. Berlioz, *Los troyanos*. Elisabete Matos, Daniela Barcellona, Stephen Gould, Gabriele Viviani, Oksana Shilova. Director musical: Valeri Gergiev. Dirección de escena: La Fura dels Baus.



Tato Baeza

Escena del tercer acto de *Los troyanos* de Berlioz, producción de La Fura dels Baus en el Palau de les Arts de Valencia

VALENCIA Un numeroso sector del público abucheó a los responsables de la puesta en escena. Los músicos, en cambio, entusiasmaron. Todo muy justo. La idea de aprovechar el significado de la palabra “troyano” en informática tenía más recorrido dramático del que le dieron recordatorios intermitentes e impertinentes, en los que el montaje y desmontaje de decorados a la vista del público es sólo uno de los muchos elementos que impiden centrarse en la labor de unos cantantes suspendidos en el aire o sentados sin motivo aparente en sillas de ruedas.

Otra deficiencia grave son las coreografías, mejor dicho, su casi total ausencia.

En un teatro como el Mariinski (que coproduce este espectáculo) sí puede que arda Troya. Luego está la fatiga que producen en el espectador tener que cerrar los ojos para no ser deslumbrado por los focos que le agreden desde el escenario.

Entre tantos contextos visuales meramente yuxtapuestos, no faltan sin embargo los aciertos esporádicos. La recogida de cadáveres en el mismo comienzo resulta eficaz por más que manida la alusión a la que sirve. Le sigue un ave carroñera de fuerte y preciso impacto. A las serpientes de Laocoonte sólo les sobra la evidencia del truco. También tiene ingenio del bueno que Iopas (Eric Cutler) loe (y muy bien)

a Ceres micrófono de pega en mano.

El vestuario constantemente amaga pero no da con interpolaciones de connotaciones contemporáneas, pero simplemente la fealdad del tocado de Dido constituye un precio demasiado alto. Y el uso de la iluminación lateral ya es abuso.

A pesar de tantos inconvenientes físicos, la Casandra de Elisabete Matos y el Corebo de Gabriele Viviani nos hicieron sentir con enormes voces la tragedia de su amor imposible, y Eneas (Stephen Gould) no quedó en absoluto empequeñecido por la maravillosa Dido de Daniela Barcellona, la gran triunfadora de la noche de estreno.

Al coro, una vez más

excelentemente preparado por Francisco Perales, apenas se le escapó un grito al final del acto III, el único momento en que la orquesta parece írsele a Valeri Gergiev de las manos. ¡Qué manos, por cierto! Un gesto mínimo, acaso una mirada, le bastó para mantener el orden y el equilibrio de cuanto se oyó, desde la potente percusión hasta el Espectro de Héctor perfectamente cantado desde el fondo de la sala por Yuri Voriobov. Una sola escena, la pantomima de Andrómaca y Astianacte, le salió fallida, y ello debido al duro fraseo con que el clarinetista acompañó su precioso sonido. El resto, magistral.

Alfredo Brotons Muñoz

Ciclo de la Orquesta de Valencia

DESAFÍO BEETHOVEN

Valencia. Palau de la Música. 23 y 24-X-2009. **Nathalie Stutzman**, contralto. Escolanía de la Mare de Déu dels Desamparats. Coral Catedralicia de Valencia. Orquesta de Valencia. Director: **Yaron Traub**. Mahler, *Tercera Sinfonía*. 30-X-/14-XI-2009. Orquesta de Valencia. Director: **Yaron Traub**. Beethoven, *Integral de las Sinfonías*. 20-XI-2009. **Gérard Caussé**, viola. Orquesta de Valencia. Director: **Yan-Pascal Tortelier**. Obras de Berlioz, Ravel y Roussel.

En sus dos primeros conciertos de la temporada, muy especialmente en el segundo, la Orquesta de Valencia y su titular Yaron Traub ofrecieron una estu-penda versión de la ambicio-sa *Tercera Sinfonía* de Gus-tav Mahler. En el aspecto téc-nico no todo fue redondo (¡ay, el postillón!), pero la combinación equilibrada de brillantez y sutileza, la alter-nancia en la producción y liberación de tensiones, en suma, todas las diversas emo-ciones vertidas en la extensa partitura se transmitieron con perfecta calibración de fuer-zas y velocidades.

El siguiente plato de la programación fue una integral de las sinfonías de Bee-thoven que obtuvo un triun-f absoluto del público que

en las cuatro sesiones llenó hasta la bandera el aforo de la Iturbi. Tras una *Primera* y una *Cuarta* muy estimables, la gran versión del primer día fue la de una *Quinta* que en todos sus tramos se dis-tinguió por el fraseo de alto voltaje y la atención a los más mínimos detalles tímbricos, dinámicos y rítmicos.

Siete días después, la *Segunda* ocupó el sitio que corresponde como represen-tantes del cierre de una época y la apertura de otro en la producción beethoveniana. Ese futuro se empezó a cumplir a continuación en una *Heroica* cuyo extraordinario dramatis-mo anticipaba a su vez a Ber-lioz, Mahler y Shostakovich.

Al día siguiente, una *Pas-toral* de fresca plasticidad pre-cedió a una *Séptima* que en el

Allegretto encontró el justo término medio expresivo entre la solemnidad deman-dada por líneas y registros, y el optimismo impuesto por la fidelidad al *tempo* señala-do. Trazados sobre arcos de intensidad cuyo crecimiento los remansos no hacían sino propulsar, los otros tres movimientos pero sobre todo los dos finales fueron otras tantas explosiones de vitalidad contagiosa.

Pasada otra semana, sólo el Trío del Scherzo desmere-ció en una *Octava* que en lo demás volvió a interesar por la capacidad para crear la ilusión de mecanismo dota-do de alma. Sin poder emitir juicio cabal por no haber oído el movimiento final, en los tres precedentes la *Novena* mantuvo la tónica de brío

bien calibrado que distinguió a todo el ciclo.

Relativa porque la buena forma actual de la orquesta asegura lecturas técnicamen-te muy competentes, la decepción la produjo un *Harold en Italia* del que Yan-Pascal Tortelier se limitó a rozar la brillante superficie, sin ahondar en unos conteni-dos de los que sólo Gérard Caussé llegó a transmitir algún vislumbre. Una *Pava-na* de Ravel tampoco más que simplemente correcta dio paso a una *Tercera Sinfo-nía* de Roussel que, precisa-mente, no parece requerir más que una buena orquesta y un director que marque con claridad, fue lo más pro-vechoso de la velada.

Alfredo Brotons Muñoz

Batutas jóvenes al frente de la OSCyL

DIVINO TESORO

Catedral. 23-X-2009. The New London Consort. Director: **Philip Pickett**. Obras de Purcell y Vivaldi. Auditorio. 22-X-2009. **Honning Kraggerad**, violín. Sinfónica de Castilla y León. Director: **Lionel Bringuier**. Obras de Sibelius, Roussel y Ravel. 5-XI-2009. **Frank Peter Zimmermann**, violín. SCyL. Director: Director: **Pietari Inkinen**. Obras de Martinu y Shostakovich. 13-XI-2009. Coro Monteverdi. Orquesta Revolucionaria y Romántica. Director: **John Eliot Gardiner**. Haydn, *La Creación*. 16-XI-2009. **Emanuel Ax**, piano. Obras de Chopin y Schumann.

VALLADOLID Sucesos extraordinarios y dos conciertos cotidianos interesantísimos de la Orquesta de Castilla y León. Juventud, divino tesoro. Dos directores de 23 y 28 años en programas muy lejanos de lo tópico y manido. Bringuier acompañó bien a un joven violinista en el *Concierto* de Sibelius. Este tiene un bello sonido, tal vez un poco corto, por lo que brilló más en los momentos líricos que en el tercer tiempo en el que hubo alguna pequeña descoordinación. Lo mejor, el comienzo con un pianísimo inefable. La versión de la *Tercera Sinfonía* de Roussel

fue magnífica, rotunda y musical al tiempo. En *La val-se* cabe discusión por los for-tísimos finales, aunque el voluptuoso comienzo y los contrastes de atmósfera fue-ron sumamente acertados.

Sorpresa ante el maestro finlandés, acompañamiento magnífico a un musicalísimo Zimmermann en el *Concier-to n° 2* de Martinu, técnica-mente perfecto con un primer tiempo sereno y emoti-vo. Fue cumbre la versión de la *Quinta* de Shostakovich, otra vez los contrastes huyendo de la fanfarria y profundizando en lo esencial de esta obra, no dema-siado entendida más allá de

la brillantez de su último tiempo. La Orquesta, que sigue su camino ascendente, brilló en todos sus solistas y en la cuerda, en una de sus mejores prestaciones. El acierto de Enrique Rojas en programar a estos jóvenes maestros es total. Ello hará posible, como dice, que en el futuro podrán venir sola-mente por estas actuaciones del presente.

Y entre estos conciertos los extraordinarios. The New London Consort, en la Cate-dral, con Purcell y Vivaldi, tan diferentes y tan hermo-sos, serenidad y grandeza en los himnos del primero, ale-gría mediterránea en el *Dixit*

Dominus, muy bien interpre-tados. Uno de los mayores éxitos de la historia del Audi-torio, como la *Susanna* haendeliana de Christie, fue el de *La Creación*, por Gardiner, el coro, los solistas y la orquesta. Vitalista, brillante, incisiva. Muy buena música en las mejores manos. El mejor remate de estas jorna-das fue el fabuloso recital de Emanuel Ax, en versiones de perfectos sonido, orden y musicalidad de las *Mazurcas* y *Polonesas* de Chopin y las difíciles *Fantásias opp. 12 y 17* de Schumann. Gran tem-porada a pesar de la crisis.

Fernando Herrero

XV Temporada de Grandes Conciertos de Otoño

SINFONÍA CENTENARIA Y DEL MILLAR

Auditorio. 5-XI-2009. Viktoria Yastrebova, Anastasia Kalagina, Liudmila Dudinova, Olga Savova, Zlata Bulicheva, Sergei Semishkur, Alexei Markov, Evgeni Nikitin. Orfeón Pamplonés. Escolanía del Orfeón Pamplonés. Coro Amici Musicæ. Coro Infantil del Auditorio de Zaragoza. Sinfónica del Teatro Mariinski de San Petersburgo. Director: **Valeri Gergiev.** Mahler, *Sinfonía n.º 8 en mi bemol.*



VALERI GERGIEV

H. Hofmann

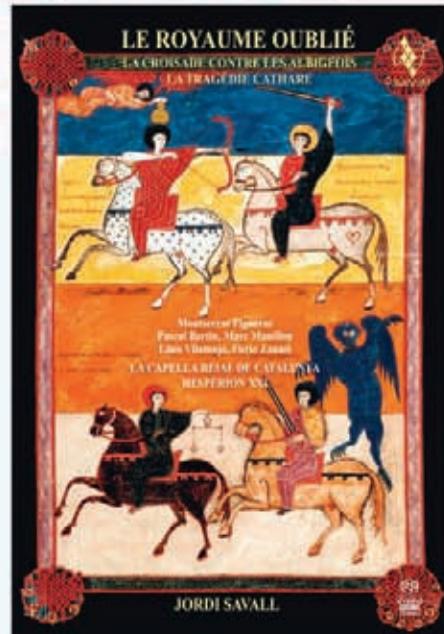
ZARAGOZA Aunque el Auditorio cumplió tres lustros el 5 de octubre, la auténtica celebración se produjo un mes después con el estreno zaragozano de una obra que ha dejado de ser inasequible: la descomunal *Sinfonía de los mil*, octava de Mahler, recién entrada en el año de su centenario —fue estrenada en Múnich en septiembre de 1910. Y si el mero hecho del estreno ya fue plenamente satisfactorio, no lo fue menor el magnífico trabajo de los varios centenares de participantes, cuyos orígenes distintos no supusieron lastre alguno para la impecable concertación del maestro Gergiev, firmante de una versión memorable que fue de menos a más, de lo bueno a lo sobresaliente, porque los apuros en que las exigencias mahlerianas pusieron a los coristas en algunos momentos del *Veni, Creator Spiritus*

desaparecieron como por ensalmo en la larga segunda parte, en la que no sería justo obviar la mención especial a los dos coros juveniles, espléndidos ambos por concentración, afinación y empaste. Como es lógico por ser dirigida por quien mejor la conoce, la centuria del Mariinski no incurrió en desliz alguno, siendo sólo de lamentar que el tamaño del dispositivo obligara a vientos y percusión a agolparse en un rinconcillo —casi debajo de una puerta de acceso— en perjuicio del despliegue del caudal sonoro. *Last but not least*, el gran triunfador de la noche fue el muy solvente equipo de solistas: perfecto, equilibrado e idiomático, y en todo momento audible siempre sobre la asombrosa batahola que Mahler dispuso para su sinfonía del millar.

Antonio Lasiera

EL REINO OLVIDADO

*La Tragedia Cártara
y la Cruzada contra los albigenses*



AVSA 9873 - LIBRO (563 PÁG.) + 3 SACD

MONTSERRAT FIGUERAS, PASCAL BERTIN,
MARC MAUHELON, LLUIS VILAMAJÓ

LA CAPELLA REIAL DE CATALUNYA
HESPERION XXI
JORDI SAVALL

HOMENAJE AL PAÍS DE OC

Más allá de los mitos y leyendas, la destrucción de esa formidable civilización que fue la del País de Oc, convertido entonces en un auténtico reino olvidado, la terrible tragedia de los cátaros o "buenos hombres" y el testimonio que proporcionaron de su fe merecen todo nuestro respeto y todo nuestro esfuerzo de memoria histórica. Han pasado ocho siglos, y el recuerdo de la cruzada contra los albigenses no se ha borrado. Aún despierta pesar y compasión. Por ello, creemos con François Cheng, que "tenemos como tarea urgente y permanente desentrañar esos dos misterios que constituyen los extremos del universo viviente: por un lado, el mal y, por otro, la belleza. Está en juego nada más y nada menos que la verdad del destino humano, un destino que implica elementos fundamentales de nuestra libertad".

Montserrat Figueras & Jordi Savall
"Artistas por la Paz" de la UNESCO
Bellaterra, Otoño de 2009

ALIA VOX

Tel.: +34 93 594 47 60 - Fax: +34 93 594 47 70
e-mail: aliavox@alia-vox.com

diverdi.com

1970

40 2010

IBERMÚSICA

2009.2010

ENTRADAS AÚN DISPONIBLES
TEL: (+34) 91 426 0397SERIE **ARRIAGA****A1** LUNES, 26 OCTUBRE 2009, 19.30 H
ISRAEL PHILHARMONIC
ZUBIN MEHTAConcierto patrocinado por **bancaja**[®]**A2** JUEVES, 29 OCTUBRE 2009, 19.30 H
STAATSKAPPELLE DRESDEN
HERBERT BLOMSTEDT
DRESDNER KLAVIERTRIO**A3** JUEVES, 3 DICIEMBRE 2009, 19.30 H
REAL FILHARMONÍA
DE GALICIA
ANTONI ROS MARBÀ**A4** SÁBADO, 23 ENERO 2010, 22.30 H
FILARMÓNICA DE NUEVA YORK
ALAN GILBERT
YEFIM BRONFMANCREDIT SUISSE
Global Sponsor**A5** MIÉRCOLES, 27 ENERO 2010, 19.30 H
LONDON SYMPHONY
SIR JOHN ELIOT GARDINER
MARIA JOÃO PIRES**A6** MIÉRCOLES, 10 FEBRERO 2010, 19.30 H
ROYAL CONCERTGEBOUW
MARISS JANSONS
ORFEÓN DONOSTIARRA
J. A. SÁINZ ALFARO
BERNARDA FINKConcierto patrocinado por **bancaja**[®]**A7** MIÉRCOLES, 17 MARZO 2010, 19.30 H
BRENTANO STRING QUARTET**A8** JUEVES, 29 ABRIL 2010, 19.30 H
ORQUESTRA DE CADAQUÉS
GIANANDREA NOSEDA
AINHOA ARTEITA**A9** VIERNES, 28 MAYO 2010, 22.30 H
LONDON SYMPHONY
GLORIA RAMOS
ROSA TORRES-PARDO
PILAR JURADO**A10** DOMINGO, 30 MAYO 2010, 19.30 H
LONDON SYMPHONY
DANIEL HARDING
HÅKAN HARDENBERGER**A11** MARTES, 29 JUNIO 2010, 19.30 H
ORQUESTRA DE LA
COMUNITAT VALENCIANA
ZUBIN MEHTA**A12** MARTES, 6 JULIO 2010, 19.30 H
STAATSKAPPELLE BERLIN
DANIEL BARENBOIMSERIE **BARBIERI****B1** MARTES, 27 OCTUBRE 2009, 19.30 H
ISRAEL PHILHARMONIC
ZUBIN MEHTA**B2** MIÉRCOLES, 18 NOVIEMBRE 2009, 19.30 H
ORQUESTA BANDART
GORDAN NIKOLIĆ**B3** SÁBADO, 19 DICIEMBRE 2009, 22.30 H
ORQUESTA SINFÓNICA
DE GALICIA
VÍCTOR PABLO PÉREZ
JULIAN RACHLIN**B4** DOMINGO, 24 ENERO 2010, 19.30 H
FILARMÓNICA DE NUEVA YORK
ALAN GILBERT
THOMAS HAMPSONCREDIT SUISSE
Global Sponsor**B5** JUEVES, 28 ENERO 2010, 19.30 H
LONDON SYMPHONY
MONTEVERDI CHOIR
SIR JOHN ELIOT GARDINER
Concierto patrocinado por **bancaja**[®]**B6** MARTES, 9 FEBRERO 2010, 19.30 H
ROYAL CONCERTGEBOUW
ORCHESTRA
MARISS JANSONS
JANINE JANSEN**B7** VIERNES, 12 MARZO 2010, 22.30 H
FILARMÓNICA NACIONAL
DE RUSIA
VLADIMIR SPIVAKOV**B8** MIÉRCOLES, 24 MARZO 2010, 19.30 H
MEI-TING SUN**B9** DOMINGO, 25 ABRIL 2010, 19.30 H
GUSTAV MAHLER
JUGENDORCHESTER
ANTONIO PAPPANO
HAN-NA CHANG**B10** JUEVES, 27 MAYO 2010, 19.30 H
LONDON SYMPHONY
DANIEL HARDING
PIERRE-LAURENT AIMARD**B11** SÁBADO, 29 MAYO 2010, 22.30 H
LONDON SYMPHONY
PABLO GONZÁLEZ
ADOLFO GUTIÉRREZ**B12** MIÉRCOLES, 7 JULIO 2010, 19.30 H
STAATSKAPPELLE BERLIN
DANIEL BARENBOIM
Concierto patrocinado por **bancaja**[®]

CONCIERTO EXTRAORDINARIO FUERA DE ABONO

MARTES, 23 FEBRERO 2010, 19.30 H

BERLINER PHILHARMONIKER

SIR SIMON RATTLE

Unser Partner
Deutsche Bank 

Venta al público: 24 de noviembre 2009

ORQUESTAS Y SOLISTAS DEL MUNDO DE IBERMÚSICA

2010.2011

SERIE **ARRIAGA**

A.1 DOMINGO, 17 OCTUBRE 2010, 19.30 H
LUCERNE FESTIVAL
ORCHESTRA
CLAUDIO ABBADO

A.2 DOMINGO, 31 OCTUBRE 2010, 19.30 H
LONDON PHILHARMONIC
VLADIMIR JUROWSKI

A.3 DOMINGO, 28 NOVIEMBRE 2010, 19.30 H
ORQUESTRA SINFONICA
DO ESTADO DE SAO PAULO
YAN PASCAL TORTELIER
ANTONIO MENESES

A.4 JUEVES, 16 DICIEMBRE 2010, 22.30 H
ORQUESTA TEATRO
MARTINSKY
VALERY GERGIEV
NELSON FREIRE

A.5 JUEVES, 13 ENERO 2011, 19.30 H
EVGENY KISSIN

A.6 VIERNES, 21 ENERO 2011, 22.30 H
CITY OF BIRMINGHAM
SYMPHONY ORCHESTRA
ANDRIS NELSONS
GAUTIER CAPUÇON

A.7 LUNES, 21 FEBRERO 2011, 19.30 H
LONDON PHILHARMONIC
YANNICK NÉZET-SEGUIN

A.8 MIÉRCOLES, 16 MARZO 2011, 19.30 H
MÜNCHNER
PHILHARMONIKER
CHRISTIAN THIELEMANN

A.9 MARTES, 12 ABRIL 2011, 19.30 H
ORCHESTRE DE LA
SUISSE ROMANDE
MAREK JANOWSKI
BORIS BEREZOVSKI

A.10 MARTES, 17 MAYO 2011, 19.30 H
TONHALLE-ORCHESTER
ZÜRICH
DAVID ZINMAN

A.11 MIÉRCOLES, 24 MAYO 2011, 19.30 H
WIENER PHILHARMONIKER
DANIELE GATTI

A.12 DOMINGO, 5 JUNIO 2011, 19.30 H
SAN FRANCISCO SYMPHONY
ORFEON DONOSTIARRA
MICHAEL TILSON THOMAS

SERIE **BARBIERI**

B.1 LUNES, 18 OCTUBRE 2010, 19.30 H
LUCERNE FESTIVAL
ORCHESTRA
CLAUDIO ABBADO

B.2 DOMINGO, 24 OCTUBRE 2010, 19.30 H
BAYERISCHE RUNDFUNK
SINFONIEORCHESTER
MARISS JANSONS
FRANK PETER ZIMMERMANN

B.3 LUNES, 1 NOVIEMBRE 2010, 19.30 H
LONDON PHILHARMONIC
VLADIMIR JUROWSKI
LEIF OVE ANDSNES

B.4 MARTES, 11 ENERO 2011, 19.30 H
ROYAL CONCERTGEBOUW
SEMYON BYCHKOV
JOSHUA BELL

B.5 SÁBADO, 22 ENERO DE 2011, 22.30 H
CITY OF BIRMINGHAM
SYMPHONY ORCHESTRA
ANDRIS NELSONS
NIKOLAI LUGANSKY

B.6 LUNES, 7 FEBRERO 2011, 19.30 H
ORQUESTRA DE CADAQUÉS
JAIMÉ MARTÍN
LISA BATIASHVILI

B.7 DOMINGO, 20 FEBRERO 2011, 19.30 H
DANIEL BARENBOIM

B.8 MARTES, 22 FEBRERO 2011, 19.30 H
LONDON PHILHARMONIC
YANNICK NÉZET-SEGUIN
ANNA CATERINA ANTONACCI

B.9 JUEVES, 17 MARZO 2011, 19.30 H
MÜNCHNER
PHILHARMONIKER
CHRISTIAN THIELEMANN
HÉLÈNE GRIMAUD

B.10 JUEVES, 14 ABRIL 2011, 19.30 H
GUSTAV MAHLER
JUGENDORCHESTER
PHILIPPE JORDAN
THOMAS HAMPSON

B.11 LUNES, 23 MAYO 2011, 19.30 H
WIENER PHILHARMONIKER
DANIELE GATTI
RAINER HONECK

B.12 LUNES, 6 JUNIO 2011, 19.30 H
SAN FRANCISCO SYMPHONY
MICHAEL TILSON THOMAS

IBERMÚSICA
Aijonmusic, S.A.

Velázquez 11, 1º dcha. 28001 Madrid
tel: (+34) 91 426 0397 fax: (+34) 91 575 9480
ibermusica@ibermusica.es
www.ibermusica.es

A
Auditorio
Nacional
de Música

Plácido Domingo en su primer papel de barítono

UN HÉROE RENOVADO

Staatsoper. 24-X-2009. Verdi, **Simon Boccanegra**. Plácido Domingo, Anja Harteros, Kwangchul Youn, Fabio Sartori, Hanno Müller-Brachmann. Director musical: **Daniel Barenboim**. Director de escena: **Federico Tiezzi**.



Monika Rittershaus

Anja Harteros y Plácido Domingo en *Simon Boccanegra* de Verdi en la Staatsoper de Berlín

BERLÍN Para su aparición como barítono en el protagonista de la verdiana *Simon Boccanegra*, Plácido Domingo ha escogido una puesta tradicional, debida al director Federico Tiezzi, con escenografías de Maurizio Balò y figurines de Giovanna Buzzi. Sus imágenes llenas de carácter evocan las pinturas del Renacimiento italiano e impregnan también las poses de los actores y del coro, a veces con un subrayado excesivo de involuntaria comicidad. El palacio ducal es de oro y púrpura, la ciudad portuaria tiene mástiles y velas al fondo, el jardín de Amelia tiene el suelo de piedra y árboles floridos. La escena, enmarcada en negro, adquiere el matiz amenazante y abrumador que tiene el drama, enfatizado por los efectos lumínicos de A. J. Weissbard con sus tóxicos verdosos y sus surreales lilas de ensueño. En el cielo abierto, proyecciones de vídeo hicieron flotar blancas nubes de escayola. Los personajes nobles de carmín y los plebeyos de azul y gris, eran perfectamente distinguibles. Los protagonistas gastaron seda,

brocados y terciopelos, luciendo pliegues, bordados, recamados y aplicaciones de suma suntuosidad.

Esta fiesta visual tuvo su réplica en el foso, donde actuó Daniel Barenboim. Al frente de la Capilla Estatal de Berlín, dio un peculiar ejemplo de verdismo, donde se matizaron las densidades germánicas con la luz meridional, avivando sus colores sobre un trabajo de las cuerdas que recordó momentos de Wagner y de Brahms. Los efectos de tensión dramática alcanzaron lo increíble con sus tintes de excitación, desgarrar y ruptura. Barenboim hace sonar esta partitura en la cercanía de *Otello* y Domingo concibe su dux genovés muy parecido a su moro veneciano. La voz sonó plena y rica, de timbre bronceado y buena musicalidad, pero ajena a la tesitura del barítono verdiano. Faltaron esa almendra oscura, esos matices de transición y esa calidez tonal que Verdi exige. Soberbia, en cambio, resultó la soprano Anja Harteros, voz sopranil a la vez leve y oscura al servicio de una refinada imagen del personaje de Amelia, resuelto

con una técnica prodigiosa. Dio impulso oceánico a los momentos de intensidad y una acariciante blandura con etéreos hilados en las dulces cantilenas y agudos diamantinos en los momentos de bravura. Kwangchul Youn brindó como Fiesco una de sus mejores interpretaciones berlinesas. Su órgano de bajo profundo es una suerte de balsámico torrente, capaz de unas descargas dramáticas y unos agresivos mordientes impregnados de alternativas dulzuras e intimidaciones. Fabio Sartori hizo un Gabriele potente pero falto de ternura, preocupado por dar metal a sus agudos. Adorno fue un Hanno Müller-Brachmann con una notable y robusta voz de bajo-barítono, aunque limitado en el agudo y algo ronco de timbre. Notables, Alexander Vinogradov en Pietro y un poderoso y juvenil James Homann como El Capitán. El coro a las órdenes de Eberhard Friedrich mostró una alta preparación que sirvió para redondear una atmósfera de júbilo en la noche de la Ópera del Estado bajo los tilos.

Bernd Hoppe

Prosigue el *Anillo* hamburgués

EN VEZ DE YUNQUE, LAVADORA

Staatsoper. 18-X-2009. Wagner, **Siegfried.** Christian Franz, Peter Galliard, Diogenes Randes, Falk Struckmann, Wolfgang Koch, Deborah Humbles, Catherine Foster. Directora musical: **Simone Young.** Director de escena: **Claus Guth.**

HAMBURGO Claus Guth tiene una concepción realista de la tetralogía wagneriana y la ha ratificado con *Sigfrido*. No hay mito ni leyenda, ni bosque encantado ni seres sobrenaturales. Todo es cotidiano y consabido. La cueva de Mime es una mezcla de nave industrial y garage, con camas de hospital y tubos de neón. La fragua se sustituye por una piedra de afilar y el yunque por una lavadora. Sigfrido atiza el fuego con libros, entierra un muñeco con su efigie en tanto Mime bate el termo con el veneno al ritmo de los martillazos del héroe.

Para el segundo acto, el escenógrafo Christian Schmidt propuso un semicírculo giratorio con una ventana al fondo, llena de vegetación, a la manera de un jardín de invierno.

El tercer acto transcurre en una biblioteca llena de cestos con papeles. Durante la escena entre Sigfrido y el

Caminante, gira el muro con libros y Erda señala al héroe el camino hacia Brunilda, que duerme en una bodega por cuya ventana vuelve a entrar el Pajarito-Sigfrido-Doble, en tanto el protagonista busca en un libro las instrucciones para despertar a la walkyria.

Simone Young condujo este dúo con tal sonoridad al frente de la orquesta hamburguesa que puso en figurillas al tenor Christian Franz. Su mejor momento fue cuando canta el Pajarito —Ha Young Lee, una soprano con voz clara, corposa y rica en agudos—, lograda atmósfera de suave lirismo. En el primer acto sonó forzada y áspera, muy cercana a la del Mime que encarnó Peter Galliard, nervioso y tenso, con un centro baritonal y un agudo heroico, aunque pobre en la sutileza declamatoria que exige su parte. En lo escénico, Franz lució un



Monika Rittershaus

Escena de *Siegfried* de Wagner

aspecto macizo de chico ingenuo con pantalones cortos, acaso demasiado incauto, a veces brusco y otras de una sensible empatía. En los cantos de la fragua y la forja le faltó impulso vocal. El Fafner de Diogenes Randes sonó maduro y hondo de timbre. Falk Struckmann fue

un Caminante con autoridad vocal y soberbio buen decir, aunque en el tercer acto lo apabulló el estruendo sinfónico. Con agresivo perfil salvaje, enorme resultó el Alberico de Wolfgang Koch, en tanto Deborah Humbles lució una voz pastosa, cultivada y fina en su Erda. Catherine Foster debutó su Brunilda con un órgano oscuramente timbrado, aunque no precisamente juvenil, pero realmente flamígero, propicio también para la walkyria del *Ocaso*. Seguramente debe madurar la intención de las palabras pero el efecto vocal pudo con todo. La orquesta empezó con titubeos en cuerdas y vientos pero luego sonó con riqueza, especialmente en el gruñido y oscuro preludeo del segundo acto y en la narración de Mime de la muerte de Siglinda.

Bernd Hoppe

Fuera de la naturaleza barroca

RAPTO EN EL REINO MÁGICO DE LA FANTASÍA

Theater. 25-X-2009. Haendel, **Rinaldo.** Michael Hofmeister, Anne Frank, Anne Bierwirths, Christos Pelekanos, Agnes Kovacs, Fabienne Grüning, Anna, Lucia Leone, Amadeu Gois. Orquesta del Instituto para la Interpretación Histórica del HfMDK. Director musical: **Fausto Nardi.** Director de escena: **Stefan Bastians.** Decorados y vestuario: **Klasse Rosalie.**

RÜSSELSHEIM Movido es el reino mágico. Ante las puertas de Jerusalén se agolpan cruzados, maestros de brujería y hechiceras, amantes y despreciadas, insultadas y vengativas. Lo colorean gorjeos encantadores, truenos, timbales y trompetas mezclados con dulces canciones pastoriles. Así es *Rinaldo* de Haendel.

En el centro de esta ópera tan popular y tan poco representada hay dos parejas de amantes que desean ser amados con fuerza humana y sobrehumana. “Qué importancia existencial tiene ser

glorioso y festejado como un héroe de guerra” es una de las frases centrales de la pieza. No sabemos si la ópera reconoce a un héroe o una heroína. Son víctimas de las circunstancias, la época y el destino, temas humanos eternos que se han mostrado a lo largo de los siglos.

Armida, hechicera y especie de Reina de la Noche barroca, Armirena, en esta puesta una embrujadora Jeannie, son, junto con el vacilante y extraviado Rinaldo, los protagonistas. Armida, en esta suerte de *show*, tiene una triple personalidad. Agnes Kovacs, Fabienne

Grüning y Anna Lucia Leone cantan y personifican a la Furia con seductor barniz vocal, deleitoso y agudo, dejando en libertad un sonoro virtuosismo. Rinaldo, papel travestido, fue servido por la excelente vocalidad de Anne Bierwirth. Buenos acentos líricos logró Christos Pelekanos en Argante. Bellamente resolvió Michael Hofmeister su Goffredo. El conjunto funcionó armoniosamente y cada cual jugó su parte muy relacionada con las otras.

La puesta en escena de Stefan Bastians convenció sólo parcialmente. Abusó de

posturas exageradas para subrayar lo que texto y música dicen, una historia bonita de oír y que debe resolverse, ante todo, como juego escénico. El mejor momento fue la escena de las brujas, vestidas de látex negro con peinados de tirabuzones, transformándose en velados espíritus del aire que danzaban como copos de algodón.

Paul Leonard Schäffer compuso una pieza introductoria que también ocupó los intervalos, a la manera de un lamento contemporáneo.

Barbara Röder

Angela Denoke protagoniza una nueva producción de *Lady Macbeth* de Shostakovich

EL PODER DEL SEXO

Staatsoper. 23-X-2009. Shostakovich, **Lady Macbeth de Mzensk.** Angela Denoke, Kurt Rydl, Misha Didik, Marian Talaba, Nadia Krasteva. Director musical: **Ingo Metzmacher.** Director de escena: **Matthias Hartmann.** Decorados: Volker Hintermeier. Vestuario: Su Bühler.

VIENA Aunque considerada por los contemporáneos del compositor como una obra obtusa, tachándola incluso de anarquista, el público acudió en masa a las representaciones de *Lady Macbeth de Mzensk*, hasta que las autoridades del Estado soviético de Josef Stalin consideraron el potencial revolucionario demasiado provocador y prohibieron la obra durante décadas —y a su autor prácticamente también. Sexo y crimen en el escenario no tenían nada que hacer en la vida cultural de los obreros, y aún menos la sátira en la forma de caricaturizar a la policía. Y, sobre todo, no se

podía poner en escena una colonia de condenados a trabajos forzados, que marcha hacia el exilio en Siberia. De este tipo de cosas ya existían demasiadas en la vida real.

Sin embargo, el director del Burgtheater, Matthias Hartmann, y el maestro Ingo Metzmacher —que sustituyó en pocas semanas al enfermo Kirill Petrenko— eliminaron una buena parte de la fuerza corrosiva de la obra. De su espíritu revolucionario apenas pudimos apreciar nada. Hartmann ha montado la pieza de manera amable, tratando de evitar los detalles escabrosos. Así fue también la ejecución de la Orquesta

de la Staatsoper, que sonó de manera sólida pero apreciablemente poco implicada en las notas que tocaba, restando a la partitura su lado más trepidante. El coro permaneció siempre dispuesto a modo de bloques para permitir la actuación bastante realista de los personajes.

El papel titular, al que Angela Denoke otorgó creíbles rasgos a su remordimiento, logrando al final incluso emotivos momentos de auténtica desesperación, cantó con una voz algo limitada y poco timbrada. Kurt Rydl fue el cruel suegro, que dejó muy claro por qué era tan temido por sus operarios. Más débi-

les, asimismo en lo canoro, resultaron los dos tenores, el marido burgués, Sinovi, a cargo de Marian Talaba, pero también el amante Sergei del debutante Misha Didik, sólo arrogante en el aspecto físico. Un lujo, por el contrario, fue la Sonietka de Nadia Krasteva, que provocó al joven tanto visualmente como con su canto, llevando al trágico desenlace. Pero ni siquiera esta escena alcanzó toda su implacable amargura. ¿Quién se hubiera imaginado que podríamos pasar una agradable velada con los crímenes de Katerina Ismailova?

Christian Springer

Nueva producción de la ópera de Henze inspirada en Kleist

ELOGIO DEL PACIFISMO

Viena. Theater an der Wien. 14-XI-2009. Henze, **Der Prinz von Homburg.** Christian Gerhaher, John Uhlhopp, Helene Schneiderman, Britta Stallmeister, Frode Olsen, Johannes Chum. Director musical: **Marc Albrecht.** Director de escena: **Christof Loy.** Decorados: Dirk Becker. Vestuario: Herbert Muraier.

La antigua colaboradora y amiga de Hans Werner Henze, la escritora Ingeborg Bachmann, propuso al compositor el drama de Heinrich von Kleist para la elaboración de una ópera y ella misma se ofreció como libretista. Redujo la obra original a lo esencial para dejar respirar a la música sin que ésta perjudicase al texto. Si en el poeta alemán, la batalla, el sentido de la obediencia y el castigo figuran como temas centrales, la ópera gira en torno a los sueños, el amor, la libertad y el sentido del deber, convirtiéndose en un emocionante drama musical. En sus pentagramas, Henze combina con virtuosismo elementos seriales, la técnica dodecafónica y la tonalidad, creando un equilibrio entre momentos líricos y dramáticos. En su nueva producción, el Theater an der

Wien ha presentado el estreno austriaco de la obra no en la versión de 1960 sino en la revisión de 1991, con una orquestación más reducida.

La escenografía es esquemática: un espacio cúbico, limitado por paredes de madera, que se abre ante el público ofreciéndole diversas perspectivas. Una pila para lavarse con un espejo y unos tubos fluorescentes al fondo crean la atmósfera de prisión y aislamiento.

En este desnudo espacio emergieron con radical intensidad y presencia las figuras de Hans Werner Henze y Christian Gerhaher. El primero ha vuelto a demostrar por qué es el más famoso compositor alemán vivo, que ha conseguido una admirable fusión entre los más modernos ambientes sonoros y el mantenimiento de la tradición, y el segundo



Christian Gerhaher en *Der Prinz...*

porque ha dominado magníficamente las enormes exigencias musicales y vocales de una partitura llena de cambios de ritmo y saltos interválicos, haciendo justicia tanto a los momentos líricos como dramáticos de este complejo y fascinante personaje, que pasa del narcisista

y egocéntrico joven que ha perdido la noción de la realidad al enamorarse que sabe tomar sus decisiones en la guerra y consigue la victoria, aunque es condenado a muerte por ello.

La batalla queda únicamente sugerida. Todo es estilizado y elegante. Al final, la sociedad se desprende de sus vestidos y pelucas rococó (el príncipe aparece siempre vestido de romántico) y deja ver los trajes del siglo XX, como si reflejase esa Alemania que hace años obligó a Henze a refugiarse en Italia. La versión fue defendida musicalmente por un excelente conjunto. La Orquesta Sinfónica de Viena al mando de Marc Albrecht dominó con absoluta solidez el iridiscente mundo sonoro del compositor.

Christian Springer

Festival *Aujourd'hui Musiques*

PROGRAMAS ECUMÉNICOS

Théâtre Municipal. 6-XI-2009. M. Blanc/F. Berthomieu, *Je vole...* Compagnie Caravane! Miluc Blanc, Florent Berthomieu, Nathalie Guida, Pau Marcos, Sébastien Fenner. Vídeo: David Henry, Marylin Maman. Iluminación: Alain Chamot. **La Casa Musicale.** 7-XI-2009. Le Goff, *Sila, cocon sonore.* Philippe Foch, percusión. Escenografía: Bernard Poupart. **Auditorium du Conservatoire.** 7-XI-2009. Rebotier, *Vous avez la parole, vous avez ma parole.* Ensemble Court-Circuit. 8-XI-2009. Dessau, **Guernica.** Giner, *Paraphrase sur Guernica de Dessau, Charlie.* Marie Cubaynes, soprano. Ensemble Instrumental Méditerranée. Director: Daniel Tosi.

PERPIÑÁN Lejos de los senderos trillados de la música contemporánea, *Aujourd'hui Musiques* de Perpiñán es uno de los festivales más originales y temerarios de Francia, llegando a un amplio público con programas ecuménicos.

El festival *Aujourd'hui Musiques* nació hace diecisiete años por iniciativa del compositor de Perpiñán Daniel Tosi. Una manifestación que emana del Conservatorio de la capital del Rosellón del que Tosi es director desde hace más de veinte años. Cada mes de noviembre desde 1992, esta institución de más de 2000 alumnos invita a éstos y a sus profesores a participar en conciertos de música contemporánea preparados desde el comienzo de curso, en presencia y con la asistencia de los compositores, e invitando a conjuntos profesionales más reputados. Las relaciones privilegiadas mantenidas por Daniel Tosi con España le permiten continuos intercambios con músicos de ambos lados de los Pirineos. El centro neurálgico del festival es el Conservatorio y su sala de 400 plazas y generosa acústica. Pero de aquí a 2012 se construirá una nueva sala polivalente diseñada por Jean Nouvel que proporcione así al festival una visibilidad aún más grande. Este futuro Théâtre de l'Archipel acogerá teatro, conciertos y óperas, aunque la capacidad del foso quede limitada a treinta músicos (casi insuficiente para montar una obra de Mozart).

A la espera de esto, el espectáculo inaugural del festival *Aujourd'hui Musi-*



Conservatorio de Perpiñán

ques se desarrolló en el viejo teatro municipal. Un espectáculo que sintetizaba por sí mismo la temática de la edición 2009: "Descifrar los territorios del sonido, cruzándolos con otras artes". Firmado por Miluc Blanc y Florent Berthomieu, *Je vole...* es un divertimento campechano que aglutina danza, canciones populares e imágenes. La sala repleta de un público que disfrutó del espectáculo demuestra cómo el trabajo de Daniel Tosi estos últimos veinte años ha dado sus frutos: en 1979, tres espectadores estaban en esta misma sala para escuchar al Cuarteto Vegh... ¡Ahora no hay sitio para todos los que acuden! *Sila, cocon sonore*, instalación sonora de Philippe Le Goff que propone durante treinta y cinco minutos espléndidas imágenes de Groenlandia, cantos inuit grabados y, en vivo, percusiones de piel y metal ligeras y oníricas, incitó a un viaje al seno de una estructura audiovisual de la que fue difícil sustraerse.

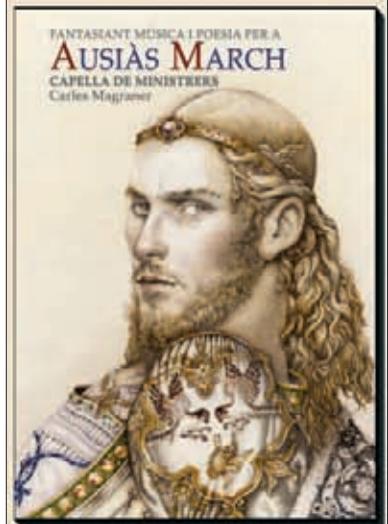
Jacques Rebotier, fiel a sí mismo, con su humor devastador, su amor por las palabras y por los personajes, su sentido innato del

verbo surrealista, su pasión por el teatro, su onirismo, su ternura, su autoparodia y su música de sonoridades succulentas, ha propuesto *Vous avez la parole, vous avez ma parole*, un concierto-conversación en el que él mismo participa leyendo e interpretando *Poésie brute* de Ernst Herbeck, a la cual añade algunos textos de su cosecha, y que comparte con cinco músicos del Ensemble Court-Circuit. Un espectáculo delirante y genial. En el mismo Auditorium du Conservatoire de Perpiñán, el Ensemble Instrumental Méditerranée dirigido por Daniel Tosi, con la soprano Marie Cubaynes, ofreció un programa monográfico consagrado a Bruno Giner que evocaba episodios siniestros del siglo XX, la *Paraphrase sur Guernica de Paul Dessau* y *Charlie*, parábola-ópera de bolsillo sobre la ascensión de un régimen totalitario adaptado de *Matin brun* de Franck Pavloff. Música tensa, rica en contrastes y poderosa de un compositor sensible e inventivo, demasiado ausente de la escena contemporánea.

Bruno Serrou

CAPELLA DE MINISTRERS Carles Magraner

Carles Magraner nos acerca a uno de los periodos más brillantes de la música hispana a través de un homenaje al poeta valenciano Ausiàs March

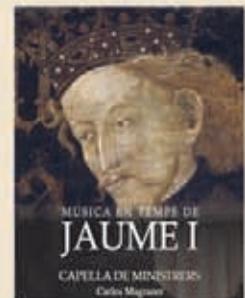


Portada original: Manuel Botx

CDM0927 Libro CD con música y poesía para Ausiàs March

Trabajos publicados en libro CD:

La más completa antología sobre la música y la poesía en tiempos del rey conquistador



CDM0825 Libro disco con 3 CDs

diverdi.com

www.capelladeministrers.es
Tel/Fax: +34 961780015
capella@licanus.net

Un espectáculo fuera de géneros

PARAÍSO INFERNAL

Théâtre Graslin. 5-XI-2009. Musseau, **Le concile d'amour.** Frédéric Caton, Michaël Chouquet, Anaïs Durin, Dalila Khatir, François Bedel. Ensemble instrumental. Director de escena y decorados: **Jean-Pierre Larroche.** Vestuario: Marguerite Bordat.

NANTES Espectáculo enloquecido estrenado en la Ópera de Nantes, firmado por Michel Musseau (1948) *Le concile d'amour*, basado en la iconoclasta obra teatral de Oskar Panizza, presenta a un Dios agotado, a un Jesús perturbado, a una María erotómana y a un Diablo inquieto ante la inusitada demanda del Paraíso de concebir una enfermedad de transmisión sexual que castigue a los eclesiásticos libidinosos. Tres cantantes, cuatro instrumentistas de improbable combinación (violín, guitarra eléctrica, trombón barítono, percusión), coro grabado, figurantes, músicos actores, manipuladores de marionetas... Más teatro que

ópera, este *happening* tiene algo de indefinible y, a menudo, trivial.

Adaptación de la tragedia celeste en cinco actos, satírica, burlesca y trágica del bávaro Oskar Panizza, *Le concile d'amour* describe una asamblea limitada reunida en el Paraíso entre Dios, Jesucristo y su madre, ante la muda presencia del Espíritu Santo, los arcángeles y una multitud de ángeles, apóstoles, mártires y santos. Existe alarma en la morada divina por culpa de ese papa Alejandro VI, el famoso Rodrigo Borgia, que se hunde gustoso en la inmoralidad. Aconsejado por la asamblea celeste, Dios Padre convoca finalmente al Diablo para pedirle remedio a las orgías sacríle-



Jeff Rabillon

que envía a la tierra. No le queda, entonces, más a la sulfurosa criatura que contaminar a los libidinosos que sucumben a sus encantos...

Con este argumento, todos los excesos están permitidos. Y Jean-Pierre Larroche no se incomoda desbocando su imaginación, que con frecuencia irrumpe en la vulgaridad, sin dudar en cargar las tintas con lo escatológico. Pero al final se disfruta de una buena velada, yendo de sorpresa en sorpresa en medio de un batiburrillo indescriptible e intentando determinar, sin encontrar respuesta, el género al que podría corresponder este espectáculo.

Bruno Serrou

Festival Toulouse Les Orgues

LOS NOMBRES DE HAYDN Y BACH

16/16-X-2009. Yasuko Uyama-Bouvard, Jan Willem Jansen, Michel Bouvard, Bernard Focroulle.

TOULOUSE Coincidiendo con los primeros fríos otoñales, la XIV edición del Festival Toulouse Les Orgues nos invita de nuevo a su cita anual en torno al órgano. El programa para el fin de semana del 16 al 18 de octubre incluyó grandes conciertos y alguna propuesta singular, como las improvisaciones escuchadas en el maravilloso órgano Cavaillé-Coll de la Basílica de Saint-Sernin sobre la película en blanco y negro *Visages d'enfants* (Jacques Feyder, 1925). Jean-Baptiste Dupont realizó con su música (ora sutil, ora dramática pero siempre elegante), las imágenes de este film intenso, creando un emocionante conjunto.

Uno de los conciertos más destacables fue el de Yasuko Uyama-Bouvard, con un homenaje a Haydn en el que escuchamos obras para

órgano y fortepiano, estas últimas en un magnífico instrumento de Christopher Clark de grandes posibilidades expresivas. La interpretación cubrió todos los registros, desde la alegría y la elegancia de las *Sonatas Hob. XVI:48 y XVI:49*, a la firmeza de las *Variaciones en fa menor Hob. XVII:6*. Disfrutamos de su exquisitez técnica en el uso del pedal, la articulación y demás recursos, que sumaron calidez al brillante programa.

También visitamos la localidad de Cintegabelle donde, en un sereno recital, el maestro Jan Willem Jansen (organista y director del festival) y François Fernandez (violín barroco), celebraban los 20 años de la restauración del órgano de la Église de la Nativité de la Sainte-Vierge con obras de Bach, Leclair y otros. Al atardecer,

el conjunto de voces y órgano formado por la soprano Rié Hamada, el Chœur du Capitole de Toulouse y el organista Yves Rechsteiner, prometía un momento altamente espiritual junto a los órganos de Notre-Dame de la Daurade: *El siglo XIX y J. S. Bach* fue la excusa para un programa muy elaborado en el que, partiendo del *Preludio y fuga sobre el nombre de Bach* de Liszt, asistimos a una celebración en torno a Bach provocada por obras de Mendelssohn, Liszt y Franck. Gracias a la acertada dirección de Alfonso Caiani, pudimos recrearnos con los finales depuradísimos del coro y la magnífica combinación de las voces con la vehemencia y gran calidad del organista.

El domingo escuchamos a un magistral Michel Bouvard (titular de Saint-Sernin)

en la misa del festival y, tras él, al Ensemble de clarinettes de Toulouse encabezado por Yves Bailly y con François Marchal al órgano. Finalmente, integrado en el ciclo que Toulouse dedica esta temporada a la integral para órgano de Bach, llegamos al concierto de clausura titulado *De Lüneburg a Leipzig*; ordenando el programa por lugares de composición, Bernard Focroulle nos ofreció un recorrido espectacular plagado de corales, toccatas y otros contrapuntos. Destacó su interpretación luminosa y elevada del *Concierto BWV 596*, aunque podemos decir que en todo momento se mantuvo un nivel altísimo, más teniendo en cuenta la enjundia y complejidad máxima del repertorio. Todo un lujo.

María Sánchez-Archidona

Vodevil gaditano de Grétry

DOBLE RENACIMIENTO

Théâtre Royal du Château de Versailles. 10-XI-2009. Grétry, *L'amant jaloux ou les fausses apparences*. Magali Léger, Claire Debono, Maryline Fallot, Frédéric Antoun, Brad Cooper. Le Cercle de l'Harmonie. Director musical: Jérémie Rhorer. Director de escena y vestuario: Pierre-Emmanuel Rousseau.



Escena de *L'amant jaloux* de André Grétry en el castillo de Versailles

VERSALLES El Versailles de tiempos de Luis XV ha visto el regreso del olvidado compositor valón André Grétry (1741-1813). Para la ocasión, el Centro de Música Barroca de Versailles ha hecho las cosas a lo grande, aprovechando la reapertura del hermoso Théâtre Royal tras dos años de trabajos. Un lugar encantador, todo de madera y trampantojos, colores pastel y acústica casi ideal inaugurado en 1770 para las celebraciones nupciales del Delfín, futuro Luis XVI, y que recupera su brillo original. Teatro que fue mucho tiempo el mayor escenario de Europa hasta la construcción del Palais Garnier. Para la ocasión, el *todo París* cultural se desplazó a Versailles, majestuosamente iluminado.

L'amant jaloux ou les fausses apparences, "comedia en tres actos mezclada con arietas" de Grétry sobre un libreto de Thomas d'Hèle, fue estrenada en este mismo lugar el 20 de noviembre de 1778. La intriga, que se desarrolla en Cádiz, participa del vodevil, con un padre tacaño y posesivo (Lopez), una joven viuda (Léonore) que jura permanecer fiel a su difunto marido, un pretendiente excesivo y celoso (Don Alonze), una dueña irreverente (Jacinte) y una amiga perturbadora (Isabelle) de la que se enamora un militar francés (Florival) que,

ante la confusión suscitada por la viuda, provoca los celos de los otros dos hombres. Nada trascendental, situaciones bufas que anunciaban incluso la opereta y de las que se acordará Offenbach. Abstracción hecha de sus largos diálogos, la partitura es atractiva y bien construida, con conjuntos de gran belleza, como de un joven Mozart *alla francese*.

Al frente de Le Cercle de l'Harmonie, de entradas a veces aleatorios, Jérémie Rhorer provoca desajustes entre foso y escena, tendiendo a tapar a los cantantes. Hay que decir que a algunos les falta potencia, sobre todo al barítono Vincent Billier, "viejo" un poco joven. Por el contrario, el tenor Frédéric Antoun es un oficial Florival de buena talla y Brad Cooper un Alonze vindicativo. Entre las mujeres, Magali Léger es una seductora Léonore pero con problemas para superar la agilidad, Maryline Fallot una dueña demasiado estruendosa y Claire Debono una deliciosa Isabelle. La puesta en escena de Pierre-Emmanuel Rousseau es gris y la dirección de actores minimalista, algo nefasto en los largos diálogos, que se hacen interminables y perjudican a toda la obra. Lástima, porque las pinturas a la antigua de los decorados son fascinantes.

Bruno Serrou

CORO
§ The Sixteen

HARRY CHRISTOPHERS

The Sixteen

Grupo del Año 2009 para Classic FM Gramophone

Handel: Dixit Dominus
Steffani: Stabat Mater

Un nuevo trabajo de The Sixteen con el exuberante *Dixit Dominus* de Handel y el poco conocido *Stabat Mater* de Steffani.

2009 CLASSIC FM GRAMPHONE AWARD

The Sixteen
Himnos de la Coronación

El mayor éxito en la impresionante discografía bandeliana de The Sixteen. Gramophone

2009 MIDEM AWARD

Handel: El Mesías

Edición especial con CD Bonus

Una combinación ganadora: el *Mesías* de Handel, el más célebre oratorio jamás escrito, cantado por The Sixteen, el coro con una sonoridad más rica de entre todos los que se dedican a la música antigua. The Daily Telegraph, Londres

www.thesixteen.com

harmonia mundi
distribución

Una producción insólita

SALOME CON FINAL FELIZ

Het Muziektheater. 10-XI-2009. Strauss, *Salome*. Annalena Persson, Doris Soffel, Barbara Kozelj, Marcel Reijans, Gabriel Sade, Albert Dohmen. Filarmónica de Holanda. Director musical: **Stefan Soltesz**. Director de escena: **Peter Konwitschny**. Escenografía y vestuario: **Johannes Leacker**.



Escena de *Salome* de Richard Strauss en la Ópera de Holanda

ÁMSTERDAM Después de algunos años con sólo unos cuantos reestrenos, el retorno del director Peter Konwitschny a la ópera con una nueva producción resultó ser un acontecimiento de gran prestigio. Incluso la Ópera de los Países Bajos envió una carta a sus abonados destacando el acto y la importancia del director alemán, pero también para advertirles que iban a ver una producción insólita.

E insólita fue. Desde el primer momento los solistas se vieron atrapados en una habitación cerrada que contenía una larga mesa de comedor, un símbolo de la “decadencia” de una sociedad moderna que llega a su fin. Yokanaán es el único que no quiere participar en esta *Última cena*: él también está sentado a la mesa pero con su cabeza metida en una bolsa de papel. Konwitschny, que se crió en la antigua Alemania Oriental, siguió la tra-

dicional iconografía comunista y despojó la palabra “decadencia” de todas las connotaciones referentes a deleite, lujo y refinamiento. Para él, “decadencia” es sinónimo de depravación, libertinaje y capitalismo pervertido y se esforzó por dejarlo muy claro. El público vio a Herodías copulando con todo el mundo, incluyendo a Yokanaán, debajo de y encima de y alrededor de la mesa, y el paje de Herodes (no era un travestido sino una muchacha corriente tocada con un gorro de cocinero) estaba prestando servicios sexuales a Narraboth y luego éste fue violado, después de su suicidio, por todos los hombres presentes, incluyendo a Yokanaán y al casi impotente Herodes.

El único personaje que no participaba en el espectáculo era Salomé, que sólo tuvo que aguantar los manoseos de los judíos pero parecía más que acostumbrada a ese juego. Su baile con los

manteles —con la ayuda de una borracha Herodías— no era nada erótico pero la gran sorpresa de la ópera fue que su escena final se transformó en una verdadera escena de amor con Yokanaán. Al principio, sólo se veía una copia de su cabeza pero a medida que transcurría la escena esta cabeza se elevó y se convirtió en una luna nueva (la vieja había explotado antes) y al final de la ópera los dos personajes salieron en paz y armonía del escenario.

Konwitschny siempre encuentra palabras, frases musicales y notas individuales para justificar su puesta en escena, pero muchos de estos detalles parecieron tener poca relación con el significado de la obra y su abundancia quitó valor a la interpretación en su conjunto. La partitura de Strauss se vio degradada y convertida en mera decoración, aunque no fue únicamente culpa de la producción. Debido a la nada inspirada dirección

musical de Stefan Soltesz, la desequilibrada y poco articulada interpretación de la Orquesta Filarmónica de los Países Bajos pasó casi inadvertida y sólo salió adelante gracias a algunos de los solistas. Hubo una estupenda Herodías interpretada por Doris Soffel, que obviamente disfrutó de una producción que dominó con su poderosa voz y su dramatismo extravagante. Albert Dohmen como el íntegro Yokanaán y Marcel Reijans como el impetuoso Narraboth estuvieron excelentes. El Herodes de Gabriel Sadé se mostró desigual y poco centrado, y la nueva soprano Annalena Persson sólo convenció en el aspecto visual. Su voz carece de los necesarios colores y su timbre se hizo más débil a medida que la línea vocal se agudizaba y sólo durante la escena final tuvo unos momentos de esplendor vocal.

Paul Korenhof

Festival de Ópera de Wexford

CÓDIGO DE BARRAS

Wexford Opera House. 21-X/1-XI-2009. Corigliano, *The Ghosts of Versailles*. Chabrier, *Une éducation manquée*. Rossini, *La cambiale di matrimonio*. Donizetti, *Maria Padilla*.

WEXFORD Todos los viñedos sufren de vez en cuando un mal año. Pasa lo mismo con los teatros de la ópera, y después de la espléndida cosecha del año pasado —un maravilloso teatro nuevo y tres exitosas producciones— no ha sido extraño que Wexford 2009 haya sido un poco soso al paladar. Junto con esa desilusión hubo otras: la reducción de dieciocho días a doce, la sustitución de un programa doble de producción más barato por una larga obra con coro, la eliminación de la innovadora serie de *Obras breves* que se había convertido en una gran atracción de la tradición de Wexford. (Dos de las tres *Obras breves* fueron unidas para el programa doble). La crisis ha pegado duro en Irlanda, y el Wexford Festival Opera se enfrenta a recortes de presupuesto muy significativos y a una posible fusión impuesta por el Arts Council con otras dos compañías irlandesas. Pero, con todo, el festival padeció este año más a causa de malos cálculos artísticos que de recortes: la única producción buena fue una obra que decepcionó por sus deficiencias, y las tres buenas partituras fueron entorpecidas por malas puestas en escena. *Ghosts of Versailles* (1991) de John Corigliano inauguró el Festival. No le ayuda en absoluto el torpe libreto de otro novato operístico, William M. Hoffmann, que había escrito una excelente obra teatral sobre el tema del SIDA (*As is*) ya en 1985, pero muestra poca aptitud a la hora de hacer hervir este descabalgado estofado de Beaumarchais sobre la Revolución Francesa y los Capetos decapitados; ni siquiera consigue calentarlo a fuego lento y mucho menos tiene el don de la rima. La partitura, desafiantemente ecléctica, repite continuamente la



Escena de *Une éducation manquée* de Chabrier

música de compositores de ópera mejores que él —Mozart, Rossini, Delibes, Britten, Poulenc, Janáček— y hace que el oyente desee estar escuchándoles a ellos en lugar de este pastiche de músicas de unos y otros. Hay momentos muy bonitos, algunos trozos escritos con elegancia para la voz femenina, pero casi todos los números parecen demasiado largos y el clímax supuestamente catártico no me dejó más emoción que sentirme físicamente exhausto.

La producción flexible y escueta de James Robinson fue todo lo que merecía la obra pero no capaz de darle ningún arrebato. (Y qué poca consideración mostraron —tanto él como el decorador, Allen Mayer, al dejar Wexford antes del estreno, lo considero un abuso de protocolo teatral). El director musical Michael Christie dio la impresión de lo excelente que podría ser dirigiendo otras obras más familiares. También el reparto era de calidad, sobre todo el trabajo de María Kanyova en el papel de Marie Antoinette, Kishani Jayasinghe como Rosana, y la entretenida Laura Vlasak Nolen como Samira, que tiene el talento de una Marilyn Horne. Pero una seria y *assoluta* rossiniana como Horne no hubiera sonreído al ver el trato chapuceero que recibió su compositor favorito la noche siguiente

durante la segunda parte del programa doble. *La cambiale di matrimonio* es una de esas primeras óperas que, por extraño que parezca, funciona; luego Rossini hizo mejores cosas pero sabía exactamente lo que hacía con esta obra, una encantadora partitura con mucha chispa. Y *Une éducation manquée* de Chabrier es otra ópera fascinante, aunque muy francesa y más discreta. El director de escena Roberto Recchia, otro veterano de Wexford, sabe hechizar, pero era muy difícil creerlo debido a la vulgaridad con que dirigió esta obra de Rossini e infectó a Chabrier también, ya que Recchia conectó las dos operas con un tosco arnés: los virginales recién casados son clones, al parecer fabricados por el Mercader inglés Tobias Mill, de *Cambiale*, que capitanea una nave espacial a lo *Star Trek*, tripulada por su mal concebidas critauras, cada una con su código de barras. En cuanto a la música, la cosa fue mejor; el director Christopher Franklin mantuvo el espectáculo audiblemente ligero a pesar de la mano pesada de Recchia, y el reparto —a pesar de un agudo llamativamente mal calculado de la *prima donna*— fue bueno, con el suave y bien parecido barítono Vittorio Prato, (que no llevaba el código de barras), excelente en el papel de Slook, el Mer-

cader canadiense.

Maria Padilla de Donizetti —una de sus muchas lucubraciones sobre la realeza histórica y sus amores, en este caso Pedro el Cruel y su amante/esposa— fue la segunda parte del programa doble que daba una de cal y otra de arena. Fue otra producción intrusa (de Marco Gandini) que no dejó al compositor ni al libretista decir lo que tenían que decir. El primer acto —supuestamente la escena es una boda española a finales de siglo XIV— se convierte en una juega de mafiosos a mediados del siglo XX, dominada por un montón de ladrillos cenicientos y encima una cama nupcial desvencijada. Las obligatorias sillas posmodernas aparecen en el segundo acto, y colgaron de modo amenazador por encima de las dos cantantes principales mientras cantaban, en armoniosas terceras, su maravilloso dúo belliniano. El director artístico del Festival, David Agler, en el foso, dirigió una sólida interpretación, pero debió refrenar mejor a su talentoso reparto, que en general cantó con demasiada agresividad y a veces hasta peligrosamente. La soprano Barbara Quintiliani, el tenor Adriano Graziani y el barítono Marco Caria tienen voces de primera que encajan perfectamente con sus papeles, pero ninguno mostró sutileza al cantar. Solo la mezzo Ketyvan Kemoklidze exhibió una pulida técnica belcantista —junto con una elogiabile concentración al cantar su escena del primer acto con el tintineo nada musical de cubiertos golpeando contra tazas y platitos. Ella, Donizetti y el público merecían mucho más de lo que recibieron, que fue otra desagradable dosis del egoísmo de los directores de escena.

Patrick Dillon

Ozawa dirige una gran versión de *La zorrina astuta*

VERTIGINOSA NATURALEZA

Teatro Comunal. 8-XI-2009. Janáček, *La zorrina astuta*. Isabel Bayrakdarian, Quinn Kelsey, Dennis Petersen, Kevin Langan, Gustav Beláček, Lauren Curnow. Director musical: **Seiji Ozawa**. Director de escena y vestuario: **Laurent Pelly**. Decorados: Barbara de Limburg Stirum.

FLORENCIA En Florencia, la nueva temporada ha empezado con una obra maestra que todavía se representa poco en Italia, aunque ya ha entrado en el repertorio de otros países europeos, *La zorrina astuta* (o más exactamente *Las aventuras de la zorrina Orejitas puntiagudas*, 1921-1924) de Janáček, propuesta en un montaje de gran relieve (en coproducción con el Saito Kinen Festival de Matsumoto), con Seiji Ozawa en el podio y dirección escénica de Laurent Pelly. Pocas semanas después de la representación, no a su cargo personal, de *La traviata* de Turín, Pelly ha puesto en escena en Florencia un clásico del siglo XX, una obra de originalidad

modernísima, cuya riqueza escapa a una definición unívoca: en *La zorrina astuta* conviven ternura, humorismo, frescura infantil, personajes de fábula e idilio, pero se revela sobre todo como reflexión conmovida y serenamente desencantada sobre el paso del tiempo, sobre la melancolía de la vejez e, inseparablemente, sobre la continuidad cíclica de la vida, sobre la vitalidad eterna de la naturaleza, cuya exaltación como fuente de libertad y de autenticidad es un tema constante en Janáček. La originalidad de la ópera ha llevado a Pelly a insuflar su producción de un realismo rico de poéticas sugerencias evocadoras de las costumbres de los animales (idea-

dos por él) y los decorados de Barbara de Limburg Stirum, concebidos como fragmentos de la naturaleza (parte de un prado con matorrales al comienzo, una madriguera excavada bajo tierra, los girasoles, etc.) de efecto poéticamente fabuloso. Un gran cuidado en el cuidado de la actuación y en la definición de los personajes y un movimiento vertiginoso (tal vez en exceso). El numeroso reparto era todo de buen nivel, admirándose la frescura de la protagonista, Isabel Bayrakdian, la flexibilidad expresiva de Quinn Kelsey (el Guardabosques), la seguridad de los restantes, entre los que citaremos al menos a Dennis Petersen (el Maestro y el Mosquito), Kevin Langan

(el Párroco y el Tejón), Gustav Beláček (el vagabundo Harasta), Marie Lenormand (el Perro), Tiziana Tremonti (el Pájaro carpintero), Judith Christin (el Búho y la Mujer del Guardabosques). La dirección de Ozawa fue aguda, nítida y tersa, exaltando la belleza y la variedad expresiva de la extraordinaria escritura orquestal de *La zorrina astuta* con gran finura, convirtiéndola en auténtica protagonista (en algunos momentos casi en perjuicio de las voces): una nueva confirmación de la óptima relación que en todas las colaboraciones se establece entre el director japonés y la orquesta florentina.

Paolo Petazzi

Una producción del pasado

ALGO PARA NO RECORDAR

Teatro dell'Opera. 29-X-2009. Wagner, *Tannhäuser*. Christof Fischesser, Stig Andersen, Mathias Goerne, Vicente Ombuena, Ralf Lukas, Martina Serafin, Béatrice Uria-Monzon. Director musical: **Daniél Kawka**. Director de escena: **Filippo Crivelli**. Escenografía: Maurizio Varamo. Vestuario: Anna Biagiotti.

ROMA El *Tannhäuser* que hubiera debido dirigir Robert Carsen en la innovadora temporada de Nicola Sani, desapareció debido a los recortes presupuestarios, aunque se mantuvo el título en cartel, a pesar de las numerosas cancelaciones, pero en la revisiteril y polvorienta dirección de Filippo Crivelli, que tiene la ventaja de estar perfectamente secundada por las destacadísimas dotes actoraes de Martina Serafin (Elisabeth): ebúrnea, fría heroína de cine mudo. El espectáculo está sazonado por vídeos, ingenuos en comparación con los de la *Tetralogía* de La Fura dels Baus, del tándem Roberto Rebaudengo-Mathias Schnabel: Venusberg es una teoría del *horror vacui*

de esculturas clásicas, venus, amorcillos y desnudos... un álbum de figuras recortadas de los catálogos de museos de todo el mundo desde el barroco al cubismo. Y además los decorados pintados de Maurizio Varamo, que, aunque muy bellos, contribuyen a la atmósfera terriblemente vieja de la puesta en escena romana. Y al fin, para agradar, coreografía *déjà vu* (a lo Ballet Excelsior) de Gillian Whittingham, ni siquiera decorativa, una bacanal morigerada que nunca osaba traspasar el límite de la decencia. La interpretación musical de Daniél Kawka estaba tejida de intimismo, alargando los *tempi* y sin adentrarse en explosiones de la orquesta, que sumisa, opaca, sobre



Stig Andersen y Martina Serafin

todo en trompas y trombones, protagonistas de esta ópera de tema difícil. El coro estuvo poco presente, siempre empastado, y no sólo en la dicción: en la fiesta (segundo acto), fue un prota-

gonista algo más que majestuoso. Luego, el reparto, con terribles altibajos a partir del protagonista, Stig Andersen, *Tannhäuser* ligerísimo que se pierde en el agudo y tiene un feo timbre; hasta Martina Serafin, verdadera ligera, pero con intensidad dramática para el papel. Convinciente la Venus de Béatrice Uria-Monzon. Mejores las voces masculinas. Mathias Goerne, auténtica voz wagneriana, melódica y de bello timbre, firmó un Wolfram modélico; Christof Fischesser (Herzog), musical y de hermosos graves rotundos y cálidos. Y por fin alguien que hace amar el sonido melódico del alemán. Producción que no se recordará mucho.

Franco Soda

Pelly decepciona

VIOLETTA ENTRE LÁPIDAS

Teatro Regio. 14-X-2009. Verdi, *La traviata*. Elena Mosuc, Francesco Meli, Carlos Álvarez. Director musical: Gianandrea Nosedá. Director de escena: Laurent Pelly.

TURÍN En la *Traviata* que ha inaugurado la temporada de Turín se esperaban especialmente la dirección musical de Andrea Nosedá y la escénica de Laurent Pelly, que hasta ahora no había trabajado nunca en Italia. Comprometido al mismo tiempo en Francia (Lyon y París), San Francisco y Florencia (para *La zorrilla astuta*), Pelly no ha podido ocuparse personalmente del espectáculo turinés, nacido de una coproducción con la Ópera de Santa Fe y llevado a Turín después de las representaciones americanas. Probablemente, la ausencia del director ha tenido peso en la determinación del resultado de algunos aspectos desilusionantes del espectáculo, en primer lugar por lo que respecta a la actuación de la protagonista: en Santa Fe, Violetta fue Natalie Dessay, y la dirección estuvo claramente construida sobre ella. En Turín, hubiera sido necesario repensarla para Elena Mosuc,

que es una magnífica profesional, pero tiene características aun físicas del todo distintas. Así, en Turín un aspecto determinante del espectáculo ha sido la escenografía de Chantal Thomas: una selva de grises paralelepípedos rectangulares evocando las lápidas o las tumbas de un cementerio en donde se desarrollaban los funerales de Violetta. Luego, las mismas estructuras grises debían servir (malamente) para evocar el ambiente de la fiesta del primer acto, eran recubiertas en parte de verde para el campo de la primera escena del segundo acto, se convertían en el espacio para la exhibición de gitanas y toreros y, por fin, en un cambio de escena a la vista, se recubrían de lienzos blancos durante el preludio del tercer acto (en decisión poco feliz, el único descanso se hizo entre la primera escena del segundo acto y la segunda, que enlazaba directamente con el tercer acto). En este



Carlos Álvarez y Elena Mosuc

espacio escénico austero, poco funcional en las escenas en que estaba abarrotado por el coro, la dirección esta-

ba concebida de manera bastante tradicional, con el forzamiento (arbitrario pero no carente de sugestión) de hacer morir a Violetta sola, cortando las últimas frases de la ópera porque todos se han alejado de ella. En suma, nada paragonable a las geniales direcciones de Pelly para Offenbach o para *La fille du régiment* de Donizetti.

Con gran cuidado analítico, la dirección de Nosedá hizo escuchar muchos detalles con una evidencia que no suelen tener normalmente, llevando *tempi* (oportuna-mente) más bien rápidos, con gran flexibilidad, pero sin evitar del todo el riesgo de comprometer la continuidad del ritmo dramático. Vocalmente sólida la protagonista Elena Mosuc y muy noble la prestación de Carlos Álvarez (Germont padre). Excelente Francesco Meli, un Alfredo medido y apasionado, de timbre fascinante.

Paolo Petazzi

Idomeneo suavizado

DIVERGENCIAS

Teatro alla Scala. 15-X-2009. Mozart, *Idomeneo*. Richard Croft, Laura Polverelli, Patrizia Ciofi, Carmela Remigio. Director musical: Myung-Whun Chung. Director de escena: Luc Bondy.

MILÁN El 7 de diciembre de 2005 se propuso *Idomeneo* como ópera de apertura de la primera temporada de Lissner en la Scala. Una de las razones principales del éxito de aquel espectáculo fue la convergencia de las concepciones interpretativas del director musical, Daniel Harding, y del escénico, Luc Bondy. Una confirmación de la intensidad y lo logrado de aquel encuentro se ha tenido escuchando *Idomeneo* en una interpretación radicalmente distinta de la impetuosa, áspera, nerviosa y carga-

da de energía de Harding. Myung-Whun Chung ha realizado de manera impecable una visión de pulido neoclasicismo, con colores atenuados, donde aun las zonas de mayor violencia dramática tendían a una contemplativa transfiguración. El corte de dos piezas del Intermezzo al final del primer acto, nunca justificable, aparecía todavía más absurdo en la versión de Chung. No creo que su interpretación haga justicia a los aspectos más originales de *Idomeneo*; pero el problema de la reposición de la Scala dependió sobre todo en la

falta de coherencia, porque al gusto por el sonido siempre "bello" de la visión del director le era extraña a la dirección escénica despojada, sin adornos, esencial de Bondy, a los figurines modernos de Rudy Saboung-hi, a la escenografía de Erich Wonder, inspirada idealmente (en las atmósferas) en las *Pinturas negras* de Goya. Se añade que la dirección no fue retomada personalmente por Bondy y que aparecía modificada por algunas extrañas atenuaciones, no sabemos si debidas a Lorenza Cantini (encargada de la

reposición) o a la revisión que del propio espectáculo hizo Bondy en París. Los cantantes eran todos distintos. Richard Croft (*Idomeneo*) y Laura Polverelli (*Idamante*) no fueron más allá de una elegante corrección, Patrizia Ciofi apareció extrañamente con dificultades en la parte de Ilia. En conjunto, se apreció más a Carmela Remigio, implicada en el difícil papel de Elettra (cuya caracterización estaba suavizada en esta recuperación), con logros discretos.

Paolo Petazzi

Estreno de una ópera de García Demestres

DEL HORROR, EL ARIA

Teatro Comunale. 15-XI-2009. García Demestres, **Il secuestro. Rimirando le mille e una notte.** Antoni Comas, Alessandra Visentin, Alice Molinari, Paola Santucci, Tiziana Lambo, Grigorij Filippo Calcagno/Mario Fenier Zen. Ensemble da Camera della Fondazione Teatro Comunale di Modena. Director musical: **Giovanni Di Stefano.** Directora de escena: **Alessandra Panzavolta.**

MÓDENA Un director (Aldo Sisillo) de un teatro (el Comunale Di Modena) tiene un día (de mucho sol, un 15 de agosto de 2009) una idea muy rara: no sólo encargar una ópera a un compositor (algo ya bastante extraño de por sí, y rarísimo en este caso, pues el compositor es español) sino programar esta obra en la temporada de ópera. Es algo objetivamente raro, quiero decir no frecuente, pues el último encargo a un compositor español (esta vez el andaluz) para una temporada operística italiana data de los años 1930. La idea rara es además arriesgada, pues suele haber una suerte de consenso en cuanto a la programación “de abono” que va, por lo menos en Módena, grosso modo desde Monteverdi a Puccini, a los veristas... No se trata pues de ofrecer una obra de un compositor vivo a un público ocasional, sino utilizar el dinero de los habituados y, en una cierta manera, obligarlos a asistir (so pena de perder la entrada/dinero). El director del teatro y el director artístico (aquí, la misma persona) arriesgan mucho (confianza y puesto) en caso de fracaso. Fascinados, aterrados, los espectadores estuvieron (estuvimos) agarrados o clavados a la butaca: al final de la obra, grandísimos aplausos y muchos comentarios en pro y en contra de lo que tiene que ser la ópera. Cito aquí uno, sentencioso, el de mi vecina, hablando con sus dos amigas acaloradas: “... no olvidemos que *Traviata* también desconcertó al público del estreno”. Insuportable cumplido para *Il secuestro*.

Independientemente de la calidad de la escritura, un buen libreto suele (o ha de) poseer un *tempo giusto*, un



R.P. Cuzzoni

timing propio, que no sabría definir exactamente: es una cuestión de movimiento y de proporción entre los acontecimientos; es un poco como el montaje en las películas (y no hay receta, un montaje *cut*, seco, puede convenir, tanto como su contrario, el fundido encadenadísimo dependiendo de la inspiración y del buen hacer). El libreto de *Il secuestro* fue escrito a cuatro manos y vibra como una de esas partidas de ajedrez llamadas *Inmortal*, *Siempre viva*, *Del siglo*... Ningún tiempo muerto entre y dentro las ocho escenas y las siete *noticias* que componen el acto único. Los autores del libreto (Cristina Pavarotti y Alberto García Demestres, ella con su ciencia incorporada del teatro, él con sus intuiciones de poeta que ella recubre con la belleza de su lengua, entre Pavese y Pasolini) inventan una escritura, hecha de violación, humillación, sudor, golpes, en la que acción, no-acción, ensoñación, comentario externo a la trama, diálogo interno, escupen, arañan, queman: yendo y viniendo del amor al terror, de la cloaca al séptimo chakra, del laboratorio urbano al ashram y acaso más allá, las palabras tejen una materia onírica, una zona incierta entre la pesadilla y la realidad.

Un terrorista rapta a tres mujeres de nacionalidades

diferentes y les impone una serie de pruebas: la vencedora será liberada, las demás morirán. Gracias a la televisión, el mundo entero participa en el juego para decidir quién será salvada: los países ofrecen dinero al terrorista y amenazan con atacarse para salvar a su ciudadana; los espectadores votan como si de una *Grandísima Hermana* se tratara. Las presas luchan con lo que les impone Goldro (Gola de oro, Gola de horror), una desorientación irreversible, insensata, irremediable: y es el cuento (*Revisitando Las mil y una noches* es el subtítulo de la obra) en el cuento, y es la esperanza de que el niño pueda volver a soñar con un final feliz (y es el temor de que, a lo *Wozzeck*, ese niño se convierta en otro Goldro).

Uno de los aciertos extraordinarios de esta ópera extraordinaria (y mi entusiasmo *no* me impide ser objetivo): no seduce, no quiere seducir, nunca al espectador. Quiero decir: la música (y el libreto, la interpretación, la puesta en escena...) no convierte nunca al espectador en mirón (incluso a pesar suyo). Ni la más mínima complicidad, ni el más mínimo guiño en las escenas de teta-culo, en las escenas de sexo consentido o forzado, o en cualquier otra escenificación de la violencia contra un ser huma-

no. La belleza —constante— de la música no hace sino acentuar ese espanto de la violencia, la hace más real, creíble. El aria sale del horror y vuelve a ello: extraordinario, por ejemplo, ese trío femenino, luego cuarteto con Goldro; está hecho con la desesperanza de la condesa de *Le nozze* (*Dove sono i bei momenti*) y la transparencia del septeto de *La bohème*, está hecho con reminiscencias desconstruidas, descompuestas, desgarradas. Así también, las evocaciones de otras arias del repertorio, pasadas por el filtro de algún Shostakovich, algún Schnittke.

Alberto García Demestres habla de su buena imaginación tímbrica: aquí funciona a plena turbina; los siete instrumentistas (violín, violonchelo, clarinete y clarinete bajo, saxo tenor y barítono, piano, teclado electrónico, percusión) suenan como un volcán a punto de estallar.

Los intérpretes son ellos también excepcionales; los jóvenes cantantes revelan una personalidad propia, haciéndonos oír el crujir de los huesos, el pulso roto y sus palabras de amor: sororal, sensual, Alessandra Visentin (Mansuré, clandestina marroquí); etérea o inmaterial, Paola Santucci (Lola, estudiante española); física, Alice Molinari (la empresario serbia); irreal, el niño (G. Calcagno / M. Fenier). Tiziana Lambo está maravillosa en el papel de la presentadora *descerebrada*, y Antoni Comas, fabuloso tenor, verdadera bestia de escena, interpreta un papel tremendo y hecho a medida para él (Alberto García Demestres fue alumno de Pavarotti) con mil y un matices dentro del horror... algo como negro sobre negro sobre negro.

Pierre Élie Mamou

Calixto Bieito priva a la *Casa de los muertos* de Janáček del último resquicio de esperanza

LA LIBERTAD SÓLO ESTÁ EN LA MUERTE

Theater. 8-XI-2009, Janáček, **Desde la casa de los muertos.** Rolf Romei, Karl-Heinz Brandt, Ludovit Ludha, Eung Kwang Lee, Fabio Trümpy, Carlos Osuna. Director musical: **Gabriel Feltz.** Director de escena: **Calixto Bieito.** Decorados y vestuario: Calixto Bieito y Philipp Berweger.

BASILEA Esta cárcel es hermética. Unos pesados muros de metal la cierran por todas partes, y nosotros podemos mirar en el interior de este desolado escenario, que podría estar en todas partes y en ninguna —aunque el vestuario de los presos nos hace pensar en el momento actual— sólo cuando el macizo telón de acero nos permite la visión de esta comunidad de hombres olvidados. De aquí no sale nadie. Ni siquiera el guardián y sus sádicos esbirros, que al principio juegan al fútbol con los reclusos y se muestran tan primitivos y agresivos como éstos lo harán después. La única diferencia es que llevan armas y pistolas, de las que en este montaje de Calixto Bieito hacen uso sin piedad. Al final, el escenario está cubierto de cadáveres.

Quedan, sin embargo, los recuerdos. Las historias de mujeres, rivalidades y pasiones, tan fuertes como para



Escena de *Desde la casa de los muertos* de Janáček en Basilea

haber robado y matado por ellas. Por eso están aquí, y ya no podrán salir nunca. No lo describió así Dostoievski en su colección de relatos publicada en 1860. También Leos Janáček lo observó de una manera mucho más diferenciada, cuando en 1930 él mismo convirtió esta historia

en un libreto y escribió su última y más moderna ópera. Con él, en su música, los recuerdos de los presos no tienen sólo una nostálgica dulzura, sino también una emocionante fuerza vital, que hace posible la supervivencia en esta cárcel. “En cada criatura hay un rayo de

Dios” puso en el preámbulo de su ópera.

Bieito, por el contrario, no ofrece en su montaje ni un solo rayo de esperanza. La libertad está únicamente en la muerte. El director musical Gabriel Feltz se ha dejado llevar en cierto modo por este punto de vista, indiscutiblemente impactante, pero un tanto unilateral. Ha buscado cargar las tintas en un dramatismo y una opulencia sonora que no siempre concuerdan con esta partitura. El resultado fue una potencia dinámica a veces innecesaria, allí donde unos sonidos más sutiles y hubieran tenido mayor elocuencia a la hora de caracterizar a estos frágiles personajes e identificarse con ellos. De este modo, al final se convirtieron en una masa bastante amorfa, en lugar de despertar en el espectador la compasión hacia el triste destino de cada uno de ellos.

Reinmar Wagner

Neil Shicoff, Carlo Rizzi y Xiu Wei Sun salvan una poco emotiva *Butterfly*

ARTIFICIOSIDAD JAPONESA

Opernhaus. 12-XI-2009. Puccini, **Madama Butterfly.** Xiu Wei Sun, Neil Shicoff, Judith Schmid, Cheyne Davidson, Andreas Winkler, Pavel Daniluk. Director musical: **Carlo Rizzi.** Director de escena: **Grischa Asagaroff.** Decorados y vestuario: Reinhard von der Thannen.

ZÜRICH En un espacio lleno de cerezos blancos sobresalen los tres pisos del nido de amor de *Butterfly* y Pinkerton. Un ambiente tan clínico produce distanciamiento, al igual que los tres vídeos de pájaros reproducidos por ordenador al comienzo de cada acto y los juncos que se agitan. Ni siquiera al final, cuando *Butterfly* se clava el puñal en el corazón, fluye la sangre. Tanto artificiosidad apenas logra producir atmósfera.

El montaje de Grischa

Asagaroff se mueve en conjunto en un marco muy tradicional. Además, los personajes que no cantan en ese momento permanecen inmóviles durante la acción. Los elementos japoneses en los decorados, el vestuario y los objetos resultaron igualmente insignificantes. Los momentos más originales estuvieron en las pequeñas bromas escénicas, que el director aportó al margen de la tragedia.

En lo musical, por el contrario, la producción de la Ópera de Zúrich fue mucho

más convincente, sobre todo en lo que respecta al foso: Carlo Rizzi, al frente de una orquesta excelentemente dispuesta, hizo vibrar la partitura, con *tempi* siempre animados y deleitándose en las grandes cantilenas de Puccini y en su desbordante paleta sonora. Contó para ello con un tenor tan seguro como Neil Shicoff —aunque en nuestra representación se anunció que estaba resfriado—, quien pudo imponerse sin problemas con su poderosa voz sobre el fortis-

simo de la orquesta. Y con la soprano china Xiu Wei Sun, que no sólo fue una *Butterfly* visualmente ideal, sino una intérprete muy experimentada en el papel, que ha encarnado en los principales escenarios del mundo. Le falta una cierta dulzura en el timbre, pero por lo demás demostró claramente las virtudes expresivas y vocales que han hecho de ella una de las mejores defensoras del personaje en la actualidad.

Reinmar Wagner

AARÓN ZAPICO: “INTENTAMOS HACER ALGO ASÍ COMO UNA BUENA PELÍCULA”



Aarón Zapico habla con el entusiasmo propio de su juventud, pero también con la sabiduría y la perspectiva que le da el haber luchado por conseguir un sueño, el seguir luchando por ello. Ha dejado mucho en el camino y no piensa abandonar. Él y sus hermanos creen firmemente en Forma Antiqua, algo que empezaron como de broma y que hoy se ha convertido en uno de los grupos más interesantes de música antigua de nuestro país. Ven con preocupación la falta de formación, la falta de alumnos, el peligro que corre aquello que más aman y a lo que dedican su vida. Esta entrevista es casi una llamada de atención, una voz de alarma que alerta sobre peligros que se ciernen sobre la música a corto y largo plazo. Zapico está lleno de ganas y de ilusión, pero su voz deja entrever también desilusión y decepciones. Esperemos que esos peligros que él ve no lleguen a hacerse realidad jamás. No se lo merece.

En un país como el nuestro en el que la música antigua o historicista sigue siendo una asignatura pendiente, ¿por qué se decide por esta vía de la interpretación?

Forma Antiqua tiene ahora unos diez años de vida, aunque no sean realmente esos. Podríamos decir que desde hace cinco el grupo se consolida e inicia su andadura de una forma, digamos, totalmente profesional y adquiere estabilidad en los circuitos. Desde luego, hace diez años, ni pensábamos que podíamos llegar hasta donde lo hemos hecho. En el momento de convertirnos en profesionales la situación era diferente en todas partes, en los conservatorios, socialmente. Yo no tenía la experiencia que tengo ahora. Sin embargo, en la situación actual, pensar en formar un grupo tal y como están las cosas no se me pasaría por la cabeza. Hace cin-

co años, justo cuando me iba a estudiar a Holanda y mis hermanos a Barcelona, estaba en pleno auge este movimiento que llegó con tantísimo retraso a España, con respecto al resto de Europa. Aquí parecía que en poco tiempo nos íbamos a poner al día; cada día había más festivales, más grupos, había un gran apoyo a los jóvenes desde los festivales *fringe*, parecía que cada vez iba a haber más departamentos de música antigua. Pero, por lo que veo, desde hace un par de años nos hemos vuelto a estancar. El panorama no es muy alentador.

¿Piensa que todo es por causa de la crisis o hay otras razones?

No creo que la crisis tenga mucho que ver. Me parece más un escudo tras el que se esconden algunos. Más bien diría que hay un problema serio en los conservatorios, en los que todavía faltan muchas especialidades. Creo que en España contamos con buenos músicos, que podemos exportar individualidades que están tocando en las mejores orquestas, en los ciclos y en los teatros más importantes, pero nos falla la base y sin ella, cualquier día, esto se acaba. Todos tenemos una fecha de caducidad mayor o menor dependiendo del instrumento, y en cuanto se acabe esta generación tan internacional que tenemos en este momento no sé qué pasará, porque no sé si la generación siguiente podrá ocupar este hueco. Cada vez hay menos alumnos y si además tampoco se les ofrece la posibilidad de estudiar, porque, insisto, no hay especialidades, el horizonte es, cuando menos, inquietante.

¿Qué cree que falla, la falta de oferta de un profesorado que no puede competir con lo que hay fuera, una falta de interés por parte de los alumnos?

Hay un poco de todo. Yo puedo hablar desde mi experiencia. Me marché a Holanda porque en Salamanca, donde estudiaba, no podía, por ejemplo, hacer una cantata de Bach o las *Sonatas para viola da gamba*, porque no había viola da gamba. No había prácticamente instrumentos, a excepción de la flauta de pico. Se hablaba entonces, hará unos seis o siete años, de que en la ESMUC, en Barcelona, se iba a implantar una escuela de música antigua, pero por el momento estaba todo por hacer. Así que tomé la decisión de estudiar en Holanda, donde tenía todas las opciones en mi mano, instrumentos, músicos, repertorio. Allí podía adquirir la experiencia que buscaba a la hora de formarme. La situación actualmente es bastante parecida a la de hace siete años. Un conservatorio en el que estén, no ya todas las especialidades instrumentales, sino algunas de ellas es casi inexistente. Nos quedan sólo Barcelona y Madrid. Un lugar en el

que poder hacer una ópera, una cantata, cualquier obra de repertorio fundamental para la formación de un estudiante que lleve algún instrumento algo más exótico, como pueda ser una corneta o un fagot, es casi imposible. También hay un problema de profesorado. Tenemos que empezar por ser muy conscientes de que no van a venir a buscarnos a casa para que estudiemos tal o cual instrumento. Hay especialidades como corneta o archilaúd que no es que no sean populares o no consigan atraer alumnos, es que ni se conocen. Por eso pienso que los músicos que estamos en activo tenemos el deber de divulgar y de enseñar lo que hacemos, de crear público y sobre todo, alumnao potencial.

Sí que hay un público consumidor de música antigua, ¿no?

Sí. Creo que uno de los méritos que nos podemos arrojar, no Forma Antigua en concreto, sino todos los grupos dentro y fuera de España, es haber renovado el tipo de público que acude a los conciertos, a los festivales dedicados a este tipo de repertorio. De hecho, cada vez hay más encuentros, festivales más grandes o más pequeños que van proliferando por toda la geografía. El programador ve que el público que acude es más joven, de otros estratos sociales, interesado por otras disciplinas. Así que por ese lado hay bastante terreno ganado. Sin embargo, no nos debemos abandonar y limitarnos a hacer conciertos porque tenemos jóvenes que nos siguen. Debemos conseguir captar personas que se interesen, que estudien, que se matriculen. Poder presionar así para abrir departamentos en los Conservatorios, para que se compren instrumentos. Tenemos que hacer un poco de campaña para que esto no se acabe en unos años.

En su caso concreto, además, como clavecinista, ¿no le sucede que encuentra más de una vez a un pianista de formación clásica tocando su instrumento?

Es moneda común, sí, y lo encuentro un poco triste. Denota poco conocimiento, porque si bien es cierto que las teclas son, más o menos, del mismo tamaño que las de un piano, que las notas están colocadas en el mismo sitio, se está dejando de lado toda una técnica adaptada a un instrumento, todas las horas de estudio y de especialización, de dominio del toque, de la articulación, del fraseo o de la ornamentación. Si no se está acostumbrado a tocar este instrumento, si no se domina la técnica, acaba sonando como una máquina de escribir. Lamentablemente esto está a la orden del día en España. Hay muchos músicos de instrumentos modernos que se atreven a tocar instrumentos antiguos, o a hacer repertorio antiguo con

los instrumentos modernos... Yo les animaría, ya que les interesa, a que profundizaran en eso pero desde una perspectiva más académica. Que no se quedaran en el mero hecho de tocar, por ejemplo, el violín con el arco X, cambiando un par de cuerdas y con una almohadilla casera. No basta con eso. Nos estamos haciendo daño a nosotros mismos, nos tiramos piedras contra nuestro propio tejado. Si me considero preparado para tocar el clave sin haber pasado por el conservatorio, los profesores de clave de los conservatorios no tendrán alumnos.

¿Qué le llevó a decidirse por el clave?

Hay dos factores que fueron determinantes. Tuve la suerte de estudiar en el Conservatorio del Valle del Nalón. Mis padres formaban parte de la asociación de padres; eran el presidente y la secretaria. Creo que en el año 91 vino a tocar Pilar Tomás y mis padres estuvieron hablando con ella e interesándose por el instrumento. Empezaron, casi en el momento, a organizar cursos de construcción, cursos de interpretación, de investigación. Hubo un revuelo en torno a este tipo de interpretación y en unos años el Conservatorio del Nalón se convirtió en un depositario increíble de instrumentos. Todo el que venía aquí relacionado con la música antigua se quedaba sorprendido de lo que encontraba: claves, violas da gamba, arpas barrocas y renacentistas, violines... Yo seguí estudiando el piano, me gradué, me fui a Oviedo a hacer el grado superior y, por el camino, iba haciendo estos cursos, muchas veces por rellenar, porque no iba mucha gente. Eso fue dejando en mí un poso y debo decir que, además, una vez terminados los estudios, la formación de los pianistas no ayuda demasiado a fomentar el entusiasmo por la música clásica. Así que, decidí marcharme a Salamanca primero y, después, a Holanda para centrarme en la música antigua.

¿Fue entonces Pilar Tomás una guía? Porque creo que hasta tuvieron el mismo maestro en Holanda.

No, esa fue una casualidad. Ella fue al Nalón para dar un concierto y después se organizaron todos aquellos cursos. Luego, muchos años después hemos trabajado para ella en Caja Madrid, pero todo han sido coincidencias. Hasta el hecho de tener el mismo profesor es también casual. Desde el 91 hasta que yo me fui a Holanda pasaron unos diez años y yo creo que ella no volvió a saber de mí hasta hace unos tres.

¿Qué queda de toda esa actividad en el Conservatorio del Nalón?

Al fallecer mi padre todo se fue diluyendo. Creo que no es algo que les interese demasiado. No entro en ello, pero creo que es así. Desde la dirección

o desde la asociación de padres los puntos de vista han cambiado y todo aquello está un poco abandonado.

Usted y sus dos hermanos han acabado dedicándose a lo mismo y tocando juntos. Eso es algo excepcional.

Es difícil experimentar algo profesionalmente con familiares tan directos como unos hermanos. Tenemos la suerte de haber recibido una educación que potenció el respeto y las buenas formas. Nos llevamos estupendamente y consideramos que es un lujo poder hacer música juntos. Así que desde el primer momento en que empezamos un poco en broma hasta hace cinco años en que el grupo se consolidó y pasó a ser más profesional, casi ni nos dimos cuenta. Todo fue muy gradual y al echar la vista atrás nos dimos cuenta de que llevábamos diez años tocando juntos. Cuando nos sentamos a trabajar, desde diseñar un programa, hasta un vídeo o cualquier otra cosa que hagamos en el ordenador, nos tratamos como profesionales y como amigos. Para mí es un privilegio poder hacer música con ellos y creo que ellos sienten lo mismo. Nos sentimos muy cómodos.

Dicen que siempre es complicado trabajar con familiares porque, con la confianza, en las discusiones es difícil mantener la compostura.

Claro, tampoco todo es tan bonito. Cuando nos enfadamos es cierto que a veces uno se levanta y se va. Si todo fuera tan perfecto la relación sería un poco enfermiza. Pero creo que, por fortuna, hay un campo de respeto entre nosotros que jamás cruzamos. Si, por accidente, alguno intenta traspasarlo siempre se corta. Además somos tres y eso facilita la labor porque siempre hay uno que concilia.

¿Y es fácil que acepten la autoridad del director?

Sí, porque ellos también han dirigido algún programa y digamos que están más centrados en otros aspectos del grupo. Yo soy el mayor y el que tiene también más experiencia y estamos siguiendo un camino natural. Puede que en cinco años yo no dirija todos los programas y ellos lo hagan más. Creo que hay cosas que no nos planteamos cambiar. Hablamos muchos, analizamos lo que funciona y lo que no e intentamos ver cuáles son nuestras opciones más eficaces. Esto es algo que tenemos pactado entre los tres y cuando ellos sientan que tienen la necesidad de hacer algún programa, lo harán. Es lo mismo que sucedió cuando tuvimos oportunidad el año pasado de que nos dirigiera Kenneth Weiss, estuvimos todos de acuerdo y volverá en septiembre del próximo año a hacer la *Poppea* con nosotros. Pienso que cualquiera que pueda aportar calidad y cualidades

al grupo es bienvenido.

¿Cómo surgió esa posibilidad de trabajar con Weiss?

Creo que fueron dos polos los que lo atrajeron hacia nosotros. Uno, importante, fue Adela Sánchez con la que hemos trabajado en los últimos años muy de cerca y es parte integrante y fundamental del éxito que hemos cosechado desde entonces. El otro fue Xavier Sabata, el contratenor con el que grabamos el último disco y con el que crecimos musicalmente colaborando en proyectos que buscaban un poco una vuelta de tuerca. Ellos dos nos condujeron hacia Kenneth. Surgió la posibilidad de hacer un *Dido y Eneas* en Madrid y como la entidad que organizaba esto era Caja Madrid, fue Pilar Tomás quien propuso emparejarnos. Todos estuvimos de acuerdo y la experiencia fue muy bien. Así que estamos deseando que llegue la *Poppea* y que surjan nuevas colaboraciones.

¿Como grupo, qué cree que le distingue de sus colegas?

No lo sé. Yo no puedo escuchar muchos discos, ni muchos conciertos. No me da tiempo. Hemos colaborado con todos los grupos más punteros del panorama español. Para mí es difícil valorar aquello que nos distingue. Creo que lo único reseñable es que en Forma Antiqua siempre hay tres hermanos tocando, y tocando además el bajo continuo. Eso supone una enorme ventaja con respecto a los demás por todos los años que llevamos trabajando juntos y la complicidad que, por el hecho de ser hermanos y conocernos tan bien, se establece. Así que el hecho de que el bajo continuo lo realicen siempre tres hermanos creo que es insólito y pueda ser eso lo que nos diferencia.

¿Se han centrado en un tipo de repertorio más concreto?

Sí. Nosotros tenemos dos grandes vertientes sobre las que concentramos nuestro repertorio. Una es la hispánica o ibérica, más bien, y la otra, la italiana. Intentamos hacer más proyectos de música española, porque nunca nos parece suficiente lo que hacemos. Hay mucha música muy interesante pero es difícil porque no es muy adaptable. Nosotros podemos hacer un programa increíble de concepción, de fuerza, que varía y crece desde dos hasta veinte personas, con música italiana. Hacer algo así con música española es difícil. Apenas hay música para dos personas. La limitación es mucho mayor, así que los proyectos son siempre para grupo grande, lo que implica más dinero, más dificultades. En Forma Antiqua nos estamos especializando en el *seicento* italiano y algo más allá con estas cantatas de Haendel que acabamos de grabar, y sin descuidar jamás el repertorio ibérico.

Ustedes ofrecen también unos programas muy elaborados, muy pensados.

Sí, porque pensamos que el concepto decimonónico del concierto está un poco muerto y más en la música antigua. Muchas de las obras que tocamos no fueron escritas para el concierto. Hay que darles un contexto, ya sean obras descriptivas, programáticas o litúrgicas. En Forma Antiqua hemos intentado desde siempre buscar esa vuelta de tuerca, ofrecer algo diferente en nuestros conciertos, ya sea desde lo más básico como enlazar una obra con otra sin que haya interrupciones que propicien el aplauso. Eso crea una atmósfera muy especial. Queremos que quien venga a escucharnos pase un rato agradable, que vea otras formas de hacer música, que conozca nuevos autores, nuevos instrumentos. Queremos alejarnos del hecho científico, de la mera recreación de algo. Intentamos hacer algo como una buena película, que combina a la perfección fotografía, luz, guión, vestuario, música, etc. Cuando voy a los conciertos tengo la sensación de que la gente se preocupa sólo de lo que se está tocando, de que sea pulcro y limpio. Y muchas veces no es lo único ni lo esencial. La gente necesita otras cosas, música viva, disfrutar, ofrecerles el contenido con un buen envoltorio. Tampoco hay que centrarse en ello y ofrecer el envoltorio por el envoltorio, algo bonito sin más. Lo esencial debe ser el cuidado, la excelencia en la interpretación.

Colaboran a menudo con Xavier Sabata que también tiene, como ustedes, ese cuidado en la interpretación, ese ofrecer algo más.

Hay dos personas que influyeron mucho en nuestra manera de trabajar. Yo siento que el grupo y nosotros tres estamos creciendo con ellos. Son María Espada y Xavier Sabata que son dos cantantes excepcionales con los que tenemos la suerte de poder trabajar, porque normalmente el cantante llega, canta su parte y se va. Con ellos podemos, de verdad, trabajar; nosotros conocemos su parte, ellos conocen la nuestra, se integran por completo en el grupo. Puede que esta sea otra cosa que nos diferencia de otros conjuntos. Con Sabata compartimos unos puntos de vista comunes sobre la idea del concierto y sobre la profesión y con él es con quien más estamos transgrediendo, si podemos decirlo así. Estrenamos en Zamora en el Festival del Pórtico la *Gacetilla* de Fernando de Arnedo, que es un espectáculo músico-teatral sobre un la visión de un capón en el siglo XVII. Con él hacemos también *Rara Avis*, que es otro programa muy teatral, con iluminación, escena, vestuario; y él y yo hacemos a dúo *Under castration* que es un programa sobre la vida de



Robertofotografía.com

Senesino. Creo que es muy enriquecedor poder trabajar tanto con Xavier como con María. Pienso que para ellos también lo es y estoy encantado de que sea así y de poder contar con ellos.

En su último disco puede escucharse, desde luego, que ustedes lo pasan bien. Xavier Sabata juega con la voz, hay una parte importante de teatro en lo que hace y se percibe en la grabación.

Hace ya tiempo, cuando empezaba a estudiar, leí una entrevista con Reinhard Goebel, de Musica Antiqua Köln. Acababa de sacar un disco de cantatas de Bach con Christine Schäfer y le preguntaban cómo había sido el trabajo con ella. Él respondía que no había habido trabajo. Eso a mí me sorprendió. Yo escuchaba el disco, que sonaba muy bien. Pasado el tiempo, sí que veo que hay una especie de vacío. Van a *tempo*, van juntos, todo está cuadrado pero fal-

ta algo, falta el trabajo en definitiva. Eso sucede cada vez más a menudo. Con esto no quiero decir que nuestros discos sean mejores que otros, pero sí que tienen detrás un trabajo muy intenso, de contacto directo entre el cantante y los instrumentistas. Es muy difícil hacer con otros lo que hicimos con Xavier. Estuvimos encerrados una semana poniendo miles de millones de puntos en común, analizando palabra por palabra, hablando de la instrumentación, buscando toda una paleta de colores que puede dar una cantata de Haendel. Estamos hablando de un compositor para el que, como sucede también con Scarlatti, todo tiene su razón de ser y todo hay que sacarlo a la luz. No vale con que todo vaya a *tempo* y afinado, eso no es hacer justicia a la música que estamos tocando y lamentablemente yo creo que esto es lo que cada vez se da

más a menudo, puede que porque cada vez haya menos dinero para pagar producciones y por tanto para ensayar. Se está bajando el listón y el público lo nota. A veces, aunque no sepan explicarlo, sí distinguen la diferencia, disfrutan de otra manera.

¿Cómo contacta Winter & Winter para grabar con ustedes?

Esa fue otra casualidad. Creo que a raíz de la campaña de promoción que se hizo con el disco de María Espada llegaba el momento de tomar una decisión con el grupo. Buscábamos a alguien que tuviera el mismo concepto que nosotros de trabajo, de grabación; alguien con quien estuviéramos completamente de acuerdo. Si no lo encontramos nuestra idea era formar una discográfica propia. En este paréntesis contactamos con el director de Winter & Winter, le envié material, comenza-



Pablo Zapico

maciones con un mes y medio de antelación nada más. Creo que vale más acabar con Jordi Savall que no tener que empezar a hacer malabarismos y que la calidad de la programación se resienta. Han sido diez años y por aquí han pasado los más grandes. Para un pueblo como Sama de Langreo ha sido un lujo, pero el desinterés oficial que hemos encontrado y la falta de apoyo económico nos llevan a echar el cierre.

¿Qué tendría que cambiar a su juicio en la política de ayudas para que se invirtiera la dinámica actual?

Creo que no hay mucha gente preparada para saber de qué se habla. En los ayuntamientos pequeños la situación se hace más dramática, porque toda la programación cultural se hace a través de asociaciones que reciben la subvención y todas son iguales y reciben la misma cantidad de dinero. Creo que hay que distinguir y saber de qué se está hablando y repartir el dinero en función de eso. En el caso de Langreo y con el festival, la situación es dramática. ¿Qué nos quedará en la Cuenca después de esto? Sidra y fútbol. Vamos camino de eso y cada vez será peor, porque no veo que la situación tenga visos de mejorar. Es muy difícil vender un programa o un proyecto a alguien que no sabe de qué le estás hablando.

¿Dónde vería usted signos de recuperación, por dónde piensa que esto se podría encauzar?

La falta de formación es un problema esencial y hace falta que en las administraciones, en cualquier nivel, haya gente preparada para hacer su trabajo. El problema es el perfil que se busca, pero ver cómo se caen actividades que se tardaron años en construir es un poco desesperante. Por otro lado, es también desolador ver el nivel educativo de primaria, por ejemplo.

Terminemos con algo más agradable. Háblenos de sus próximos proyectos.

Vamos a participar en la Semana de Música Religiosa de Cuenca. Seremos el grupo residente y haremos las *Lamentaciones* de Joseph Hector Fiocco. Juan Carlos Asensio está reconstruyendo toda la liturgia y vamos a colaborar con Salentes, un grupo belga de canto llano muy reputado. Nos hace mucha ilusión. En septiembre y octubre haremos en Oviedo y Bilbao *L'incoronazione di Poppea* con Kenneth Weiss.

Monteverdi es otro de esos músicos en los que nada es casual y que muchas veces se interpretan como algo muerto.

Sin duda. Es muy frustrante escuchar Monteverdi con un continuo y nada más, como si no se tuviera tiempo de prepararlo bien. Para hacerlo a medias es mejor no hacerlo.

mos a hablar y cuando nos dimos cuenta estábamos ya grabando con él. Para nosotros fue un sueño hecho realidad. **¿Consiguen encontrar con facilidad lugares para grabar o ensayar?**

No, no es fácil. Los instrumentos son difíciles de encontrar. Un clave en condiciones es muy complicado, por absurdo que parezca. Entre Asturias y Sevilla, donde vive uno de mis hermanos, vamos tirando buscando dónde ensayar. En un futuro inmediato nos gustaría conseguir un convenio de colaboración para poder tener una sala de ensayos. Y por lo que a grabar se refiere, en este último disco tuvimos la gran suerte de que el Auditori de Girona nos cediese una sala espléndida que tiene, la sala de cámara. Pero si no, es también muy difícil encontrar una sala para grabar porque parece ser que todavía existe esa moda de grabar en iglesias, que es algo que se hizo mucho durante los años setenta y ochenta, pero que no siempre reúne las condiciones necesarias. Convencer a la gente de que la música antigua también se puede grabar en una sala confortable con todas las ventajas de la técnica en lugar de en una iglesia muertos de frío, no parece sencillo. En nuestros primeros discos, María Espada se puso enferma el primer día de grabación.

Ahora están embarcados en el proyecto de recuperación del archivo de música de la

Catedral de Oviedo. ¿Fue otra casualidad?

Más o menos. Llevaba como unos cuatro años intentando acceder al archivo y siempre me topaba con algún obstáculo hasta que, un buen día, una amiga de la familia me dice que hay una persona en la ciudad de Oviedo que es la que se encarga de él. Así que me puse en contacto con esta persona, María Sanhuesa que fue toda amabilidad. El primer día salí ya de allí con las fotos que había podido tomar de algunas obras y así surgió la idea del proyecto de recuperación, de edición, de conservación, en definitiva, del patrimonio musical que hay en ese archivo y que debo decir que es increíble. Estamos a la espera de recibir alguna ayuda oficial y, en principio, lo estrenaremos en octubre en Madrid, dentro del Ciclo de *Los Siglos de Oro* que organiza la Fundación Caja Madrid.

¿Cuesta ser profeta en tierra propia?

Sí, desde luego.

He visto también que el festival que ustedes organizan y que lleva el nombre de su padre, Eloy Zapico, puede desaparecer.

Sí. Hoy tenemos la presentación y voy preparado para la despedida. Ya no siento ni tristeza. Puede que sí, si viera que hay alguna posibilidad de aferrarse a lo que fuera para poder seguir, pero no es así. Llevamos trabajando al límite los últimos tres años, cerrando progra-

CARMINA BURANA



CARMINA BURANA

LA FURA DELS BAUS



Producción y contratación

agencia: **Camera**

Gran Vía 636, 2º2ª A
E-08007 Barcelona
Tel. +34 93 317 91 81
Fax +34 93 302 61 89
agenciacamera.com

Con la colaboración especial de



ORFEÓN
PAMPLONÉS

Próximas representaciones: Barcelona 16 y 17 de diciembre. L'Auditori.
Pamplona 12 y 13 de febrero. Baluarte.

LOS DISCOS EXCEPCIONALES DEL MES DE DICIEMBRE



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.



CAMARERO: 34 Maneras de mirar un vaso de agua. Monólogo 1. e.a. TALLER SONORO. ANEMOS C33003

Un buen ejemplo de cómo un planteamiento matemático riguroso puede ser capaz de sostener el sinfín de materiales fragmentados que pueblan su poética. **F.R.** Pg. 71



MENDELSSOHN: Herr Gott, dich loben wir. e.a. A.L. BROWN, M. BERNIUS, M. GROOP, W. GÜRA, M. VOLLE. DEUTSCHE KAMMERPHILHARMONIE BREMEN. Director: FRIEDER BERNIUS. CARUS 83.217

Resulta reiterativo hablar una y otra vez de unos resultados que son, un disco tras otro de esta serie en curso, sensacionales. **J.G.-R.** Pg. 91



CHOPIN: Conciertos para piano y orquesta nº 1 y nº 2. RAFAL BLECHACZ, piano. ORQUESTA DEL CONCERTGEBOUW DE AMSTERDAM. Director: JERZY SEMKOW. DEUTSCHE GRAMMOPHON 00289 477 8088

Visiones románticas ricas en la expresión, magníficamente construidas. El mismísimo Chopin estaría encantado con este regalo de aniversario. **R.O.B.** Pg. 83



RUEDA: Pocket paradise. Marimba estudio. Estudios expresivos. Luna nueva. Perpetuum mobile. DRUMMING. Director: MIQUEL BERNAT. ANEMOS C33004

Estamos ante el registro con mejor utilización del espacio sonoro de toda esta serie discográfica. El efecto es espectacular. **F.R.** Pg. 71



GUERRERO: Concierto de cámara. Delta Cephei. Vada. Ars combinatoria. Anemos C. Hyades. GRUP INSTRUMENTAL DE VALÈNCIA. Director: JOAN CERVERÓ. ANEMOS C33001

Era urgente la grabación de la música de cámara de Francisco Guerrero. La labor del Grup Instrumental de València es fundamental. **F.R.** Pg. 70



SCHNITTKE-RASKATOV: Sinfonía nº 9. RASKATOV: Nunc dimittis. ELENA VASILIEVA, MEZZO. THE HILLIARD ENSEMBLE. DRESDNER PHILHARMONIE. Director: DENNIS RUSSELL DAVIES. ECM New Series 2025

Un disco precioso. Los que conocen el mundo variado y clásico y a veces radical de Schnittke no dudarán en hacerse con él. **S.M.B.** Pg. 95



HAENDEL: Oda para el cumpleaños de la reina Ana. Dixit Dominus. H. GUILMETTE, A. SCHOLL, A. WOLFF. VOCALCONSORT BERLIN. AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN. Director: MARCUS CREED. HARMONIA MUNDI. HMC 902041.

Las versiones son de primerísimo nivel porque lo son los solistas, el coro, la orquesta y el director. **A.B.M.** Pg. 87



SCHUBERT: Heliopolis. MATTHIAS GOERNE, barítono; INGO METZMACHER, piano. HARMONIA MUNDI HMC 902035.

Una recitación decantada en la que cada sílaba parece cargada de intención propia. **B.M.** Pg. 97



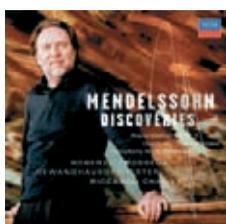
HALFFTER: Tres piezas para cuarteto de cuerdas. Cuartetos Tercero y Sexto. CUARTETO ARDITTI. ANEMOS C33005

Un autor para el que ha sido necesario asomarse al género del cuarteto de cuerdas para ofrecer momentos de excelencia. **F.R.** Pg. 70



VIVALDI: Arias. MAGDALENA KOZENÁ, MEZZO. ORQUESTA BARROCA DE VENECIA. Director: ANDREA MARCON. ARCHIV 477 8096

Kozená sigue siendo la mezzo lírica de hermosísimo timbre que canta con fluidez y gusto exquisitos. **P.J.V.** Pg. 101



MENDELSSOHN: Sinfonía nº 3 "Escocesa". Esbozo del comienzo de la Escocesa. Concierto para piano nº 3. La gruta de Fingal. ROBERTO PROSSEDA, PIANO. ORQUESTA DE LA GEWANDHAUS DE LEIPZIG. Director: RICCARDO CHAILLY. DECCA 478 1525

Gran disco que compagina con total acierto musicología y música viva. **E.M.M.** Pg. 90

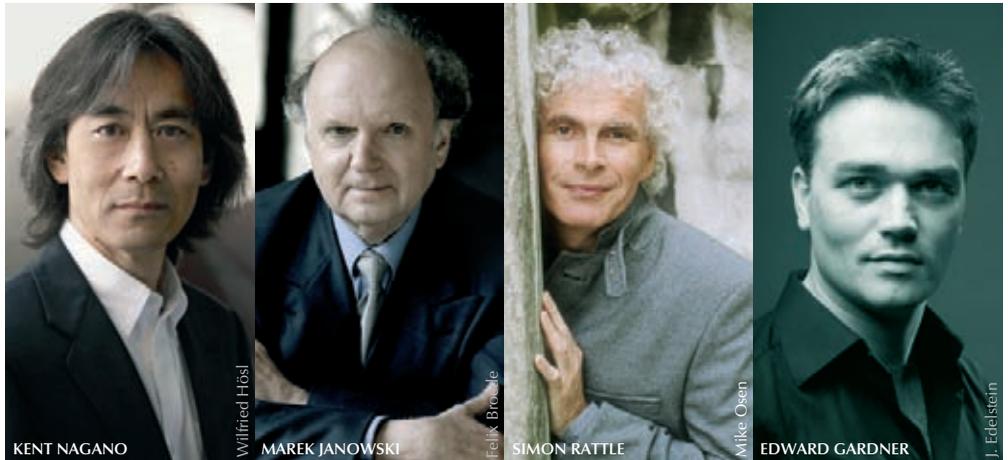


JONAS KAUFMANN, TENOR. Obras de Mozart, Schubert, Beethoven y Wagner. MARGARET JOSWIG, MICHAEL VOLLE. CORO DEL TEATRO REGGIO DE PARMA. ORQUESTA DE CÁMARA MAHLER. Director: CLAUDIO ABBADO. DECCA 4781463 DH

Kaufmann consigue lo que pocos grandes, una síntesis de inteligencia sensible y sensibilidad inteligente. **B.M.** Pg. 104

schetzo DISCOS

Año XXV – nº 247 – Diciembre 2009



SUMARIO

ACTUALIDAD:	
B + B + B.....	65
REPORTAJE:	
DG, 111 años. <i>F.S.</i>	66
REFERENCIAS:	
Mahler: Sinfonía nº 3. <i>P.L.R.</i>	68
ESTUDIOS:	
Anemos. <i>F.R.</i>	70
Bartók por Boulez. <i>S.M.B.</i>	72
El laberinto de Van Nevel. <i>P.E.M.</i>	73
REEDICIONES:	
Virgin Veritas. <i>D.A.V.</i>	73
Harmonia Mundi: Sacred Music. <i>A.V.U.</i>	74
Hänssler: Carl Schuricht. <i>E.P.A.</i>	75
Cascavalle: Ernest Ansermet Collection. <i>S.M.B.</i>	75
Audite. <i>E.P.A.</i>	76
Harmonia Mundi Gold. <i>D.A.V.</i>	77
DISCOS de la A a la Z	78
DVD de la A a la Z	108
NEGRO MARFIL. <i>P.E.M.</i>	111
ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS.	112

Novedades orquestales

B + B + B

La inagotable dedicación de los sellos discográficos —especial los independientes— por apartarse de los caminos trillados no impide que las grabaciones consagradas a las obras y los compositores “de toda la vida” sigan publicándose, pese a la más que probable saturación del mercado.

Así, Beethoven, Bruckner o Brahms (por hablar de las tres bes sagradas del repertorio germánico del XIX) acumulan novedades en los próximos meses. Del músico de Bonn, Till Fellner y Kent Nagano al frente de la Sinfónica de Montreal se disponen a emprender una integral de los *Conciertos para piano* que publicará ECM (Diverdi). Por su parte, Virgin edita su *Concierto para violín* —acoplado con el *Concierto* de Korngold— en versión de Renaud Capuçon y la Filarmónica de Rotterdam dirigida por Yannick Nézet-Séguin.

El mismo joven director canadiense —que en EMI edita, asimismo, un monográfico Ravel (*Daphnis, La valse, Valses nobles et sentimentales, Ma mère l'oye*)— defiende en Atma, con la Orquesta Metropolitana, la *Octava* de Bruckner, del que Mariss Jansons nos acaba de brindar al frente del Concertgebouw la *Tercera* (versión 1889) y *Cuarta* (versión 1880) en RCO Live. También del austríaco, Oehms edita la *Octava* (versión 1887) con Simone Young y la Filarmónica de Hamburgo. E igualmente de Bruckner, Marek Janowski publicará en Pentatone sus sinfonías *Quinta, Séptima* y *Octava* en el podio de la ginebrina Suisse Romande.

Al frente de los filarmónicos berlineses, Simon Rattle protagoniza una integral sinfónica de Brahms (EMI). Mientras, John Eliot Gardner prosigue su ciclo dedicado al compositor hamburgués con la *Tercera* y el añadido de algunas de sus hermosas páginas sinfónico-corales (SDG).

En el terreno nórdico no carece de interés, sino todo lo contrario, la anunciada inmersión de ese gran sibiliano que siempre ha sido Colin Davis en el atractivo ciclo sinfónico de Carl Nielsen. Coprotagonista, la Sinfónica de Londres y el sello, claro está, LSO Live (Harmonia Mundi). Algo más al Este, el polaco Penderecki dirige en Channel su *Concierto para violín nº 1* y la primicia discográfica de su *Concierto para trompa* al tiempo que Edward Gardner inicia en Chandos una serie de música polaca que debuta con el gran Witold Lutoslawski. Y más lejos aún, ya en territorio ruso, el incansable Valeri Gergiev prepara para su nuevo sello Mariinsky (Harmonia Mundi) nuevas grabaciones de la *Segunda* de Rachmaninov, el *Romeo y Julieta* de Prokofiev y la *Undécima* de Shostakovich.

Más de un siglo de historia de la interpretación

DEUTSCHE GRAMMOPHON: 111 AÑOS

Si preguntáramos cuándo se fundó la primera casa discográfica, ¿cuántos sabrían responder? En junio de 1898. “¿El disco había sido inventado?”, nos interrogaríamos. Y bien, sí: el nacimiento de Deutsche Grammophon, la casa discográfica más longeva del mundo, corre en paralelo con la invención del disco y del gramófono por obra de Emile Berliner quien, en compañía de su hermano Joseph, la fundó en Hannover. Recorrer su historia es como deshojar el libro de la innovación tecnológica (toma y reproducción audio) que corre paralela al desarrollo y crecimiento de DG. De hecho, la invención de Berliner sobrepasó al disco cilíndrico de Edison. Ya en 1900, la Deutsche Grammophon Gesellschaft es una sociedad de acciones.

Inmediatamente, los grandes de la música se ponen bajo contrato desde Caruso, que graba en Milán en 1902, a Mattia Battistini y Emma Calvé. Hasta el testimonio del último

caras, es cuando DG tiene funcionando ¡sus doscientas prensas! En suma, una sociedad en rápido ascenso que no logra esquivar la historia, mientras que en el perfil artístico cosechaba éxitos (primera grabación de una pieza orquestal: *Concierto para piano* de Grieg con Wilhelm Backhaus, en 1911, y la *Quinta* de Beethoven con Arthur Nikisch en 1913), el equipo societario fue alterado por los vientos de la Primera Guerra Mundial: la sociedad es incautada (un bien del enemigo) y asignada a la Polyphone-Musikwerke de Leipzig. Su rama inglesa se convertirá en la EMI.

Ya en aquellos años, la escuadra de la DG se enriqueció con prestigiosos nombres: Sara Bernhardt y Lotte Lehmann, el Coro del Teatro alla Scala y la Filarmónica de Berlín, por no citar más que a las puntas del diamante.

En los años siguientes, las novedades se encadenan. En el plano tecnológico, la introducción de una secuencia ter-

la: Richard Strauss acompaña al piano al barítono Heinrich Schlusnus en sus *Lieder*. Mueren los dos fundadores (en 1928 y 1929), cuando DG produce 10.000 discos por año y su establecimiento de Hannover emplea a 600 personas. Entre tanto, las orquestas Staatskapelle Dresden y Staatskapelle Berlin han entrado a formar parte de la familia DG.

Los años 30 conocen grandes cambios desde el punto de vista de la sociedad. La gran depresión se hace sentir. Primero la fusión de la Polyphone-Musikwerke y Deutsche Grammophon, luego la cesión de la fábrica de Leipzig (1932). La etiqueta continúa publicando con este nombre. En 1937, la Deutsche Grammophon A. G. es liquidada: nace Deutsche Grammophon GmbH, financiada por el Deutsche Bank y Telefunken Gesellschaft. En 1934, las primeras tentativas de grabación en alta fidelidad. En los Estados Unidos, se experimenta con la grabación estereofónica el año siguiente.

Hannover (1943) —recupera su actividad en 1946—, las oficinas (1944) y los estudios de Berlín (1945). En 1941, la Siemens se garantiza la propiedad de DG GmbH. En 1949, a los cincuenta años de su nacimiento, nace el logo de su etiqueta amarilla. Son años difíciles, por una parte la innovación tecnológica —utilización de cintas magnéticas en toda la grabación (1946) y la invención del multisurco (la duración de los discos de 78 rpm llega a los nueve minutos por cara) en 1949—; por otra, el catálogo aumenta a pesar de las restricciones bélicas: grabaciones, casi integral de *La pasión según San Mateo* dirigida por Bruno Kittel (1942). Llegan Karajan con la Berliner Staatskapelle, la del Concertgebouw, la Berliner Philharmoniker, la Orquesta de la RAI de Turín, Géza Anda, Max Lorenz, Carl Schuricht, Helmut Walcha... Strauss dirige *Una vida de héroe* (1943)... En la inmediata posguerra nace Archiv Produk-

EMILE BERLINER



ENRICO CARUSO



FEODOR CHALIAPIN



W. BACKHAUS



A. NIKISCH



Fayer

de los castrados, Alessandro Moreschi, se conoce gracias a la DG. Después, Antonio Scotti, Leo Slezak, Francesco Tamagno (el primer Otello), Geraldine Farrar, Mary Garden, Elena Gerhardt... El más famoso bajo ruso, Feodor Chaliapin, firma un contrato mientras dos *star* de la ópera, Nellie Melba y Adelina Patti, graban un disco. La fama crece rápidamente hasta el punto de que, pronto, DG se convierte en proveedora de las casas reales inglesa y española (1905). En 1907, en el primer disco grabado por las dos

naria positivo-negativa en la producción de la matriz (1923) y el uso de las grabaciones electroacústicas con micrófono (1925) mejoran los registros. El campo artístico reserva la novedad más interesante: llega el veinteañero Wilhelm Kempff y los grandes de aquellos años (Hermann Abendroth, Leo Blech, Fritz Busch, Wilhelm Furtwängler, Erich Kleiber, Otto Klemperer, Fritz Kreisler...). Se introduce el principio de la grabación de la integral. La *Missa solemnis* de Beethoven exige sus buenos ¡11 discos de 30 cm! Una per-

En el plano artístico, el *Bolero* dirigido por Ravel con la Orquesta Lamoureux es realizado en la filial francesa Polydor S. A. (1932) y estos nombres entran en la escudería DG: Hans Knappertsbusch, Victor de Sabata, Leopold Godowski, Claudio Arrau, Elly Ney, Erna Berger... entre tantos otros, y el Dresdner Kreuzchor, el Coro de la Staatsoper Berlin, Thomanerchor Leipzig y la Filarmónica de Viena.

Los años cuarenta recorren el primer cincuentenario de la actividad alterado por la guerra que pulveriza la fábrica de

la, la etiqueta dedicada a la música antigua (1946).

Los años cincuenta son los primeros de la normalización posbélica. DG crece: traslado a Hamburgo (1956); en 1957 se realiza la innovación de un segundo establecimiento en Hannover y el logo se convierte en el amarillo que todos conocemos. La innovación tecnológica galopa. Se graba el primer LP de 33 rpm (1951); el primero de 45 rpm (1953); la primera grabación estéreo (1956). Comienza la producción de LP como una marca particular (1959). En el plano

artístico, se acumulan las iniciativas. Imposible recordar todas. Wilhelm Kempff inicia la integral de las sonatas de Beethoven (1950). Luego, al año siguiente, tanto Furtwängler como Karajan, al mismo tiempo artista EMI, vuelven a buenas 330 grabaciones en los treinta años por venir, incluidos ¡tres ciclos completos de las sinfonías de Beethoven y un *Ring!* Aún más, el Cuarteto Amadeus inicia la integral de los cuartetos beethovenianos. El catálogo se enriquece con las grabaciones de Karl Böhm (sobre todo de Mozart y Richard Strauss) y de Rafael Kubelik (Dvorák, Smetana y las sinfonías de Mahler). Lorin Maazel entra en DG (1957). Paralelamente, Archiv es pionera en las grabaciones de repertorio medieval y renacentista, mientras Rudolf Baumgartner, Fritz Lehmann, August Wenzinger y Karl Richter exploran el barroco italiano y alemán. Imposible citar a todos los artistas que se incorporan al catálogo: Christoph von Dohnányi, Ferdinand Leitner, Igor Markevich, Evgeni Mravinski, Wolfgang Sawallisch, sir Georg Solti, Shura Cherkasski, Jörg Demus, Dietrich Fischer-Dieskau, Paul Hindemith, Auréle Nicolet, David e Igor Oistrakh, Sviatoslav Richter, Fritz Wunderlich,

largo plazo como la integral de *Lieder* de Schubert (Fischer-Dieskau). La primera de una larga serie para los próximos diez años: Brahms, Schumann, Liszt y Wolf. Ya en 1969, con un año de antelación del aniversario beethoveniano, DG publica la integral de su obra (76 LPs). Son años de expansión y de numerosos nuevos artistas: Christoph Eschenbach, sir Charles Mackerras, George Szell, Maurice André, Pierre Fournier, Friedrich Gulda, Heinz Holliger, Janet Baker, Ettore Bastianini, Carlo Bergonzi, Fiorenza Cossotto, José van Dam, Gundula Janowitz, Christa Ludwig, Edith Mathis, Renata Scotto, Karlheinz Stockhausen, la Orquesta de la Ópera Alemana de Berlín y tantos otros más...

Los setenta marcan el 75 aniversario de la *maison* celebrado con la publicación de un estuche de sinfonías (97 LPs). La reestructuración del grupo DGG/PHI conoce la formación de Polygram (1971). En 1979, Polygram Internacional engloba a Decca. Unos años de vacas gordas, ricos de novedades. Graba el pianista Arturo Benedetti (1971-1972). Daniel Barenboim, Seiji Ozawa y Leonard Bernstein —desde 1981 artista exclusivo DG— inician una larga colaboración. Primeras grabaciones de Carlo

Baltsa, Teresa Berganza, Montserrat Caballé, José Carreras, Ileana Cotrubas, Plácido Domingo, Mirella Freni, Barbara Hendricks, Marilyn Horne, Kurt Moll, Lucia Popp, Margaret Price, Frederica von Stade, Alfred Brendel, Pierre Boulez, Maurizio Pollini, Itzhak Perlman, Mstislav Rostropovich y las orquestas Sinfónica de Boston, Sinfónica de Chicago, de Cleveland, la Filarmónica de Israel, la Filarmónica de Londres, la Filarmónica de Los Angeles, la Sinfónica de San Francisco, el Cuarteto Melos... en suma ¡tout le monde!

Los ochenta son años de crecimiento. La Siemens vende el 40% de su mitad de Polygram a la Philips (1984) que luego adquiere otro 10% (1987): año que ve también el lanzamiento al mercado del vídeo y el CD. James Levine se convierte en artista exclusivo (1987): graba sinfonías y conciertos para violín de Mozart con la Filarmónica de Viena y Perlman, así como un *Ring* con la Metropolitan Opera House. Espacio para los jóvenes: llegan Kathleen Battle (1984), Anne Sofie von Otter (1985), Misha Maiski (1982), Maria João Pires (1989), después Riccardo Chailly, Rudolf Serkin, Valeri Afanassiev, Vladimir Horowitz, Shlomo Mintz,

remasterizadas (1995). Se inaugura la Emil Berliner Haus (Hannover, 1996). Nace la etiqueta 20/21, dedicada a la música contemporánea (1999) y llegan nuevos grandes nombres: Sergiu Celibidache, Myung-Whun Chung, Michel Plasson, André Previn, Christian Thielemann, Evgeni Kissin, Cecilia Bartoli, Luciano Pavarotti, Bryn Terfel, Thomas Quasthoff, el Coro y la Orquesta de la Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Metropolitan Opera New York, Orquesta de la Opéra-Bastille...

Y llegamos a nuestros días. Vivendi adquiere Universal. La estrategia para combatir la crisis del disco se diversifica. De una parte, alargando el panorama de los artistas en exclusiva: Roberto Alagna, Ildebrando d'Arcangelo, Anna Netrebko, Patricia Petibon, Thomas Quasthoff, Ramón Vargas, Rolando Villazón, Hélène Grimaud, Lang Lang, Pierre-Laurent Aimard, Giuliano Carmignola, Vadim Repin, Daniel Hope, Gustavo Dudamel, Daniel Harding, Andrea Marcon, Esa-Pekka Salonen, la Orquesta de Venezuela, la del Festival de Lucerna, entre otros más. Por otra parte, aprovecharse de las nuevas tecnologías: distribución *on line* (iTunes) de conciertos *live* (2007); DG Web Store (2008): el catálogo

W. FURTWÄNGLER

OTTO KLEMPERER



H. VON KARAJAN



W. KEMPF



KARL BÖHM



S. RICHTER

S. Lauterwasser

Neumeister

la Bamberger Symphoniker, la Filarmónica de Leningrado, la Sinfónica de Viena...

Son los años sesenta, los años del *boom* económico. Siemens y Philips funden sus intereses en el mundo del disco: DGG/PHI (1962), pero DG mantiene el control de grabaciones y catálogo. Llega Martha Argerich (1960). Karajan graba el primer ciclo sinfónico beethoveniano en estéreo (1962). De estos años, las grabaciones de óperas de Verdi en el Teatro alla Scala de Milán con Claudio Abbado así como el inicio de proyectos a

Maria Giulini (1976) y Carlos Kleiber (1973) como de la joven *protégée* de Karajan, Anne Sophie Mutter, y de Gidon Kremer. Entre tanto, Archiv expande el catálogo: contrato en exclusiva con Reinhard Goebel y Musica Antiqua Köln (1977) y con Trevor Pinnock y The English Concert. También arriba sir John Eliot Gardiner con los English Baroque Soloists (1978). El parque artístico se enriquece cada vez más: sir Yehudi Menuhin, Giuseppe Sinopoli, Michael Tilson Thomas, Salvatore Accardo, Agnes

Ivo Pogorelich, Jean-Pierre Rampal, Edita Gruberova, Thomas Hampson, Jessye Norman, Samuel Ramey, Matti Salminen, Kiri Te Kanawa, Witold Lutoslawski y la Orquesta Sinfónica de la BBC, la Filarmónica de Nueva York...

En los años noventa se cumplen cien años de DG y cincuenta de Archiv. En 1998 Polygram es absorbida por la Seagram, unida a la Universal forma la más grande casa discográfica: Universal Music Group. Se multiplican las conmemoraciones: publicaciones de grabaciones históricas

entero, hoy en 180 países y más de 1000 títulos agotados disponibles para descargar.

En los archivos de la DG está conservada la historia de la interpretación musical. Es la que ha permitido, como una salamandra, atravesar sin quemarse los fuegos que inflamaron el breve siglo y continuar proponiéndose en el mercado como faro de calidad, búsqueda e innovación pese a la crisis del mercado discográfico.

¡Mil de estos años!

Franco Soda
Traducción: Fernando Fraga

schetzo

Gustav Mahler

SINFONÍA Nº 3 EN RE MENOR

La *Tercera Sinfonía* fue la composición de Gustav Mahler (1860-1911) más ligada a Steinbach-am-Attersee, una paradisíaca localidad de los Alpes austriacos, rodeada de bosques y situada a orillas del lago Atter. Allí veraneó el compositor de origen bohemio entre 1893 y 1896 en compañía de sus hermanas Justine y Emma, su hermano Otto o su amiga la violinista Natalie Bauer-Lechner. Cada día solía dedicar la mañana entera a la composición y por la tarde se entregaba a la conversación, la lectura o hacía música con amigos. Sabemos que le encantaba dar largos paseos a pie o en bicicleta por los bellos parajes montañosos y a veces se acercaba al otro lado del lago, a Ischl o a Unterach, para visitar el círculo de amigos de Ignaz Brüll en la llamada Berg-hof, entre los que se contaba el viejo Brahms o el joven Hugo von Hofmannsthal.

Aunque el primer verano Mahler utilizó su habitación del Gasthof zum Höllengebirge para componer, los ruidos de los inquilinos e invitados alteraban constantemente el ambiente que necesitaba para su trabajo. Por ello, el segundo verano hizo construir una cabaña a orillas del lago (hoy convertida en museo) donde encontró durante los descansos estivales de 1895 y 1896 un entorno creativo ideal para escribir la *Tercera Sinfonía*; fiel combinación de sus ideas filosóficas acerca de la relación entre el universo, Dios y el hombre, y su pasión por la naturaleza, al representar en esta obra no sólo las flores cercanas al lago o los animales de los bosques adyacentes, sino también las paredes rocosas de la imponente Höllengebirge.

Constatin Floros señala dentro del análisis de esta sinfonía incluido en el tercer volumen de su magna monografía sobre Mahler (Wiesbaden, 1977-1985) cómo el programa de la obra está inspirado en el poema *Genesis* de Siegfried Lipiner. A partir de este sueño cosmogónico, Mahler diseñó varios programas posibles que difundió entre sus amigos con diferentes títulos. Inicialmente la sinfonía fue bautizada con ecos shakespearianos (*Sueño de una noche de verano* o *Sueño de*

una mañana veraniega) o nietzscheanos (*Mi alegre sabiduría* o *Mi gaya ciencia*), y ello le llevó a evitar el término "sinfonía" o replantear su alcance, al reconocer a su amiga Bauer-Lechner lo siguiente: "Crear una sinfonía significa construir un mundo con todos sus modos y técnicas al alcance. Su contenido, constantemente nuevo y cambiante, determina su forma". Sin embargo, Mahler optó por rechazar cualquier título programático a la hora de estrenar y publicar la obra en 1902 con la intención de no limitar la imaginación del público.

A pesar de ello, los títulos iniciales que manejó el compositor en sus bocetos aclaran a la perfección sus intenciones. Así, el primer movimiento, que tituló *Avanza el Verano*, trata de representar la victoria estival sobre el invierno, aunque también encontramos en él un protagonista inesperado: el dios Pan, una divinidad de la naturaleza en la mitología griega. Mahler inicia la obra con un espectacular toque de diana de ocho trompas, cuya melodía deriva de una canción escolar vienesa, con la intención de despertar el espíritu veraniego. Tras una solemne marcha fúnebre, asistimos a una intensa confrontación con el invierno y la música cambia al producirse "el despertar de Pan", que Mahler representa con una alegre melodía expuesta por el oboe que lentamente nos introduce en un ambiente marcial más desenfadado, al retratar el lado más dionisiaco del dios. El resto de este extenso movimiento, que dura unos 35 minutos, incluye varios contrastes extremos —entre la invernal marcha fúnebre y la festiva de Pan— con los que Mahler pretende representar el lado más irracional e inesperado de la naturaleza; entre ellos, destaca un imponente clímax al final de la exposición que anticipa el Finale, y que en la recapitulación enlaza con esa gigantesca turbamulta orquestal que cierra el movimiento.

Paradójicamente, este primer movimiento fue lo último que Mahler escribió de la sinfonía. Su composición le ocupó el verano de 1896, mientras que los otros cinco movimientos los había compuesto el

año anterior. Consciente de ello, Mahler dividió la obra en dos partes, algo que apreciamos al inicio del segundo movimiento, que denominó *Lo que me dicen las flores en el prado* y dotó de un ambiente cercano a sus *lieder* basados en *Das Knaben Wunderhorn*. Esta especie de doble minueto con trío resulta ser como un paseo campestre pleno de colores, olores e impresiones auditivas sumamente variadas, que Mahler lleva a su partitura con voluntad infantil, aunque no sin recordar en algún pasaje la otra cara de la naturaleza.

El mundo del ciclo de canciones *Das Knaben Wunderhorn* se materializa más todavía en el tercer movimiento, que Mahler tituló *Lo que me dicen los animales en el bosque*, y donde cita la canción *Ablösung in Sommer* (Consuelo en verano), incluida en los cuadernos de *Lieder und Gesänge* (1892). En ella se narra la muerte del cuco y el consuelo que supone su relevo por el ruiseñor, algo que permite a Mahler utilizar la alternancia de modo menor y mayor de la canción de una forma sorprendente para representar cómo la muerte también forma parte de la naturaleza. En la parte central del movimiento escuchamos dos episodios de aire popular tocados en la distancia por una trompa de postillón (el actual fliscorno) y que representan, según Mahler, la irrupción del hombre en el mundo animal.

El hombre irrumpe de lleno en el cuarto movimiento titulado *Lo que me dice la humanidad*. Aquí Mahler dispone una orquestación sostenida que resulta sumamente efectiva para acompañar la voz de una contralto cantando un pasaje del *Also sprach Zarathustra* de Nietzsche donde se expresa la lucha de la humanidad por dar sentido al mundo, tanto a sus placeres como a sus miserias. El contraste con el quinto movimiento es sorprendente, pues Mahler vuelve al mundo de *Das Knaben Wunderhorn* para retratar *Lo que me dicen los ángeles*, al utilizar el texto de *Armer Kinder Betterlied* (*Canción de los pobres niños mendicantes*). Aquí la voz de la contralto (que acaba de representar a la

humanidad en el movimiento anterior) representa ahora a San Pedro arrependido por haber quebrantado los Diez Mandamientos, algo que el coro angelical (formado por voces femeninas y niños) le perdona tomando la palabra de Jesús, lo que le permite obtener la dicha celestial.

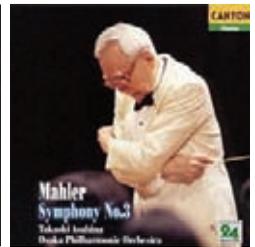
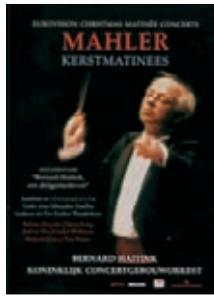
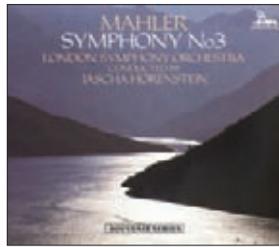
Y precisamente a esa dicha celestial remite Mahler en el último movimiento de la sinfonía bajo el título de *Lo que me dice el amor*. El movimiento, que dura una media hora, se inicia con un lento y emotivo himno entonado por la cuerda que, a través de un piadoso coral, alterna con otro motivo en modo menor que representa las eternas dudas de Mahler. Estas dudas se materializan con reminiscencias del cuarto movimiento y del mencionado pasaje climático del primero, aunque al final triunfa el himno amoroso que conduce al clímax estelar que conecta con el final de la obra.

La elección histórica: F. Charles Adler (1952)

La *Tercera Sinfonía* de Mahler fue estrenada por partes meses después de su culminación. Así, en noviembre de 1896, Arthur Nikisch dirigió en Berlín el segundo movimiento y Felix Weingartner hizo otro estreno parcial de la obra al año siguiente con los movimientos segundo, tercero y sexto. No fue hasta junio de 1902 cuando el propio Mahler dirigió el estreno de la sinfonía en Krefeld (una provinciana ciudad renana) coincidiendo poco después con la primera edición de la obra. De hecho, sus más de noventa minutos de duración no sólo dificultaron su inclusión en el repertorio de concierto sino que fueron determinantes para que la obra no llegase al mercado discográfico hasta 1952, ya en los albores del LP. Aunque existan ediciones modernas de registros radiofónicos anteriores de Boult (1947), Scherchen (1950) o Szenkár (1951), la referida grabación de 1952 de Frederick Charles Adler (1889-1959) al frente de la Sinfónica de Viena es también el primer hito fonográfico de esta sinfonía.

Adler estudió con Felix





Mottl y fue discípulo de Mahler, con quien colaboró en 1910 durante el estreno de su monumental *Octava Sinfonía* en Múnich. En 1933 huyó de la Alemania nazi y se estableció en EE.UU. donde contrajo matrimonio por dinero y fundó el sello SPA (Society of Participating Artists) con intención de grabar comercialmente, y en tiradas minoritarias, obras orquestales olvidadas de los siglos XIX al XX. Concretamente, su registro de la *Tercera* fue realizado en estudio, en abril de 1952, coincidiendo con una retransmisión de la radio austriaca, que Tahra ha publicado recientemente en CD; la edición original incluía un comentario de Alma Mahler donde aclaraba algunas variantes en la orquestación de la versión de Adler en relación a correcciones del compositor posteriores a la edición de la partitura. No hay duda de que estamos ante la versión más cercana a la tradición interpretativa del propio Mahler donde se combinan *tempi* amplios y espaciosos, gusto por contrastar las secciones, un tono predominantemente lírico y encantador, esa úmbrica almibarada típicamente vienesa y una ejecución detallista y concentrada. Hildegard Rössl-Majdan es una solista ideal para el movimiento nietzscheano y los climas de los movimientos extremos suenan firmes y equilibrados, pero también sobrecogedores. Esta grabación fue publicada a finales de los noventa por el sello Conifer y hoy está disponible en Forgotten Records.

La elección en vivo: sir John Barbirolli (1969)

Tras la grabación histórica de Adler, el listado fonográfico de la *Tercera* de Mahler en los años sucesivos resulta inmenso. Una completa relación del mismo hasta 2005 puede consultarse en la última monografía de José Luis Pérez de Arteaga (Madrid, Fundación Scherzo, 2007), en donde el lector encontrará además una efectiva calificación de cada registro. Por lo demás, aquí comen-

taré cinco grabaciones que destacan como grabación en vivo, versión de referencia, en formato videográfico, como elección sentimental, para terminar con una reivindicación.

Deryck Cooke reconocía que la *Tercera* registrada por sir John Barbirolli (1899-1970) para la BBC en mayo de 1969 con "su" Hallé Orchestra era una de las interpretaciones más primorosas que había escuchado, aunque la EMI pensaba editar otra versión de Barbirolli grabada en Berlín pocos meses antes. BBC Legends publicó en 1998 el registro inglés en CD y Testament hizo lo propio con el alemán en 2004; fue entonces cuando pudimos comprobar que Cooke tenía razón. Por supuesto, este registro de BBC Legends no destaca por su calidad orquestal, sino por su concepción musical; las imperfecciones se compensan con creces al escuchar una visión tan sólida y bella de esta sinfonía: *tempo*, fraseo, dinámica, agógica están en perfecto equilibrio. Barbirolli pensaba que en las sinfonías de Mahler había muchos momentos destacados, pero tan sólo un clímax verdadero que uno debería descubrir; él lo hizo —y cómo!— en el movimiento final.

La primera elección: Jascha Horenstein (1970)

Quizá en pocas sinfonías de Mahler haya tanto consenso como en la *Tercera* a la hora de colocar la grabación de Jascha Horenstein (1899-1973) con la London Symphony de 1970 reeditada en CD por Unicorn-Kanchana a la cabeza de todas las listas. La clave de esta grabación es que se sitúa en el justo medio entre la sobriedad y la emotividad o entre la robustez y la sensibilidad, lo que la acerca a un ideal interpretativo de la obra. Horenstein profundiza como pocos en el universo sonoro de la *Tercera*, integrando los numerosos contrastes en un todo compacto incluso entre diferentes movimientos; escúchese, por ejemplo, el paso de los movimientos ter-

cero, cuarto y quinto. Los climas son imponentes, pero nunca excesivos, y a nivel interpretativo sobresale el *Langsam* final.

La elección en vídeo: Bernard Haitink (1983)

Bernard Haitink (1929) es el director que más veces ha grabado la *Tercera*; desde su primer registro en Ámsterdam para Philips en 1966 hasta el último en Chicago para CSO en 2006 pueden contarse hasta siete grabaciones con resultados desiguales de esta obra. Desde luego, la mejor de todas ellas es la registrada en directo en la matiné de Navidad de 1983 con la Orquesta del Concertgebouw que fue retransmitida por Eurovisión a buena parte del continente. Philips publicó en 1999 este registro en CD, junto al resto de las matinés mahlerianas de Haitink, pero resulta mucho más interesante su edición de 2006 en DVD; y no sólo por ver la emblemática sala del Concertgebouw, ideal para escuchar a Mahler, sino por verificar el increíble magnetismo que tenía Haitink con la que por entonces era "su" orquesta. A nivel sonoro no sólo sobresale la calidad del conjunto orquestal, vocal y coral, sino que podemos comprobar la famosa teoría de los dos Haitink; el maestro holandés se muestra más espontáneo, natural e involucrado que en sus registros en estudio. En esta versión la construcción del extenso primer movimiento resulta ciertamente asombrosa.

La elección sentimental: Leonard Bernstein (1987)

Ningún "referencias" mahleriano puede dejar fuera a Leonard Bernstein (1918-1990) por diferentes razones; en el caso de la *Tercera* se trata de una elección sentimental, pues ningún otro director ha sido capaz de plasmar toda la intensidad emocional y afectiva que contiene esta partitura. De sus tres registros audio y vídeo, realizados en 1961,

1972 y 1987, el último es quizá donde se refleja mejor ese Mahler sentimental de Bernstein, donde además dirige a la orquesta con la que desarrolló su visión de este compositor en los sesenta: la New York Philharmonic. A pesar de la mala colocación de los micrófonos, la toma en vivo de DG permite experimentar el empaque sonoro tan característico del Mahler de Bernstein: el más festivo, el más violento, el más dionisiaco, el más juguetón, pero también el más concentrado y emotivo; no hay palabras para explicar el movimiento final de esta grabación.

Una reivindicación: Takashi Asahina (1995)

En lugar de una sección dedicada a la actualidad, la ausencia de buena versiones de esta obra en los últimos años invita a concluir con una reivindicación. El japonés Takashi Asahina (1908-2001) no sólo cuenta con varios récords como director de orquesta, como haber cumplido los 93 años en activo o ser el titular de una misma orquesta durante 55 años, sino que es uno de los grandes directores menos valorados y reconocidos en Occidente; la escasez de sus actuaciones fuera de Japón (en sus últimos años tan sólo en Chicago) o la poca distribución europea de sus grabaciones hacen que sus fabulosas versiones de Beethoven, Brahms, Bruckner o Mahler sigan sin ser conocidas por el público europeo. Personalmente debo la adquisición de esta ignota grabación de la *Tercera*, registrada en vivo en 1995 y publicada por Canyon Classics, al mahleriano Ignacio Viguera; una versión nítida y personal, llena de fuerza e intensidad (los climas son terroríficos), pero también de una musicalidad y encanto deliciosos en los movimientos centrales, que culmina con una abstraída versión del *Langsam* final que es ovacionado por un espectador literalmente fuera de sí.

Anemos

LECCIONES DE MÚSICA ESPAÑOLA

**SOTELO: De oscura llama.**

ARCÁNGEL, cantaor flamenco; STEFANO SCODANIBBIO, contrabajo; ROBERTO FABRICCIANI, flauta. ENSEMBLE RESIDENCIAS (TRÍO ARBÓS Y NEOPERCUSIÓN). Director: MAURICIO SOTELO.

ANEMOS C33002 (Diverdi). 2008. 50'. DDD. **PN**

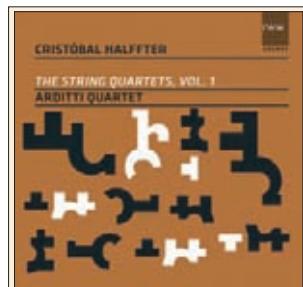
**SÁNCHEZ-VERDÚ:****Gramma.**

SIMONE STOCK, soprano; DANIEL JOHANSEN, tenor; HOWARD QUILLA CROFT, barítono; TOM SOL, barítono y narrador. VOCAL ENSEMBLE. SINFÓNICA DE LUCERNA. Director: RÜDIGER BOHN.

ANEMOS C33006 (Diverdi). 2006. 52'. DDD. **PN**

Llegan al mercado los seis primeros volúmenes de una colección consagrada al panorama de la música española contemporánea, que toma el nombre de Anemos (del griego "viento, aire que se mueve") como homenaje al fallecido Francisco Guerrero. Iniciativa del Ministerio de Cultura y el INAEM, el proyecto es ambicioso, pues, aparte de presentar a figuras tanto de la vanguardia histórica como del momento actual, viene servido por unos álbumes de un diseño extraordinariamente atractivo y unas

grabaciones modélicas. El empeño merece la pena que se reconozca fuera de nuestras fronteras y pueda disputar con las firmas discográficas más prestigiosas.

**HALFFTER: Tres piezas para cuarteto de cuerdas. Cuartetos Tercero y Sexto.**

CUARTETO ARDITTI. ANEMOS C33005 (Diverdi). 2009. 55'. DDD. **PN**

Lo excepcional de la grabación dedicada a la música de cámara de Cristóbal Halffter (n. 1930) se halla en la grandeza de la interpretación del Arditti y por dar al público la ocasión de admirar unas partituras que son de alto calado y que, por razones diversas, han sido poco frecuentadas en concierto. La sorpresa surge ya en el mismo comienzo, un cuarteto que, aunque por el título (*Tres piezas para cuarteto de cuerdas*), como por la fecha de composición (1955), remite a modelos fácilmente reconocibles (se piensa en Bartók y su empleo masivo de pizzicatos, pero sobre todo en la disposición tripartita del Stravinski de las *Three pieces for string quartet*, de 1914), posee tal fortaleza, es tan rotundo en sus frenéticas figuraciones rítmicas y está tan alejado de cierta retórica formalista del Halffter de esos años, que se convierte en una obra de gran originalidad. Los dos cuartetos siguientes en la grabación son sendas entregas de un autor en posesión de todas sus facultades creativas. Los *Cuartetos Tercero y Sexto*, a pesar de estar distanciados por más de veinte años (1978-2002), parecen pertenecer a un dípti-

co; de hecho, el comienzo del *Sexto*, con suaves y tenues líneas, parece continuar el tono severo y apagado con que se cierra el formidable *Tercer Cuarteto*, una página que entierra cualquier exceso formalista y expresivo del Halffter orquestal para efectuar una inmersión a pecho descubierto por las profundidades del sonido. En el goteo de acordes abruptos y momentos de silencio, Halffter se aproxima a estéticas bien diferentes a él, como las de Lachenmann o Nono. No se trata aquí de potenciar el gesto sonoro ni de forzar la técnica de los instrumentos, sino de llegar al fondo del discurso con el empleo riguroso de silencios, densas texturas polifónicas y, hacia la parte central de la obra, detener el tiempo en una secuencia de sonidos tenidos que parece nueva en Halffter. La serenidad de este casi adagio sirve de antesala al tono mucho más penetrante de una sección de corte igual en la segunda mitad del *Sexto Cuarteto*, una pieza ésta que, tal vez, abunde demasiado en súbitas erupciones sonoras en toda la primera parte, pero que muestra, al fin y a la postre, el estado de gracia de un autor para el que ha sido necesario asomarse al género del cuarteto de cuerdas para ofrecer momentos de excelencia.

Era urgente la grabación de la música de cámara de Francisco Guerrero (1951-1997). La labor del Grup Instrumental de València es fundamental, pues, para calibrar en sus justos términos la aportación de alguien como Guerrero en su doble faceta de autor visionario e inejecutable. La calidad de la grabación del grupo, su exacto dominio del espacio sonoro y la perfecta adecuación de algunos de sus solistas (el flautista José María Sáez Ferri es uno de los más solpicados en estas partituras) a una demanda en la que la sonoridad parece emanar de alguna fuente electroacústica, en lugar del instrumento convencional, hacen de este CD un excepcional documento en la fonografía española. Tres de

las obras aquí presentadas pertenecen a la primera época de Guerrero, la de finales de los años 70: *Concierto de*

**GUERRERO: Concierto de cámara. Delta Cephei. Vada.**

ARS COMBINATORIA. ANEMOS C. HYADES. GRUP INSTRUMENTAL DE VALÈNCIA. Director: JOAN CERVERÓ. ANEMOS C33001 (Diverdi). 2007. 49'. DDD. **PN**

cámara, Ars combinatoria y Anemos C. Son ensayos de su particular estética, que se consolida en las obras orquestales de los 80 y en las piezas que completan este CD, *Vada*, de 1982 (única pieza en la que interviene la voz, que parece un cuerpo extraño), *Delta Cephei* e *Hyades*, compuestas en los 90. La diferencia entre las primeras y las de la última época no estriba en el estilo, que ya estaba listo desde bien pronto, sino en las plantillas instrumentales y el modo en que los timbres se hacen más difusos a medida que pasan los años. Hay mucha claridad en la disposición instrumental del *Concierto de cámara* y en *Ars combinatoria*, mientras que la sonoridad se hace espesa, muy compacta, en *Delta Cephei* y, sobre todo, en la visionaria *Hyades*. Existe, de hecho, una intención puntillista en *Ars combinatoria* y las percusiones, especie de asimilación del legado telúrico de Varèse, en *Anemos C*, pero la densidad de *Delta Cephei* e *Hyades* ya pertenecen al Guerrero más interesado por difuminar los contornos tímbricos y emplear la paleta como oleadas de sonido. En este contexto, hubiera sido oportuno incluir en el CD la obra entera electroacústica *Cefei-*

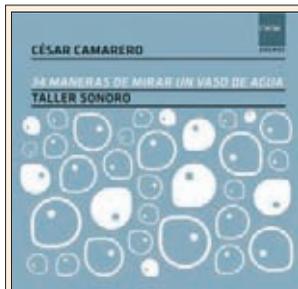
das, de 21 minutos de duración, para completar, no ya sólo los escasos 50 minutos de esta grabación, sino para haber dialogado con la obra que más fehacientemente relaciona estas sonoridades con la experiencia electroacústica, *Hyades*. El arsenal es muy claro al respecto: flauta baja, trombón, contrabajo y soporte electrónico. El lado visionario de esta obra, la densificación de un espacio sonoro gracias a la turbación que supone el material eléctrico, guarda relación, no sólo con el estrepitoso flujo de *Cefeidas*, sino con la manera que tiene Guerrero de plantear el material en el *Concierto de cámara*: de la masa de cuerdas, sobresale el sonido solista de una flauta en tono de apagamiento y fragilidad infinitas. Se piensa en el modo como los músicos del espectralismo francés conformarán, años después, sus composiciones, siempre a partir de células ínfimas, de las que proliferará una miríada de sonidos.



RUEDA: Pocket paradise. Marimba estudio. Estudios expresivos. Luna nueva. Perpetuum mobile.
DRUMMING. Director: MIQUEL BERNAT.
ANEMOS C33004 (Diverdi). 2009.
59'. DDD. **PN**

Entre tanta experiencia extrema, se hace necesaria una pausa y ésta viene dada por los sonidos poco perturbadores que emite el disco de Jesús Rueda (n. 1961), un programa enteramente consagrado a la percusión y que está interpretado por uno de los grupos emergentes en Europa de este arsenal instrumental, el portugués Drumming, pero comandado por un español, Miquel Bernat. Precisamente, estamos ante el registro con mejor utilización del espacio sonoro de toda esta serie discográfica. El efecto es espectacular y merece la pena disfrutarlo, porque en la propuesta

de Rueda hay suficientes lazos con materiales musicales reconocibles y un tratamiento insólito de la percusión para convertir la escucha en una experiencia altamente placentera. Se trata de un programa de piezas de creación muy reciente en las que Rueda muestra una vez más su intento por conquistar un estilo internacional, en donde nada suene a pastiche y sí a una sabia asunción de formas de la modernidad. *Pocket paradise* y, sobre todo, *Luna nueva*, son piezas enormemente atractivas y que acogen por igual la experimentación tímbrica (uso de dos bidones de petróleo en esta última, ritmos fuertemente marcados, muy metálicos: afiliación estilística deudora del *pop* urbano) como la pulsación de origen minimalista. *Pocket paradise*, en este sentido, parece enlazar con ciertas sonoridades que reclamaba la Nueva Música en los ochenta, la que se ensanchaba a la sombra de Ashley y Reich, pero también de las experiencias electrónicas "off-Stockhausen": Asmus Tietchens, Conrad Schnitzler. Rueda se sirve de un auténtico virtuoso como Bernat para asombrar con técnicas atípicas, como el uso del arco sobre la marimba, lo que crea una interesante cualidad puntillista en una pieza como *Marimba estudio*.



CAMARERO: 34 Maneras de mirar un vaso de agua. Monólogo 1. Mosaico 1. Siete Imágenes de Saturno. Orquesta 2. Monólogo 2. Trayecto líquido. Nostalgia de un paisaje futuro. A cada momento.
TALLER SONORO.
ANEMOS C33003 (Diverdi). 2008.
67'. DDD. **PN**

El formidable disco de César Camarero (n. 1962) es un buen ejemplo de cómo un planteamiento matemático riguroso puede ser capaz de sostener el sinfín de materiales

fragmentados que pueblan su poética. Una pieza como *Trayecto líquido*, de 2004, es un ejemplo magnífico de este modo de proceder, en el que las secuencias temporales están perfectamente medidas, donde cada sonido parece querer borrar al anterior. El caos consecuente se diluye en un final de extraordinario lirismo en manos de unos instrumentos (clarinete, cuerda) que parecen abocados a su extinción. El lirismo se convierte en el arma fundamental de Camarero para atenuar la deuda que tiene con la estética de Morton Feldman. Lejos de potenciar el lado oscuro, existencialista, de la música del americano, Camarero tiñe de suave melancolía un discurso que, como en Feldman, tiende a romperse, dada su extrema fragilidad. Así ocurre en piezas como la mencionada *Trayecto líquido*, pero también, y de una manera más fehaciente, en la inicial *34 maneras de mirar un vaso de agua* y en otra de las perlas del CD, *Nostalgia de un paisaje futuro*, donde el músico extrae auténtico oro de unas sonoridades que basculan entre el puntillismo de origen feldmaniano y la suave cadencia temporal que describe la cuerda en lo que parece un guiño al Messiaen de los inicios. Camarero concibe un mundo casi miniaturista al que se pliegan como un guante los instrumentistas de Taller Sonoro. Es una estética de pequeño formato en donde también tienen cabida los sonidos abruptos, la pulsación desinhibida, lo que lo emparenta con la estética de un Rueda, reconocible en las secciones centrales de *Reverso 2* o en *A cada momento*, de 2008. Jugando con este último título, el programa propuesto por Camarero supone un goce para los sentidos y solamente las diferentes escuchas, *cada momento* de nuestro acercamiento a este disco, podrá aportar nuevas y excitantes experiencias.

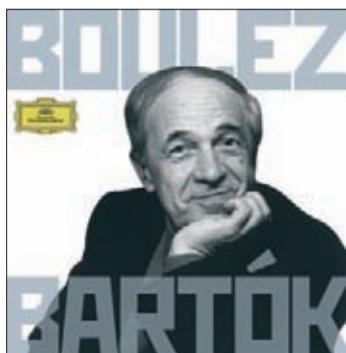
La música también puede ser espectáculo. Así lo entiende Mauricio Sotelo (n. 1961), quien, al contrario que Guerrero y Camarero, que disponen sus materiales siguiendo el flujo natural del tiempo, elabora un tejido multiforme en el que la figura del instrumentista y, en este caso también, del virtuosismo del solista vocal, cobran papeles determinantes. La obra *De oscura llama*, de 2008, está pensada justamente para los timbres de

que dispone el autor en esta plantilla del Trío Arbós, Neopercusión y la aportación de los habituales Scodanibbio y Fabriciani, que dan ese color entre improvisación y ritualidad que busca ahora Sotelo. Una voz, la del cantautor Arcángel, que parece desenvolverse en un tiempo congelado, mientras que los timbres instrumentales se mueven en un extenso abanico de posibilidades. Es en esa combinación entre canto objetivo y continua perturbación del cuerpo instrumental, entre la variación sobre seguriyas o granainas y una clara apuesta por la plasticidad sonora, donde radica el logro de Sotelo en esta obra, decididamente pensada para gustar a un público amplio.

El mundo de medias palabras, del susurro y de lo musitado: ese es el ámbito en el que se mueve normalmente José María Sánchez-Verdú (n. 1968), pero tal vez en ninguna obra como ésta, de entre su piezas grabadas en disco, alcance tal nivel de sutileza. La razón quizás estribe en que el autor cuenta aquí, además de con una plantilla instrumental que sigue con fidelidad extrema las pautas del compositor, con un formato vocal que se aviene muy bien al estado de ensimismamiento que demanda la partitura. Para la ópera de cámara *Gamma (Jardines de la escritura)*, de 2006, Sánchez-Verdú tiene en cuenta la tradición, no ya del lamento en el terreno de la ópera, que ha dejado momentos de plenitud, desde Monteverdi hasta Puccini, sino los aportes de esa modernidad que tanto le interesa al músico andaluz, aunque no la haga absolutamente propia, la representada por agitadores del drama con música, la tragedia de la escucha: Sciarrino, Nono. De hecho, *Gamma* se inicia con un aleteo en las cuerdas y un balbuceo en la voz que remiten directamente al *Vanitas* de Sciarrino. Ausente en esta grabación el componente visual, con lo que no percibimos el papel que desempeña el libro de que dispone cada espectador en su asiento y cuyas páginas ha de pasar según indicaciones muy precisas, lo que nos llega es esa clase de música que se mueve en el misterio, en el extrañamiento de una figuras que parecen deambular por un mundo de sueños.

Pierre Boulez

BOULEZ, AL SERVICIO DE BARTÓK

**BARTÓK: Obras orquestales.**

KRYSZTIAN ZIMMERMAN, LEIF OVE ANDSNES, HÉLÈNE GRIMAUD, TAMARA STEFANOVICH, PIERRE-LAURENT AIMARD, piano; GIDON KREMER, GIL SHAHAM, violín; LURI BASHMET, viola; JESSYE NORMAN, soprano; JOHN ALER, tenor; LÁSZLÓ POLGÁR, JOHN TOMLINSON, bajos.

SINFÓNICA DE CHICAGO. FILARMÓNICA DE BERLÍN. SINFÓNICA DE LONDRES. Director: PIERRE BOULEZ. 8 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 000289 477 8125 7 (Universal). 1991-2008. 537'. DDD. © PM

Este ciclo de Bartók por Boulez va más lejos en cuanto a títulos que lo que grabó décadas antes para CBS y que, como bien sabe el aficionado, fue un pequeño ciclo orquestal (incluida la ópera) de un altísimo nivel, pero no sólo eso, era también una visión distinta, renovadora, que suponía la puesta en cuestión de mucho de lo que se había hecho hasta el momento y, sobre todo, una manera nueva, fresca, objetiva y también violenta de replan-

tearse el legado bartókiano. Aquello fue con la BBC y con la Filarmónica de Nueva York, y se completó con algunos discos posteriores que Boulez grabó con otros intérpretes, como el dedicado a los *Conciertos*, con Barenboim y la New Philharmonia (EMI). Hay que recordar que Boulez abordó para CBS varios ciclos de compositores del siglo XX que resultaron ejemplares, cuando no revolucionarios:

Ravel, desde luego, pero también Schoenberg, la integral catalogada de Webern, las obras de Berg (*Wozzeck*, pero no *Lulu*, que esperó los tres actos hasta 1979) y, de manera especial, Stravinski, con un *Petrushka*, versión de 1911, que dejó a todo el mundo con la boca abierta.

El ciclo Bartók para Deutsche Grammophon, que Boulez se ha tomado con calma a lo largo de casi dos décadas, terminaba hace justo un año con la entrega de un disco reseñado aquí y que a punto estuvo de obtener un premio del MIDEM: *Concierto para dos pianos, percusión y orquesta*, *Concierto para violín n.º 1* y *Concierto para viola* (Stefanovich y Aimard, Kremer, Bashmet; Londres y Berlín). En efecto, apenas un año después ya tenemos todo el ciclo en una cajita de 8 discos que ocupan poco. Para que el aficionado recupere lo que no haya podido atrapar en estos años, y a un precio más asequible. Ahora las orquestas han cam-

biado: Sinfónica de Chicago, sobre todo, y también las mencionadas Filarmónica de Berlín y Sinfónica de Londres. Algunas preguntas algo obvias: ¿es el mismo Boulez? Esto es, ¿se trata de una concepción semejante, sigue fiel a sí mismo, o se ha superado o traicionado, o se ha edulcorado con respecto a aquel objetivista implacable que recuperaba los sentidos del pentagrama a fuerza de dejarnos sin aliento, pero sin efectismo alguno? Nadie que conozca a Boulez en vivo, en directo, en disco, en DVD, como sea, puede decir que haya edulcorado jamás una partitura, ni de nuevas, ni de revisión. Este revisitar a Bartók le ha servido para matizar y matizarse, para conseguir, de nuevo, un dúptico de ballets (*Príncipe, Mandarín*) lleno de matices y también de fuerza: qué manera de motivar, de abrir el sonido, de describir, de sugerir, de ponerse "impresionista" cuando lo considera necesario... Y si este *Barbazul* con Jessye Norman y László Polgár no alcanza el nivel de su anterior registro (Trojanos, Nimsgern, 1976), lo compensa con una referencia insuperable de una obra esencial y poco grabada de Bartók, la *Cantata profana* (con John Aler, tenor al que se le pide demasiado en una obra así; y el barítono John Tomlinson, con la Sinfónica de Chicago).

Para ver las diferencias, no se dirijan ustedes tanto a su siempre excelente *Concierto para orquesta* (que Boulez ha

grabado de nuevo, varias veces, incluso en audiovisual) como a ese dúptico de los años treinta que es una maravilla como opción estética y que Boulez borda con matices muy distintos a los de aquellos años de CBS: *Música para cuerda, percusión y celesta* y *Divertimento para cuerdas*. Le añadiríamos una obra anterior, de comienzos de los años veinte, la decisiva, importantísima *Suite de danzas*, que tanto sentido tiene en la obra del compositor húngaro. No sólo ahí, pero nosotros diríamos que es sobre todo ahí, en esos tres bloques de fonogramas y acaso en los *Esbozos*, los *Retratos*, etc., donde hay que escuchar al Boulez que se acerca a la ancianidad como lo que todos queremos que sea, un paso más arriba en la plena madurez. Porque este ciclo es un ciclo de plenitud.

Es, además, un ciclo que se completa con las obras concertantes: al afortunado disco ya mencionado de hace un año hay que añadirle dos pequeñas maravillas: primero, los tres *Conciertos* en que Boulez acompaña a tres pianistas distintos con tres orquestas diferentes: Zimmerman y Sinfónica de Chicago, Andsnæs y Filarmónica de Berlín, Grimaud y Sinfónica de Londres. Este apretado disco, rico en tiempo y en resultados, tiene su correspondiente violinístico en el que se reparten mano a mano Boulez, como acompañante, y Gil Shaham como solista: un *Segundo Concierto* superior a la media, más las dos *Rapsodias*; de nuevo, Sinfónica de Chicago. Bartók ha sido un compositor de afortunada memoria inmediata después de su muerte, al contrario que en aquellos momentos finales de su vida. Ahora, casi 65 años después de su desaparición, tenemos el gran ciclo Bartók que hacía falta. Lástima, tan sólo, que ese *Barbazul* desmerezca una pizca, o acaso más que una pizca, dentro de un álbum formidable. Es emotivo, y también ejemplar, ver cómo un director que él mismo es creador, compositor, y de los grandes, se limita a ser intérprete sagaz y hondo, sin pretender ser el creador que pasaba por Bartók, como de paseo. Magistral.

XII CONCURSO INTERNACIONAL DE VIOLA-CELLO
"VILLA DE LLANES"
 22, 23 y 24 de agosto de 2010

XXIII CURSO INTERNACIONAL DE MUSICA
 Llanes - Asturias
 Del 17 al 31 de Agosto de 2010

Violín: *José Ramón Hevia*
Sergei Fatboulina
Anna Baget
*Aitor Hevia**
*Gibrán Sierra**
 Viola: *Asban Pillai*
*Dénes Ludmány**
 Cello: *Aldo Maru*
*Helena Poggio**

Cuarteto y Música de Cámara(cuerda): *Cuarteto Quiroga**
 Asistente de Violín y Música de Cámara: *David Hevia*
 Orquesta de Cámara: *Cuarteto Quiroga**

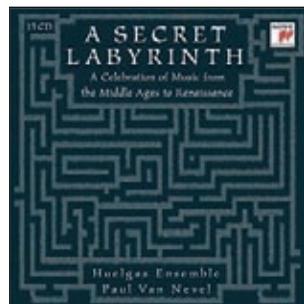


Asociación de Músicos de Asturias
 C/ Monte Gamonal 21, 6ºD, 33012 Oviedo, España
 Información: 985 08 46 90 / 985 25 62 87
 Web: www.llanesmusica.com e-mail: info@llanesmusica.com
 EXCMO. AYUNTAMIENTO DE LLANES

Santiago Martín Bermúdez

Paul van Nevel

EL LABERINTO



A SECRET LABYRINTH.

Una celebración de la música desde la Edad Media hasta el Renacimiento. HUELGAS ENSEMBLE. Director: PAUL VAN NEVEL. 15 CD SONY 88697478442 (Sony-BMG). 1990-1999. 201'. DDD. © PE

Una posición oblicua, o excéntrica

Desde su fundación hacia 1970, el Huelgas Ensemble de Paul van Nevel se ha caracterizado por su frecuentación de unos caminos transversales donde descubrió, reveló a compositores desconocidos —es decir completamente olvidados— e incluso oscuros, que encontraron, naturalmente se diría, un lugar entre los más grandes; compositores que lo poseen todo, admirable madurez y absoluta flexibilidad

de la escritura, que saben hacerlo todo, obras religiosas o profanas a 3, 6... 40 voces sobre todos los temas, sobre cualquier tema o cancioncilla, hasta el apoteosis vocal. Los programas de los recitales, de los discos, añan así sorpresa y coherencia, creando una suerte de adicción, que parece haber permanecido igualmente febril en el momento de reescuchar esa colección de impecable diseño, casi la integral (falta entre otros el disco Lejeune) de las obras grabadas durante los años 1990 para Sony.

Desde la serenidad del movimiento paralelo hasta la exaltación de las vertiginosas perspectivas, metáfora del mundo en movimiento y del tiempo que pasa.

Combinando una inmensa erudición con una extraordinaria intuición, Paul van Nevel ha inventado, creo, una manera suntuosa de entender y hacer escuchar la polifonía, manera suntuosa y plástica: en la sombra los bajos sabrosos, destacando entre las nubes las voces agudas solares, vibrantes, mientras las voces intermedias, en una semi-oscuridad, controlan magníficamente el equilibrio, la gravedad, de la armonía privilegiando, con un gozo evidente, la belleza de las disonancias...

el equilibrio de una arquitectura hecha de movimientos, de caminos mentales, de acrobacias conceptuales, que permite (o da esa ilusión de) seguir, a veces, las voces en sus duraciones yuxtapuestas y no solo en el instante de su encuentro...

Un arte del color

El Huelgas Ensemble es quizá el primer conjunto (antes de Graindelavoix y junto con algunos experimentos de Marcel Pérès) en hacer entrar el combate de la luz y la sombra, a crear el relieve, en esta música: el trampantoido del contrapunto se convierte así en el hermano gemelo del trampantojo; y surgen los colores, sobre todo en las obras italianas y francoflamencas embebidas de cultura italiana, desde el *sfumato* de Giorgione y su cromatismo que no tardará a llamarse veneciano, hasta el nácar y la tiniebla de Tiziano, desde la estridencia de los contrastes de Tintoretto hasta la violencia, incluso la brutalidad, de Caravaggio...

Un laberinto secreto, la maravillosa aventura

El viaje por el laberinto

podría empezar por uno de los últimos volúmenes Sony, el que da título a la colección, *Agricola: A secret labyrinth*. Antes del CD del Huelgas, no conocía a este músico francoflamenco, que los poetas de su tiempo consideraban ¡como el más grande! Paul van Nevel lo presenta con unas maravillosas canciones (*Fortuna desperata* a 6 voces) y una *Missa Guazabuglio* de su invención, mezclando varios fragmentos de misas del compositor, contemporáneo de Josquin que no dejaba de tender una oreja hacia atrás (es un decir), hacia Ockeghem. Y tras visitar las cúpulas poli-lobuladas, sus equivalentes sonoros de la utopía triunfante de las obras a 8 coros de 5 voces de Tallis, del increíble motete a 24 voces de Josquin, del canon a 36 voces de Ockeghem o del motete a 40 partes de Alessandro Striggio (10 coros con voces diversamente combinadas), el viaje por el laberinto podría acabar con el Orfeus Belgicus, el mirabile Orlando, le divin Roland de Lassus, acaso el compositor que llevó hasta un cierto límite o apogeo todo lo que los demás habían puesto en obra.

Pierre Élie Mamou

Virgin Veritas

DE INTERÉS

Virgin Veritas, serie media de dobles CDs orientada hacia la música antigua, presenta cinco nuevas reediciones. La titulada *Play this Passionate* (3 85801 2) ofrece música para viola da gamba interpretada por Sarah Cunningham; se trata de grabaciones de 1990 y 1997 con obras de Hume, Demachy, Schenk, Kühnel, Cornell, Telemann, Joubert, Abel y Marais. Las versiones son excelentes; juegan con matices y contrastes, recreando una sonoridad refinada y de gran expresividad. Como curiosidad, puede señalarse la inclusión en el programa, junto a los autores del XVII y XVIII, de dos compositores nacidos en el siglo XX: Richard Cornell y John Joubert.

Pero si entre los nombres



anteriores hay uno específicamente ligado a la viola da gamba, ese es el de Marin Marais; a él en concreto se dedica otro disco (6 93213 2) con registros realizados entre 1996 y 2000 por Alix Verzier y Jérôme Hantaï, violagambistas, y Pierre Hantaï al clave; diversas *Piezas* y *Suites* del autor francés, que se desgranar con esmero, intensidad en los acentos y en general con un equilibrio notable.

Equilibrio tampoco le falta a la *Misa en si menor* de Bach (6 93197 2) en el primer acercamiento fonográfico (1988) de Herreweghe; dirige a Coro



de Barbara Schlick, Catherine Patriasz, Charles Brett, Howard Crook y Peter Kooy; todo está en su sitio, pulcro, correcto, con momentos de gran belleza, aunque su segunda grabación de esta obra cuenta con solistas de mayor calidad y con unos resultados finales más redondos.

Excelente es el álbum con las *Variaciones Goldberg* (6 93198 2) de Bach, en el clave a la vez preciso, virtuoso y colorista de Bob van Asperen;

y Orquesta del Collegium Vocale de Gante, con las voces solistas

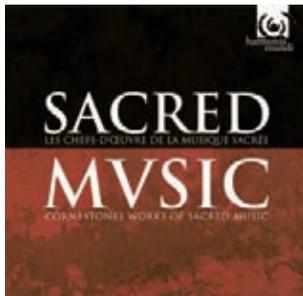
una grabación de 1990 que incluye también las *Tocatas BWV 910-916*. La perfección técnica, no excluye la fantasía, y así encontramos junto a unas *Tocatas* vitales y variadas, unas *Goldberg* en las que la visión de la obra resulta a la vez muy personal y de gran coherencia y autenticidad.

Para terminar, las *Sonatas para violín y piano K. 301-305, 454, 481 y 526* de Mozart (6 93218 2), en grabaciones de 1989 y 1990 con Lambert Orkis al fortépiano y Jaap Schröder al violín. Notable acercamiento "historicista" al Mozart camerístico que se desarrolla con ligereza de acentos y un elegante cantabile que realza el lirismo de las piezas.

Daniel Álvarez Vázquez

Harmonia Mundi

DE LO BELLO Y LO SACRO



Atención a esta caja que nos llega de Harmonia Mundi: guarda en una treintena de discos poco menos que una historia de la música a través de lo sacro (*Sacred Music*, HMX 2908 304.33). La casa francesa ha tirado de catálogo para traernos una serie de grabaciones que se pasean por más de quince centurias y que algún día, si no ya mismo, tendremos que considerar clásicas por lo que han supuesto en muchos casos de renovadoras o de afirmadoras de una nueva forma de entender la interpretación musical. No hablamos sólo de criterios históricamente informados: se trata de la depuración de la música. Así, todos los artistas que encontramos en esta caja son de primerísimo orden. Lo son sin duda los miembros del Ensemble Organum, el grupo fundado por Marcel Pérès en la abadía cisterciense de Sénanque en 1982, centrados en el primer disco de la colección (que lleva por título *El canto de los primeros cristianos*) en las liturgias que a partir del siglo IV fueron floreciendo en la Europa occidental en torno a las principales diócesis europeas, como la liturgia ambrosiana o milanesa, la liturgia hispánica o mozárabe, la liturgia benaventana y el antiguo canto romano. Todas ellas volverían a un camino común a través del Canto Gregoriano, que tiene aquí espacio en un disco llevado adelante por el tenor Dominique Vellard, Alfred Deller y su Deller Consort, las delicadas voces femeninas del cuarteto Anonymous 4 (en tres fragmentos de una misa y en otros tantos del *Codex Calixtinus*), Paul Hillier y Theatre of Voices, y el propio Marcel Pérès de nuevo con su Ensemble Organum. Bajo el título (muy aventurado) de *El nacimiento de la polifonía*, los mismos grupos recorren en el ter-

cer disco y con sonoridades nobles repertorios de los siglos XII y XIII que vieron la luz en torno a las escuelas de Notre Dame y de San Marcial de Limoges, además de, por citar otros ejemplos, una serie de canciones marianas y varias versiones del hoquetus *In seculum* recogidas del Manuscrito de Bamberg.

Nacido precisamente en las postrimerías de la escuela de Notre Dame, el motete es el gran protagonista del cuarto disco de la serie, como lo fue de todo el siglo XIII, si bien en este caso esboza un camino muy largo que, partiendo efectivamente de la consumación del Ars Antiqua, pasa en las entonadas voces del Hilliard Ensemble con Paul Hillier al frente por el Ars Nova de Dufay, Dunstable y Plummer para llegar al renacimiento de Janequin (Dominique Visse), Byrd (Mark Deller), Hassler, Gesualdo y Josquin (Philippe Herreweghe). La evolución de la misa polifónica desde la Edad Media hasta el Renacimiento necesita en cambio dos discos: si en el primero Hillier se hace cargo de la *Messe de Notre Dame* de Machaut y Dominique Visse hace la propio con la *Missa Pange lingua* de Josquin y con la *Messe "La bataille"* de Janequin, en el segundo misas de Lasso, Palestrina y Byrd suenan respectivamente en las finas versiones de Paul van Nevel, Herreweghe y, una vez más, Hillier.

El gran motete francés es la indiscutible estrella del séptimo disco, con Herreweghe y La Chapelle Royale interpretando a Dumont (Memorare) y a Lully (*Dies irae*) mientras William Christie y sus músicos de Les Arts Florissants rinden al máximo nivel en el *Super flumina Babilonis* de Delalande y en el *Te Deum H. 146* de Charpentier. Las cinco elegías que evocan la caída de Jerusalén en las *Lamentaciones de Jeremías* tienen cabida en el octavo disco de la mano de la *Musica super Threnos Ieremiae prophete* de Massaino, de las *Lamentaciones Hieremiae* de Lasso (Van Nevel en ambos casos, con el magnífico Huelgas Ensemble) y de las mucho más recientes (1942) *Hieremie prophete Lamentationes* de Ernst Krenek (Marcus Creed), que suenan inmediatamente después de un par de leccio-

nes de Tinieblas de Charpentier y Couperin (René Jacobs).

Aun con los interrogantes que en algunos aspectos siguen girando a su alrededor, las *Vespro della Beata Vergine* de Monteverdi dan sin duda forma a una de las mayores cimas de la historia de la música occidental. Así lo demuestra Herreweghe en su precisa (que no insuperable) versión de 1987. No desmerecen a su lado las *Vespro solenne* de Giovanni Rovetta según las entiende Konrad Junghänel al frente del grupo Cantus Cölln. El undécimo disco abre por su parte la senda de los grandes oratorios, empezando por Alessandro Scarlatti y su *Cain, ovvero il primo omicidio*, con un sensacional Jacobs que, al frente de la Akademie für Alte Musik Berlin, se rodea de unos solistas de altura para realzar la dimensión dramática de este fresco colosal. Viene después *El Mesías* haendeliano en la estilista y camerística lectura de Christie, los músicos de Les Arts Florissants y unos cantantes de clase: Piau, Schlick, Scholl, Padmore y Berg. El capítulo oratorio lo cierra Mendelssohn con su *Paulus*, cuyos números corales adquieren en la aproximación de Herreweghe la condición de pilares básicos y esenciales.

El decimoséptimo disco plantea una vuelta a la época de la Reforma por medio de páginas de de Sermisy, de L'Estocart (Visse), Tallis (Stile Antico), Purcell, Schütz (Herreweghe), Bruhns (Junghänel) y Bach, primero con la *Missa brevis BWV 233* a cargo del propio Junghänel y después con el ciclo de seis cantatas que constituyen el *Oratorio de Navidad*, planteado por Jacobs con un muy vivo aliento festivo. La condición de gran artista del músico belga vuelve a brillar (más desde luego como director que como contratenor) en el *Stabat Mater* de Pergolesi, el primero de una lista de cuatro que completan los de Boccherini, Vivaldi (en versiones igualmente refinadas e incluso mejor cantadas, capitaneadas por Chiara Banchini) y Rossini (con Marcus Creed y el RIAS Kammerchor). El mundo de las misas de difuntos está a su vez dominado por Herreweghe, a quien debemos un *Réquiem* de Mozart de gran calidad contrapuntística y unas aproximacio-

nes serenas, transparentes, intimistas, luminosas y maravillosamente cantadas a los de Brahms y Fauré. Un caso aparte es el de Bill Ives en su estupenda versión del *Réquiem* de Maurice Duruflé, compuesto sobre melodías medievales en pleno mediodía del siglo XX.

Herreweghe vuelve a eludir todo gigantismo sonoro en la bella y fluida *Missa solemnis* beethoveniana que abre, con el vigésimo quinto disco, el apartado denominado *Los tiempos modernos: los siglos XIX y XX*, reanimándose después en la espiritualidad del motete bruckneriano. Creed y las voces del RIAS Kammerchor aseguran con gran pureza sonora dos ejes de este capítulo: una serie de páginas (motetes, salmos, etc.) de Mendelssohn y los *Cuatro motetes para un tiempo de penitencia*, los *Cuatro motetes para Navidad* y la *Misa en sol mayor* de Poulenc. La controvertida *Misa* de Leonard Bernstein suena después en la reciente y muy brillante versión de Nagano. Y aún queda un último capítulo: el canto ortodoxo. Nos lo traen Hillier y las fenomenales voces del Estonian Philharmonic Chamber Choir en el vigésimo noveno disco a través de piezas de varios autores de los siglos XVII y XVIII y de una selección de las estrechecedoras *Vísperas* que Rachmaninov escribiera en 1915.

El trigésimo CD no tiene música, sino la letra de todas las obras presentes en la caja; es un complemento perfecto para los instructivos artículos que vienen —en francés, inglés y alemán— en el libro interior. Insistimos por lo demás en que lo que este cofre nos trae son páginas capitales de nuestra historia interpretadas en todos los casos por especialistas que sitúan la música en su tiempo. No hay rasgos arcaizantes, sólo modernidad. Por supuesto que la edición no se libra de los problemas habituales en las compilaciones de esta naturaleza: al margen de lo arbitrario de la selección, el aficionado (sobre todo el amante de la música antigua) puede tener o conocer gran parte de su contenido. Pero si es así, seguro que estará de acuerdo en que el precio de esta caja es muy inferior a su verdadero valor.

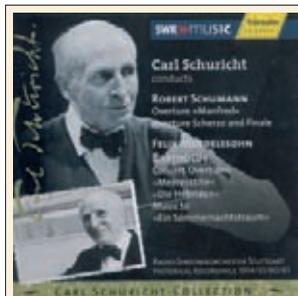
Asier Vallejo Ugarte

Hänssler

EDICIÓN CARL SCHURICHT

Con cuentagotas nos van llegando los volúmenes protagonizados por Carl Schuricht al frente de la Orquesta de la Radio de Stuttgart en grabaciones hechas por el legendario director entre los cincuenta y finales de los sesenta, prácticamente hasta el año de su desaparición (1967). Hemos visto en la página Hänssler en Internet que incluso se ha publicado un DVD de Schuricht dirigiendo Mozart y Stravinski, aparte de una treintena de ejemplares en CD de los que solamente han llegado aquí aproximadamente una docena que han pasado prácticamente sin pena ni gloria (reseñados puntualmente desde estas páginas). Ahora nos llegan dos más, con obras de Mendelssohn y Schumann el primero, y páginas de Haydn el segundo que comentamos seguidamente.

El primero es una joya y posiblemente lo mejor de lo mejor en la traducción de estas músicas, comparadas con directores tradicional-



SCHUMANN:
Manfred. Obertura,
scherzo y finale.
MENDELSSOHN:
Oberturas. El sueño de una
noche de verano (selección).
ORQUESTA DE LA RADIO DE
STUTTGART.
Director: CARL SCHURICHT.
HÄNSSLER 93.155 (Gaudisc). 1954-
1961. ADD. PM

mente asociados a estos autores como Klemperer o Kubelik (el CD incluye *Manfred* y *Obertura, Scherzo y Finale*, de Schumann, más una serie de oberturas de Mendels-

sohn: *Mar en calma y viaje feliz, Las Hébridas* y tres números de *El sueño de una noche de verano* —Obertura, Nocturno y Scherzo— CD 93.155, grabaciones de 1954, 1955, 1960 y 1961). El ritmo vigoroso, la claridad de texturas, la elegancia y expresividad hacen de este disco una auténtica maravilla, con versiones maestras de todas las obras reseñadas (¿quién decía que Schumann no sabía orquestrar?, escuchen atentamente esta versión de la obertura *Manfred*). No hay nada siquiera parecido en toda la inmensa fonografía de estas composiciones. Hagan la prueba y adquieran este disco, nos lo agradecerán eternamente.

El segundo es más convencional (dos *Sinfonías* de Haydn, la n.º 95 y la n.º 100, más el *Concierto de chelo en re*, con Enrico Mainardi) (CD 93.150, grabaciones de 1950, 1955 y 1958). Las sinfonías están espléndidamente concebidas y tocadas, ligeras y trans-



parentes, con un indudable atractivo. Sin embargo, la página concertante deja

que desear. Mainardi parece que está tocando Schumann, tiene poco sentido del estilo clásico y Schuricht da la impresión de que no se encuentra especialmente motivado. Una pena, porque el CD se podía haber completado con otra sinfonía de Haydn que habría hecho que el disco hubiese ganado muchos enteros.

En suma, indiscutible, sin duda, el CD Mendelssohn y Schumann por Schuricht, al mismo nivel que el Bruckner de Celibidache o el Verdi de Giulini, una cima en la fonografía de esos dos autores con el atractivo del precio económico del registro. No se lo pierdan.

Enrique Pérez Adrián

Cascavalle Ernest Ansermet Collection

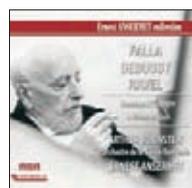
ANSERMET, EN VIVO

La prodigalidad de los archivos radiofónicos trae ahora dos CDs con joyitas de Ernest Ansermet y su Orquesta de la Suisse Romande (Cascavalle RSR VEL 3134 y 3135; distribuidor: Gaudisc). Son registros, precisamente, de la Radio de la Suisse Romande, tomas en vivo de conciertos del maestro y su orquesta. Ansermet tal vez no fue uno de los grandísimos del siglo XX, pero sí uno de los más importantes, porque estuvo en muchos de los mayores acontecimientos, y los potenció. Así lo demuestra su presencia temprana en la compañía de los Ballets Rusos de Diaghilev, o la dirección de los estrenos de varias obras de Stravinski, como *La historia del soldado, Pulcinella, Las bodas* o el *Capriccio* para piano y orquesta. Cascavalle se saca de la chistera una *Ernest Ansermet Collection*, y publica dos discos con obras de Falla, Debussy, Ravel, Fauré... y Richard Strauss. Este último puede resultar extraño, por



los nombres de compositores que asociamos al director suizo. Pero un director de una orquesta tiene que abarcar todos los repertorios. Empecemos por ahí, por ese Strauss: son los *Cuatro últimos Lieder*, con Teresa Stich-Randall, en 1961. Excelentes, desde luego, con una musicalidad penetrante y una belleza de línea indiscutible en voz y en acompañamiento. Pero todo el mundo conoce las versiones insuperables de Lisa de la Casa-Böhm, Schwarzkopf-Szell y Janowitz-Karajan, entre otras. La verdad es que Stich-Randall y Ansermet no desmerecen ante ellos, pero no estamos ante algo tan inalcanzable. En el mismo CD, la misma soprano y el barítono Gérard Souzay son los solistas de un bellissimo *Requiem* de Fauré dirigido por Ansermet

en 1957, dos años después de su registro oficial para Decca, también con Souzay, aunque con Suzanne Danco. Es conocida de los aficionados la belleza honda y también serena de este *Requiem* que no pretende asustarnos con la muerte. Este registro que ahora se recupera es muy bello, y no suena nada mal para ser una toma radiofónica de hace algo más de medio siglo.



El segundo CD, aún más que el anterior, contiene fonogramas que pueden juzgarse por su propio enunciado, sin más detalles. ¿Qué se puede decir de un registro de 1960 de las *Noches en los jardines de España* por Rubinstein y Ansermet con la misma orquesta? Ahí uno tiene que callarse y, como mucho, decir que el sonido es correcto, sin más. El resto, campa por la

excelencia, claro está. Este disco se enriquece con otro Falla, compositor al que Ansermet demostró pronta y comprensiva devoción: los *Homenajes* (1960); con los tres movimientos de la *Iberia* de Debussy (1958) y con la *Rapsodia española* de Ravel (1961). No sorprenderá que este disco se titule *Hommage à l'Espagne*. Ahí sí vemos a Ansermet, ¿no es así? En esos tres compositores que tuvieron mayor o menor amistad, más o menos afinidad, que fueron contemporáneos estrictos y que trabajaron en algún momento para el soberbio y benéfico Diaghilev, y que se codearon con Stravinski, Karsavina, Bakst, Nijinski, Fokin, Picasso... Ese mundo no está perdido, porque además de memorias, recuerdos, fotos, evocaciones, quedan las creaciones sonoras. Por ejemplo, las que homenajean a nuestro país. Bendito sea este disco. También éste.

Santiago Martín Bermúdez

Audite

GULDA Y OTRAS JOYAS



FRIEDRICH GULDA, piano.
Las primeras grabaciones (1950-1959).
 Obras de Beethoven, Debussy, Ravel, Chopin, Prokofiev y Mozart.
 SINFÓNICA RIAS. Director: IGOR MARKEVICH.
 4 CD AUDITE 21.404 (Diverdi).
 1950-1959. AAD. PM

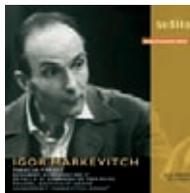
El sello alemán Audite (distribuidor: Diverdi) nos trae un nuevo lanzamiento en el que destaca un álbum de 4 CDs dedicado a los primeros años del pianista austriaco Friedrich Gulda interpretando obras de Mozart, Beethoven, Chopin, Debussy, Ravel y Prokofiev durante la década de los 50 en estupendas grabaciones de la RIAS (4 CD Audite 21.404). Inconformista, iconoclasta, polémico, provocador, excéntrico y totalmente anticonvencional, Friedrich Gulda (1930-2000) fue a pesar de todos los abundantes escándalos que le acompañaron (o que provocó), un pianista excepcional y músico formidable que no tuvo nada que envidiar a otros pianistas de su generación (recordemos: Benedetti-Michelangeli (1920-1995), Kapell (1922-1953), Katchen (1926-1969), Gould (1930-1982), Fleisher (1928) o Brendel (1931) y que ya en sus primeras grabaciones que ahora comentamos dio muestras de una sorprendente claridad analítica e indiscutible inteligencia musical. La Decca le contrató en 1948 para un ciclo de *Sonatas* de Beethoven existentes ahora en la colección *Original Masters*, repitió el ciclo para la Radio austríaca en 1953 y lo volvió a grabar de nuevo en 1967, siendo considerado desde entonces como uno de los grandes pianistas beethovenianos. En este álbum encontramos varias *Sonatas* del de Bonn (las *Opp.*

14, n° 2, 101 y 109 —muy bellas las variaciones de esta última—) y dos series de *Variaciones (Heroica y WoO 80)* que le confirman, efectivamente, como el gran pianista de su generación en estas obras, preciso, vehemente, claro, espontáneo y atendiendo en todo momento al aspecto formal de las composiciones. A Gulda se le puede considerar también sin ninguna exageración como sucesor de Gieseking en la música de Debussy y Ravel, en tanto que ninguno de los pianistas centroeuropeos contemporáneos de aquél (Kempff, Fischer, Backhaus) incluyeron a estos autores en sus programas y grabaciones. A destacar entre las varias piezas del CD, la *Suite Bergamasque*, de imaginación y posibilidades tímbricas insólitas, o la impecable y electrificante versión que el joven Gulda realiza de *Gaspard de la Nuit*, que, sin el idioma de un Casadesu o un Benedetti-Michelangeli, tiene sin embargo un innegable atractivo y sabor, en la línea de una Argerich. Destacan también los *24 Preludios op. 28* de Chopin, donde cada uno de ellos en manos de Gulda da la impresión de ser una sonata en miniatura. La *Séptima Sonata* de Prokofiev fue la única obra de este autor (junto al *Tercer Concierto*) que el pianista austriaco tocó al principio de su carrera y fue asimismo grabada para Decca y para diversas radios de Suiza y Alemania en esos años. La versión de Berlín de 1950 que aquí se puede oír mezcla las acostumbradas claridad y técnica fulgurante que poseía el joven Gulda, pudiéndose trazar un paralelo evidente con las más famosas recreaciones de pianistas rusos (Gilels, Richter) que han llegado hasta nosotros. Cierra el álbum un clásico, brillante, dramático y equilibrado *Concierto para piano n° 24* de Mozart, donde Gulda es acompañado por Markevich y la RIAS en una grabación de 1950 (recordemos que diez años más tarde, Markevich acompañaría en esta misma obra a Clara Haskil en una grabación de ha adquirido status de culto entre los aficionados). Por tanto, extraordinario álbum de un joven Friedrich Gulda, magníficamente grabado en sonido

monofónico y adecuadamente reprocesado por los ingenieros de la Deutschlandradio. A destacar también los magníficos comentarios (alemán y traducción inglesa) firmados por Wolfgang Rathert.

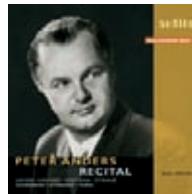


De los dos CDs que siguen protagonizados por Markevich, destaca el de Ravel (*Dafnis*), Stravinski (*Sacre*) y Honegger (*Quinta*), las tres con la RIAS en grabaciones en vivo en Berlín en 1952. No deja de admirarnos la versión de *La consagración de la primavera* que Markevich dirigía con muchas orquestas europeas en esos años y que aquí borda con una agrupación que no estaba acostumbrada a sus formas directoriales y que, sin embargo, da la impresión de ser su titular, tales son la seguridad y naturalidad interpretativa expuestas. Ravel era marca de la casa (el último movimiento de *Dafnis* tuvo que ser repetido debido al entusiasmo del público) y Honegger, objetivo y apasionadamente intenso, es otra memorable interpretación de una obra que Markevich dirigió siempre a menudo (esta versión de 1952 de la última sinfonía de Honegger era de las primeras en interpretarse —el autor fallecería en 1955 a los 63 años—). Este importante documento se recomienda especialmente para seguidores del director (Audite 95.605).



El otro contiene obras de Schubert (*Tercera*), Falla (*El sombrero de tres picos*, segunda suite), Roussel (*Baco y Ariane*) y Musorgski (seis canciones orquestadas por Markevich en las que interviene la soprano letona Mascia Predit); todas son interpretaciones en vivo con la RIAS hechas en Berlín en los años 1952-1953 (Audite 95.631). A destacar las profundas musorgskianas, de profunda y desolada expresividad, magníficamente cantadas por la cita-

da soprano Mascia Predit (Markevich las grabaría más tarde para Philips con Galina Vishnevskaja en registro de estudio). El resto tiene la intensidad y fuerza habituales en las interpretaciones de este director, si bien las páginas de Schubert y Falla encontrarían mejores versiones en grabaciones de estudio.



Las dos voces de tenor alemán más bellas de la postguerra, las de Peter Anders y Fritz Wunderlich, pertenecieron a dos artistas que murieron en la flor de la vida.

Anders falleció en accidente de automóvil a los 46 en 1954, y Wunderlich a los 36 en 1966 debido a un accidente del que ya hablamos no hace mucho al comentar un recital suyo en el Festival de Schwetzingen. La calidad de estas dos voces, el abrupto y trágico final de estos dos artistas, así como su popularidad debida a su presencia en la radio y en los discos, hicieron que rápidamente pasasen a formar parte de la leyenda. Peter Anders (1908-1954) se nos aparece en estas magníficas grabaciones como una voz radiante, viril, ricamente timbrada, con adecuados matices entre el énfasis heroico y la visión lírica. Era el caballero ideal de opereta, y aquí nos lo encontramos en estupendos registros de Lehár (Friederike), Kálmán (Condesa Mariza), Strauss II (*Barón gitano*, *Noche en Venecia*, ambas con Fricsay) y también en la famosa *Novia vendida* de Smetana que aquí, obviamente, canta en alemán. Asimismo nos llegan siete de los más famosos *Lieder* de Richard Strauss en los que Anders es acompañado por Günther Weissenborn, además de dos extensas selecciones de *Traviata* y *Otello* acompañado por competentes repartos dirigidos todos por el gran Ferenc Fricsay (el inconveniente, como en todas las grabaciones de esos años, es que están cantadas en alemán). A destacar su poder soberano, su énfasis, pasión y variación estilística; si logran olvidar la cuestión del idioma, disfrutarán de lo lindo. Documento

importante, en resumen, protagonizado por una de las grandes voces de la postguerra. Buenas grabaciones radiofónicas y magníficos comentarios (alemán e inglés) firmados por Manuel Brug (2 CD Audite 23.419).

El malogrado Michael Rabin (1936-1972), un precoz virtuoso y fenomenal técnico que, al decir de Ivan Galamian, era "el mejor alumno que había tenido" (Galamian fue el responsable de violinistas como Itzhak Perlman, Pinchas Zukerman o Kyung Wha-Chung), cosechando también elogios sin medida de directo-



res como Mitropoulos o Szell, fue el violinista romántico por antonomasia, poseía un sonido sensual de gran intensidad y concentración para el que no existía ningún problema técnico. Su infalible instinto musical, su flexibilidad y temperamento, hicieron de él uno de los grandes virtuosos de todo el mundo musical. Las grabaciones en vivo de la Deutschlandra-

dio de 1962 y 1969 que recoge este disco (Audite 95.607) nos lo muestran en todo su esplendor interpretando un concierto típico del repertorio (el nº 1 de Bruch acompañado por Thomas Schippers) además de piezas cortas de Kroll, Wieniawski, Chaikovsky, Sarasate y Saint-Saëns, puros fuegos de artificio para el violín. El CD se recomienda sin problemas, aunque es un documento especialmente indicado para los amantes o estudiosos de este instrumento.

En resumen, por tanto, y a juicio del firmante, el álbum Gulda se lleva la palma con

una entusiasta recomendación para todo el mundo. Markevich es más específico y sería más indicado para seguidores del director o del mundo de la dirección orquestal. El doble de Peter Anders, adecuadísimo para amantes de la ópera y la opereta. Y el de Michael Rabin para estudiantes de violín o aficionados a páginas virtuosísticas de este instrumento. En todos los casos, muy buenas grabaciones estupendamente reprocesadas, perfecta presentación y precio medio.

Enrique Pérez Adrián

Harmonia Mundi Gold

DESDE PROVENZA A ARANJUEZ...

Nos llega la tercera entrega de Harmonia Mundi Gold, edición conmemorativa de los cincuenta años de la compañía, que ofrece ahora siete discos escogidos entre su amplio catálogo, continuando la línea de las dos ediciones anteriores; decíamos en la precedente que "en el catálogo de Harmonia Mundi predomina el rigor estilístico y la variedad... esta nueva serie, parece querer consolidarse como un referente entre las de mejor relación calidad/precio...". Ahí seguimos, y encontramos, siguiendo un orden cronológico el disco titulado *Trovadores* (HMG 508099), una grabación del Clemencic Consort que dirige René Clemencic del año 1977, y que incluye piezas del siglo XII de autores anónimos y de otros como Peire Vidal, Raimbaut de Vaqueiras o Bernard de Ventadorn; versiones de una época trovadoresca que se realizan con ánimo historicista y que al mismo tiempo ofrecen un rico juego de contrastes.



De la Italia de Monteverdi se ha incluido en la colección un disco (HMG 501108), con *Il ballo delle ingrate*, del libro VIII de los madrigales, y *Sestina*, del libro VI, en el extraordinario registro de 1983 de Les Arts Florissants y William Christie con diversas voces solistas, entre ellas Agnès Mellon, Guillemette Laurens, o Dominique Visse. Música exquisita, servi-

da con mimo por unos intérpretes conjuntados estupendamente, destacando tanto la calidad de las voces como la entrega de un grupo instrumental que ya apuntaba en estos sus primeros pasos una enorme altura interpretativa.



De ayer mismo, de 2008 concretamente, es el registro con las *Sonatas para violín* de Pandolfi (HMG 507241) realizado por Andrew Manze, acompañado al clave por Richard Egarr. Giovanni Antonio Pandolfi es uno de esos autores del XVII prácticamente desconocidos, por lo que recuperar aquí sus *Sonatas para violín opp. 3 y 4* (las únicas que se conservan, por otra parte) supone un indudable acierto; además, son lecturas amenas, técnicamente brillantes y de fácil y grata escucha. En otro tiempo y en otro ámbito, el Coro de Cámara RIAS dirigido por Uwe Gronostay protagoniza el CD titulado *Stille Nacht* (HMG 501794), una grabación de 2002 de villancicos alemanes de diversos autores (Reger,

Kienzl, Carl y Hermann Riedel, Mendelssohn, Fuchs, etc.); el experimentado conjunto berlinés realza aquí, con la belleza y empaste de sus voces, unas piezas en general poco conocidas lejos de los ámbitos germanos. Nada que ver pues con los universales *Preludios op. 28* de Chopin (HMG 501721) que llegan en esta ocasión en las traducciones que Alain Planès llevó a cabo en el año 2000; lecturas muy personales, un tanto artificiosas, con momentos puntuales de interés, pero lejos en cualquier caso de las grandes referencias de la obra.



Otro artista habitual de la casa, Philippe Herreweghe, regresa, ahora con Berlioz, en el registro del año 1994 de las *Nuits d'été*, y de *Hermine* (HMG 501522) junto a su Orquesta de los Campos Elíseos; en las seis canciones interviene la mezzosoprano Brigitte Balleys, y en la escena lírica la soprano Mireille Delunsch; estamos ante versiones de altos vuelos, con una orquesta

precisa y refinada, y con dos cantantes de medios suficientes y muy en el estilo de la música.



Por último, presencia española con el *Concierto de Aranjuez*, *Fantasia para un gentilhombre*, *Música para un jardín* y *Tres viejos aires de danza* de Joaquín Rodrigo (HMG 501764) con el guitarrista Marco Socías y la Orquesta Ciudad de Granada, dirigidos por Josep Pons, como protagonistas; la grabación, del año 2001, tiene interés propio e individualidad dentro del más que abundante número de registros del *Concierto de Aranjuez*; su enfoque es sobrio, mirando hacia un neoclasicismo contenido y de cierta melancolía, en un intento claro de evitar los matices más "localistas"; para ello, la excelente técnica de Marco Socías se apoya en una orquesta que busca la transparencia y el equilibrio, bajo la magnífica batuta de Pons.

Daniel Álvarez Vázquez

¿no encuentra sus discos?

diverdi.com

fácil, rápido, cómodo, seguro...

BACH:
Trío sonatas para órgano BWV 525-530. REINE-MARIE VERHAGEN, flauta dulce; TINI MATHOT, órgano y clave.
 CHALLENGE CC72314 (Diverdi). 2008. 68'. DDD. **PN**



Producido por Ton Koopman, este disco contiene un arreglo de las seis *Sonatas en trío para órgano BWV 525-530*, que han sido grabadas en su versión original para órgano por numerosos intérpretes y entre ellos el propio Koopman para Erato en 1996. Autor también de los comentarios contenidos en el librito que acompaña al disco, el insigne bachiano justifica esta versión para flauta dulce y órgano o clave en los numerosos arreglos que el propio Bach hizo de fragmentos de algunas de sus obras para reutilizarlos en otras. Lamentando que mucha música de cámara de Bach se haya perdido, Koopman reconstruye estas seis sonatas para órgano y ya tenemos seis nuevas obras de cámara, mire usted qué fácil. De paso, aumentan el repertorio barroco para flauta dulce. No debía tener el músico holandés un buen día cuando escribió estos comentarios, ya que al final de los mismos dice que Wilhelm Friedemann y su madre Anna Magdalena hicieron una copia de estas sonatas para que el mayor de los hijos de Bach se la llevara a Dresde cuando fue a ocupar el puesto de organista en la iglesia de Santa Sofía. Más bien madrastra, pues era hijo de María Bárbara, como bien sabido es.

En fin, el mejor escribano echa un borrón, pero la cuestión básica es si se tiene en rigor derecho a inventarse obras o diferentes instrumentaciones de obras de Bach con el pretexto de que él también lo hacía. Podrá decirse que era una práctica habitual

Andrea Bacchetti

HACIA LA ESENCIA

BACH: Invenções, sinfonías y otras obras. ANDREA BACCHETTI, piano.
 2 CD DYNAMIC 629/1-2 (Diverdi). 2008. 151'. DDD. **PN**



Andrea Bacchetti firma dos nuevos discos dedicados enteramente a Bach en los que el repertorio está formado por *Invenções*, *Sinfonías*, además de la *Suite francesa n.º 6*, la *Partita n.º 2*, los *Pequeños preludios* y otras obras de carácter pedagógico. El Bach del italiano, que es rico en ideas y prolífico en ornamentación, sugiere una intelectualidad latente que le priva de ciertas emociones pero que le proporciona una visión de conjunto envidiable, ya que basa su expresión en el cultivo de climas y ambientes y una buena arquitectura. Las obras se abordan con espíritu barroco y discurso más bien distante, y se dotan de una visible sobrecarga de ornamentación, añadiendo muchas de su cosecha propia (hasta tal punto que si el oyente es conocedor en profundidad de las partituras, y sobre todo si las toca puede llevarse sorpresas casi continuas). La creatividad incisiva del intérprete también afecta a las articulaciones, que sumamente desarrolladas reinan en este Bach tan elaborado como nomotético; aspectos como la fluidez del discurso o el cultivo del contrapunto quedan perfectamente depurados con este

pianista que tiene dos tótem: la consecución de un variado abanico de planos sonoros y el citado trabajo de las articulaciones en cada célula musical. A través de unos *tempi* deliberadamente lentos, Bacchetti propone libertad, introspección y cuidado sonoro. Porque es un Bach sobrio y minucioso que imparte una realidad fértil en ideas, sabedor de su potencial y que es fiel al espíritu más barroco. Íntimo y estricto, Bacchetti usa su instrumento sin abusar de él y procura siempre la ponderación expresiva que huye de cualquier fraseo que sugiera romanticismo o exageración. Es una visión erudita que mira hacia el horizonte, donde caben delicadezas y mucha fantasía. En definitiva, un enfoque sumamente interesante que promueve la poética del barroco con el instrumento de nuestros días a través de un músico sensible y sólido, plenamente sabedor de lo que se trae entre manos.

Emili Blasco



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
- I** 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 €

entonces, tanto con obras propias como ajenas, pero ahora estamos en el siglo XXI, en plena época de rigor historicista.

La flautista de la Orquesta Barroca de Ámsterdam, Reine-Marie Verhagen y la esposa de Koopman Tini Mathot son las encargadas de plasmar esta reconstrucción de las seis sonatas en trío para órgano. Lo hacen muy bien, la flautista es una maravilla y el hermoso sonido de su instrumento está muy bien recogido por una grabación limpia y cálida, pero el producto es una mistificación malamente justificada.

José Luis Fernández

BACH:

Cantatas vol. 4. Cantatas BWV 9, 107, 170, 186, 187.

KUHNAU-BACH (atrib.): Der Gerechte kommt um. JOANNE LUNN, KATHARINE FUGE, sopranos; MICHAEL CHANCE, RICHARD WYN ROBERTS, contratenores; JAMES GILCHRIST, KOBIE VAN RENSBURG, tenores; STEPHEN VARCOE, STEPHAN LOGES, bajos. CORO MONTEVERDI. THE ENGLISH BAROQUE SOLOISTS. Director: JOHN ELIOT GARDINER. 2 CD SOLI DEO GLORIA 156 (Diverdi). 2000. 121'. DDD. **PN**

Cantatas vol. 9. Cantatas BWV 47, 96, 114, 116, 148, 169, motete BWV 226, coral BWV 668. KATHARINE FUGE, soprano;

FRANCES BOURNE, mezzo; CHARLES HUMPHRIES, ROBIN TYSON, contratenores; MARK PADMORE, CHRISTOPH GENZ, tenores; STEPHAN LOGES, GOTTHOLD SCHWARZ, bajos. THE ENGLISH BAROQUE SOLOISTS. Director: JOHN ELIOT GARDINER. 2 CD SOLI DEO GLORIA 159 (Diverdi). 2000. 138'. DDD. **PN**



Con los puntos algo menos fuertes de las desigualdades en las prestaciones vocales solistas, el *Peregrinaje* bachiano sigue a buen ritmo. Las partes corales, los solos instrumentales, el estilo están asegurados, así como la claridad expositiva gobernada por Gardiner. Otro factor es la admirable retórica de los recitativos, como en el magnífico de bajo de la *BWV 9*, seguido de la maravillosa, trisíntica aria *Bist du, der mir helfen doll*. Chance tiene un timbre algo desvaído y su voz parece al borde de romperse en *Wie jammern mich doch* de la *BWV 170*. Muy interesante

Heinrich Schiff, Till Fellner

FINURAS Y CAPRICHOS

BEETHOVEN: Obras para violonchelo y piano. HEINRICH SCHIFF, violonchelo; TILL FELLNER, PIANO.

2 CD BRILLIANT 93895 (Cat Music). 1998. 141'. **PE**

Brilliant está comenzando a ofrecer numerosas grabaciones procedentes de grandes catálogos que se ven obligados a reducir sus fondos; dicho de otra forma: se acercan buenos tiempos para comprar con la cabeza bien alta lo que hasta hace poco nos teníamos que conformar con ver hacer a otros con más posibles. En el caso que acabamos de citar se encuentra este álbum. Una pareja de discos que contiene la integral de Beethoven para violonchelo y piano, con las cinco sonatas más las variaciones. Todo junto, con un nivel interpretativo estupendo y una toma sonora mejor todavía, en presentación modesta pero digna. Le falla el nivel de las notas pero, por lo que cuesta, no íbamos a esperar encima que el libreto fuese de los gordos —o sí, que por pedir que no que-

de... Bueno, al grano. Schiff, espléndido, dúctil, profundo, carmoso, flexible, etc. Fellner tampoco está mal; un pelín comedito, como si estuviese pensando más en Mozart que en Beethoven, pero, al fin y al cabo, son formas. Ambos, hacen una simbiosis realmente buena. La *Op. 5, n.º 1* comienza de puntillas, delicadísima y limpia, mostrando el arco una atención suprema a las dinámicas. No se pierdan los siete compases que suenan entre 7'37" y 7'51" de ese Allegro y escucharán cómo suena el mismísimo vapor. Si hay que ponerle un pero, es que se olviden de las repeticiones, cosa que vuelve a ocurrir en la *n.º 2*. En ésta el mejor mordisco lo dan en el Rondó, juguetón y elegante, con sus esporádicas libertades en el arco —saltellatos de cosecha propia. Y para seguir con los caprichos, en el Scherzo de la *Op. 69* se pimplan una buena ración de ligaduras sin venir a cuento. No es que la cosa sea de juzgado, pero haberlas dejadas donde las puso Don Ludwig no habría hecho daño a nadie. Lo de las



repeticiones les remordía, y a partir de aquí no se saltan una. La *Op. 102, n.º 1* la traducen con ímpetu y decisión, gracias entre otras cosas al poderío que demuestra el chelo haciendo toda la faena al agudo en los medios y montera boca arriba. En la *n.º 2* la temperatura sube varios grados desde el principio, redondeando el conjunto en el Adagio y fugando el tercer tiempo con ligereza. Magníficas las tres tandas de variaciones, dichas con claridad y virtuosismo, y permitiéndose alguna que otra chicuelina de delicadeza en la cuarta del *WoO46*. Ovación y vuelta al ruedo.

Juan García-Rico

—sea quien sea su autor— el complemento del pesimista *Der Gerechte kommt um*. Muy noble la línea de Loges en su aria de la *BWV 186*, mientras que Rensburg defiende con firmeza su parte en la *BWV 107*. La falta de homogeneidad del timbre perjudica seriamente la intervención de Bourne en la *BWV 148*, pero Padmore, en cambio, resulta revelador —así como la flauta solista— en el aria *Wo wird in diesem Jammertale* de la *BWV 114*. Sensacional momento de conjunto el coro que abre la *BWV 47*, donde por desgracia la tendencia al grito de Fuge en su aria inmediata estropea el efecto global; estupendo, en cambio, el bajo Loges en la suya. Notables las intervenciones del órgano tanto en la sinfonía como en el aria (*n.º 3*) de la *BWV 169*, que además encuentra a una emocionada Stutzmann en plena forma, que hace con su prestación en esta cantata para contralto uno de los hitos de la serie. Todo un alarde de las posibilidades del Monteverdi la interpretación del coral *BWV 668*.

Enrique Martínez Miura

BACH:

Cantatas BWV 12, 78 y 150.

Motete BWV 118. VERONIKA WINTER, soprano; DAMIEN GILLON, contratenor; MARCEL BEEKMAN, tenor; BENOÎT ARNOULD, barítono; AKADEMIA. Director: FRANÇOISE LASSERRE. ZIG ZAG TERRITOIRES ZZT090502 (Harmonia Mundi). 2008-2009. 65'. DDD. **PN**



Según explica en la entrevista que sirve de comentario en la carpetilla acompañante, Françoise Lasserre ha escogido las tres cantatas incluidas en este disco inducida por el rasgo común de basarse en la chacona como forma productora de ritmos obsesivamente repetidos de los que surgen las armonías y polifonías que los sobrevuelan. La idea convence sobre todo por la coherencia de que consiguen impregnar al conjunto unas interpretaciones realmente imaginativas en sus intenciones, aunque algo menos satisfactorias en sus resultados. Los argumentos para emplear el mínimo virtualmente posible de cantantes ofrecen por la misma razón pocos flancos a la objeción, salvo porque el tenor no

acaba de redondear el timbre en momentos tan cruciales como el aria *Sei getreu, alle Pein*, de una *BWV 12* cuyos coro inicial (el famoso *Weinen, Klagen*) y coral conclusivo tampoco conquistarán todos los corazones por la sensación que producen de dispersión de las líneas. Como ni mucho menos es ahí el único lugar en que se podría formular tal reproche, uno acaba acordándose del famoso proverbio atribuido a Goethe sobre el empedrado de los caminos que llevan al infierno. Para los coleccionistas de repertorio les queda el aliciente de oír la versión con cuerdas del *Motete BWV 118*, que en su versión sólo para vientos Lasserre grabó hace una década (véase SCHERZO, n.º 124, pág. 66).

Alfredo Brotons Muñoz

BADINGS:

Scherzo sinfónico. Concierto para violonchelo n.º 2. Sinfonía n.º 2. MICHAËL MÜLLER, violonchelo. SINFÓNICA DE LA RADIO HOLANDESA. FILARMÓNICA DE CÁMARA DE LA RADIO HOLANDESA. Director: HENRIK SCHAEFER. ETCETERA KTC 1371 (Diverdi). 2004-2006. 66'. DDD. **PN**



Sus flirteos con el nazismo no le hicieron ningún bien a Henk Badings (1907-1987), cuya música quedó desde entonces marginada cuando lo cierto es que se trata de un corpus estimable, como ya habíamos podido apreciar a raíz de la aparición en CPO de un disco con sus *Sinfonías n.ºs 2, 7 y 12*. A éste le sigue ahora un nuevo trabajo, que revela que Badings no es ningún epígono romántico, como podría pensarse cuando se habla de la conjunción entre un creador y el régimen hitleriano. En absoluto. Sus composiciones no son ni mucho menos radicales, pero en ellas alienta un deseo de renovación de las formas y armonías tradicionales. La tonalidad, por ejemplo, subsiste, pero se ve enriquecida considerablemente, incluso con incursiones en la politonalidad. De las tres obras aquí recogidas la más fascinante es el *Scherzo sinfónico* (1953), cuyo sombrío inicio parece en las antípodas de este tipo de páginas, si bien poco a poco el tono *scherzante* se va imponiendo, eso sí, sin atisbo lúdico alguno, sino más bien con un carácter dramático y grotesco que estalla en atractivas sonoridades orquestales. El *Concierto para violonchelo n.º 2* (1939-1953) es más convencional, más romántico, enriquecido con sugerencias impresionistas y expresionistas, mientras que la *Sinfonía n.º 2* (1932) da cuenta de un compositor que respeta el modelo tradicional sinfónico coloreándolo con la politonalidad, lo que da al conjunto una aspereza próxima a Hindemith y Milhaud. Las versiones hacen justicia a las tres partituras y nos dejan con ganas de seguir descubriendo más música de este compositor.

Juan Carlos Moreno

BEETHOVEN:

Sinfonía n.º 9 en re mayor op. 125. Obertura La consagración del hogar op. 124. Fragmentos de la Misa solemne op. 123.

CLAUDIA BARAINSKY, soprano; GERHILD ROMBERGER, mezzosoprano. RAY M. WADE JR., tenor; PETER LIKA, DANIEL BOROWSKI, bajos. CHORUS MUSICUS KÖLN. DAS NEUE ORCHESTER. Director: CHRISTOPH SPERING. 2 CD PHOENIX 107 (Gaudis). 2007. 115'. DDD. **PN**

Bajo el título *La academia de Beethoven (1824)*, se ofrece la grabación en concierto de, a su

Janine Jansen, Paavo Järvi

SOBRE TODO, LA BELLEZA

BEETHOVEN: Concierto para violín. BRITTEN: Concierto para violín. JANINE JANSEN, violín. DEUTSCHE KAMMERPHILHARMONIE BREMEN. SINFÓNICA DE LONDRES. Director: PAAVO JÄRVI. DECCA 478 1530 (Universal). 2009. 73'. DDD. **PN**

Desde su debut en la sala Concertgebouw de Ámsterdam en 1997, la carrera de Janine Jansen la ha ido afianzando como una de las más destacables intérpretes actuales. Ha tocado con los mejores directores y con las orquestas más importantes del mundo, pero han sido los discos lo que la ha convertido en una estrella popular —bien, tan popular como pueda serlo una violinista en estos tiempos. Para este su último disco hasta la fecha ha optado por hacerse acompañar de dos orquestas bien distintas: una, de cámara, que toca el repertorio anterior al romanticismo con criterios prudentemente históricos, con un mínimo de

vibrato en las cuerdas y con una sonoridad global genuinamente clásica; la otra, una centuria poderosa y brillante, como corresponde a una gran orquesta sinfónica. Y con la primera toca una versión realmente encantadora del concierto de Beethoven, mientras que con la segunda nos brinda un Britten revelador. En ambas obras —bajo la dirección siempre eficaz de Järvi— se sirve de un violín de bellísimo timbre que hace sonar como los ángeles —escúchese, por ejemplo, la exposición del tema principal del primer movimiento del concierto de Beethoven—, un Stradivarius de 1727 conocido como el “Barrere” que la institución de turno ha puesto a su disposición. Nunca es ruda Jansen, ni siquiera en el casi prokofieviano inicio del segundo movimiento del concierto de Britten, y las aristas se suavizan en su interpretación. De este modo, cualquier cosa que toca suena esencialmente bella. Ahora



bien, nunca traiciona el espíritu original de lo que interpreta ni todo lo que toca suena igual. Distingue con claridad la elegancia y la exquisitez del concierto de Beethoven del Britten más arrebatador, pero hay quien pueda tacharla de preciosista. Puede ser pero, ¿por qué no? Fijense en hacia 3'40" del corte 5 —segundo movimiento del concierto de Britten— lo bien que suena y lo difícil que es hacer que “eso” suene tan hermoso sin que su carácter esencialmente dramático se resienta. Una maravilla.

Josep Pascual

Ronald Brautigam, Andrew Parrott

TRANSPARENCIA

BEETHOVEN: Conciertos para piano n.º 2 en si bemol mayor op. 19 y en mi bemol mayor WoO 4. Rondó en si bemol mayor WoO 6. RONALD BRAUTIGAM, piano. SINFÓNICA DE NORRKPÖPING. Director: ANDREW PARROTT. BIS CD-1792 (Diverdi). 2008. 59'. DDD. **PN**

Prosigue el ciclo beethoveniano de Brautigam/Parrott, cuya primera entrega ensalzamos no hace mucho. Las características generales en esta ocasión son comunes a las ya apuntadas: aportación orquestal perfectamente equilibrada, cuerda fibrosa y ligera y vientos magníficos, dirección extremadamente atenta al íntimo diálogo con el teclado y Brautigam exhibiendo una articulación micro-percusiva extremadamente depurada con la que consigue ese sonido transparente y diamantino que ya nos sorprendía en su anterior entrega. Hay que resaltar que

en esta ocasión el uso del pedal es, si cabe, aún más aquilatado, tanto en frecuencia como en calado. El *Concierto op. 19* goza en sus movimientos extremos de *tempi* óptimos. Especialmente en el Allegro con brio hay momentos extraordinariamente reveladores como el delicioso nivel de diálogo entablado sobre la última idea del desarrollo o la tensión electrizante con la que culmina la reexposición. En la cadenza se razona perfectamente el porqué de la elección de un Steinway D para la interpretación de este repertorio. El punto que no resulta convincente es la premura con la que también se traduce el Adagio central. Brautigam se ve obligado a flexibilizar el pulso en varios momentos con el fin de hacer coherente el discurso con sus respiraciones. Lo inicialmente plausible se va viendo forzado a medida que los compases van progresivamente llenándose de notas



como consecuencia de las disminuciones. Un leve matiz de reposo habría hecho excepcional este *Segundo*, por lo demás fantástico.

Como complemento se ofrece el *Rondó WoO 6*, destinado en un principio a ocupar el tercer movimiento de la obra anterior. Menor interés tiene la inclusión testimonial del *Concierto en mi bemol mayor, WoO 4*, obrita juvenil y anecdótica sin más, reconstruida y orquestada por el propio Ronald Brautigam.

Juan García-Rico



vez, otro acto singular: el que protagonizó el propio Beethoven el 7 de mayo de aquel 1824. El resultado sonoro del álbum es realmente bueno. Una prestación coral espléndida, un cuarteto rindiendo a un buen nivel —de cuyo elogio queda excluido el bajo Peter Lika en el *Agnus Dei*—, una orquesta de originales transparente y cálida, y, finalmente, una dirección inquieta y vivaz. Independientemente de lo complicado que una *Novena* lo tiene para entrar en el mercado discográfico, ésta se deja escuchar con agrado. Spering viene demostrando tener ideas frescas y atractivas. Su visión de la *en re mayor* es energética y expansiva, entrando incluso sin rubor en terrenos danzantes en los tiempos rápidos. Como contrapartida se le podría pedir un cierto grado de introspección mayor en el Adagio molto, consiguiendo ese punto de emoción contenida que prepare el contraste con la expresividad que conlleva la aparición del segundo tema. El ardor tempestuoso que imprime al bloque final, con esos curiosos efectos producidos por el cambio de acentuación del 3/4, culmina en un optimismo radiante y contagioso. La plasmación de *La consagración del hogar* goza de una valoración igualmente positiva, pese a la relativa discreción de la partitura. Por último, los tres fragmentos de la *Misa solemne* quedan un tanto descontextualizados para nuestros usos actuales. En cualquier caso, un buen trabajo de la cada vez más interesante batuta de Spering.

Juan García-Rico

BLANCAFORT:

Concierto para piano nº 2 "Ibèric". LAMOTE DE GRIGNON: Tríptico de la piel de toro. DANIEL BLANCH, piano. FILARMÓNICA DE PODLASIE. Director: MARCIN NALECZ-NIESIOLOWSKI. COLUMNA MÚSICA 1CM0204 (Diverdi). 2008. 59'. DDD. **PN**



Doble virtud de este CD, que reúne a una buena orquesta (como suele ocurrir por término medio con las de Europa Oriental), con su director titular Marcin Nalezcz-Niesiolowski al frente, y el acompañamiento de un joven y sólido pianista como es Daniel

Blanch. La singularidad y la doble virtud consisten en haber rescatado dos obras de dos compositores barceloneses de la misma generación que, por su calidad, merecen el testimonio de la grabación, al tiempo que recuerdan a programadores y responsables de la actividad musical en nuestro país que merecerían ser más escuchadas, pues sus méritos no son inferiores a otras composiciones más frecuentes en nuestras salas sinfónicas. Con *Concert Ibèric* y con el *Tríptico de la piel de toro*, Manuel Blancafort (1897-1987) y Ricard Lamote de Grignon (1899-1962) transitan por un terreno que quiere ser internacional pero que, de alguna manera, recoge ecos de la tradición ibérica, nunca sin embargo directa o claramente folclóricos o populares. Esfuerzos en ambos autores de trascender lo local para entroncar con el gran acervo compositivo del mundo culto europeo, por lo que no es de extrañar la voluntad de Blancafort de evocar las maneras de un Rachmaninov a la hora de tratar virtuosísticamente el instrumento solista o las referencias al mundo de Falla que hace Lamote de Grignon. En el primer caso, estamos en 1946. En el segundo, en 1956-1958. Las buenas versiones que se nos ofrecen, con la destacada actuación de Daniel Blanch, se benefician de una notable toma de sonido.

José Guerrero Martín

BLASCO DE NEBRA:

Seis sonatas para teclado. Seis pastorelas para fuerte piano.

PEDRO PIQUERO, piano. COLUMNA MÚSICA 1CM0219 (Diverdi). 2008. 72'. DDD. **PN**



El compositor sevillano Manuel Blasco de Nebra (1750-1784) no ha tenido aún la suerte de su ilustre tío, José Melchor de Nebra, cuya música religiosa y dramática se ha difundido con notable éxito en los últimos quince años. Y lo cierto es que de la música de Blasco no faltan referencias discográficas, pues aparte de una supuesta integral (hoy, incompleta) realizada en 1982 por Josep Colom para Etnos, podían encontrarse hasta ahora, además de piezas sueltas en antologías diversas, algunos monográficos (Toni Millán en Almaviva, Carole Cerasi en

Metronome). Falta que sus obras lleguen con mayor frecuencia a las salas de concierto, si bien la atención que en los últimos años ha empezado a prestarle a sus *Sonatas* un intérprete del talento y la proyección internacional de Javier Perianes puede hacer mucho por la difusión de una música que tiene un encanto irresistible.

Pedro Piquero (Sevilla, 1976) ha empezado con este volumen una nueva integral del legado para tecla de su paisano, y lo ha hecho con las *Seis Sonatas* para teclado halladas en el convento de la Encarnación de Osuna (las cinco primeras no se habían grabado nunca) y con las *Seis Pastorelas para Fuerte Piano* del manuscrito 2998 de la Abadía de Montserrat, dos de las cuales permanecían también inéditas en disco. Uno lamenta que un proyecto de integralidad de estas características no se realice con un instrumento de la época del compositor, que daría a esta música el color, la densidad y los matices que ayudarían a contextualizarla en un entorno europeo que tiene más de Emanuel Bach que del mismo Scarlatti, al que el padre de Blasco, músico también, conoció sin duda durante la estancia del napolitano en Sevilla. Piquero es en cualquier caso muy respetuoso con el estilo; su pulsación es de gran nitidez, las frases están perfectamente articuladas y el pedal de resonancia apenas perturba una interpretación de notable transparencia y una coherencia interna indudable, que juega la baza de la expresividad en los tiernos Adagios que abren las *Pastorelas* (el escrito en la tonalidad de mi menor resulta arrebatador) y de la levedad en unos gráciles minuetos.

Pablo J. Vayón

BRAHMS:

Sonata nº 3 en fa menor op. 5. 3 Intermezzi op. 17. 2 Rapsodias op. 79.

THOMAS BEIJER, piano. BRILLIANT LC 09421 (Cat Music). 2008. 75'. DDD. **PE**



Esta grabación proviene de la Fundación holandesa Young Pianist, de diez años de existencia. Encontramos en ella un trabajo serio sobre un programa ambicioso, al que se enfrenta Beijer con las armas de un pianista maduro. Su planteamiento es bueno, y avanza por las obras

exponiendo adecuadamente su carácter mientras pone sus buenos medios al servicio de la plasmación de lo escrito.

Sin embargo, la audición resulta tediosa al fin y a la postre. Se acusa algo muy difícilmente definible: una falta de brillo puramente sonoro que no es atribuible a la grabación técnicamente considerada. Pero está imbuida de una grisura que no es deficiencia, pero ahí está, y se percibe.

A este precio, y pese a lo dicho, un disco muy aceptable.

José Antonio García y García

BROUWER:

Cuartetos de cuerda. CUARTETO DE CUERDA DE LA HABANA. AUTOR SA01585. 2008. 75'. DDD. **PN**

Pictures at another exhibition. El Triángulo de las Bermudas. Manuscrito antiguo encontrado en una botella. Sonos y danzones. B3:BROUWER TRÍO. AUTOR SA01527. 2008. 77'. DDD. **PN**



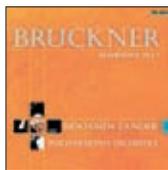
Leo Brouwer nació en La Habana el 1 de marzo de 1939, por lo tanto ha cumplido setenta años. La Fundación Autor ha querido conmemorar este hecho con la edición de dos CDs que no pueden ser más oportunos e ilustrativos, además de merecidos. Este artista parece indiscutible como músico relacionado con la guitarra (intérprete y compositor), campo en el que resulta unánime su reconocimiento como figura fundamental. Pero sería injusto olvidar o infravalorar, a causa de esa alta estima guitarrística, su contribución a otros géneros de la composición. Y aquí es donde los dos compactos que nos ocupan no pueden ser más pertinentes e instructivos. Uno de ellos reúne el conjunto de los cuatro *Cuartetos de cuerda* (escritos entre 1961 y 2007), en primera grabación discográfica mundial, a los que se ha añadido un *Trío para instrumentos de arco* (1959). El otro recoge la integral para tríos con piano: *El Triángulo de las Bermudas* (2007), *Manuscrito antiguo encontrado en una botella* (1983), *Sonos y danzones* (1992) y *Pictures at another exhibition* en su versión para violín, violonchelo y piano (2005), también en primera grabación mundial, que sucedió a la originalmente escrita para violín, trompa

y piano (2000). La música de cámara de Leo Brouwer, sumamente atractiva e imaginativa, tiene la virtud de ser producto de una gran sensibilidad, además de no previsible. Si en los *Cuartetos* demuestra su gran habilidad para conducir el desarrollo del discurso elegido por los caminos que le apetezcan a partir de mínimas pero ricas células, en los *Tríos* sale más que airoso del reto que se impone a sí mismo consistente en aunar tradición y contemporaneidad. Con un gran sentido de lo rítmico y un dominio del encaje del concepto melódico tradicional en un lenguaje contemporáneo, la aportación de Brouwer al repertorio actual es más que notable. Aquí cuenta con dos conjuntos de gran calidad: el Cuarteto de Cuerdas de La Habana, fundado en 1980, que aúna ductilidad y vigor superando las dificultades con aparente facilidad; y el jovencísimo B3:Brouwer Trío, asentado en Valencia e íntimamente ligado en su nacimiento al guitarrista, compositor y director cubano.

José Guerrero Martín

BRUCKNER:

Sinfonía nº 5. ORQUESTA PHILHARMONIA. Director: BENJAMIN ZANDER. 2 CD TELARC 80706 (Índigo). 2008. 149'. DDD. PN



La ya habitual identificación de las sinfonías de Bruckner con las catedrales llega en este

compacto a su máxima expresión. No hablamos del sonido sino del concepto, de cómo lo ve el director de orquesta. Hay todo un compacto en el que el hombre habla sobre la obra expresando su admiración por la estructura y los vínculos de Bruckner con Schubert. Hasta aquí, nada original. Pero anexo al libreto del compacto tenemos un plano en que la planta de cruz latina habitual en las catedrales góticas se llena con textos referidos a las partes de la sinfonía, atendiendo no sólo a la estructura propiamente dicha sino también al plano tonal, a cómo evolucionan las tonalidades desde el principio al final (por cierto, ya que la sinfonía termina como termina, probablemente el plano debería ser circular o, al menos, acabar nuestro "paseo" catedralicio en la puerta de entrada, donde empezamos). La cosa tiene interés y hasta nos lo podemos

tomar en serio... o no. Eso depende de cada uno. La sinfonía en sí queda sin estas "ayudas" como lo que es, una gran obra maestra. Zander pasa por ser todo un experto en Bruckner y también en Mahler y no vamos a discutirlo ahora y le dejamos que exprese su visión de esta sinfonía desde el podio, dirigiendo, y no desde la tribuna, hablando. Y lo que sí discutiremos es su dudoso buen gusto en la interpretación del Adagio introductorio del primer movimiento, de unos contrastes dinámicos tendentes al exceso, con pianísimos casi inaudibles al lado de potentísimos momentos en forte. Sin duda, efectistas más que efectivos y, repetimos, de dudoso buen gusto. La atención al detalle no vamos a discutirla, pero a veces da como resultado una interpretación poco consistente, hecha a partir de trocitos sin tener en cuenta el gran efecto, y eso que el hombre está convencido de que se trata de una "catedral sonora"... pero se le derrumba. Parece que se pierda dando vueltas por la catedral, esa es la verdad, y a menudo el efectismo de la introducción (que la entrada del bellissimo Allegro casi consigue hacernos olvidar) se extiende al resto de movimientos. Otra cosa es la belleza del sonido que extrae de la orquesta, eso es indiscutible, lo mismo que la claridad en las líneas melódicas de los episodios contrapuntísticos, realmente brillante. Pero no se trata de una versión plenamente satisfactoria a pesar de la verborrea.

Josep Pascual

CARNICER:

Elena e Costantino. RUTH ROSIQUE (Elena/Riccardo), ROBERT MCPHERSON (Costantino), SAIMIR PIRGU (Edmondo), EDUARDO SANTAMARÍA (Governatore), LORENZO REGAZZO (Carlo), MARIOLA CANTARERO (Anna), DAVID MENÉNDEZ (Urbino). CORO Y SINFÓNICA DE MADRID. Director: JESÚS LÓPEZ COBOS. 2 CD DYNAMIC CDS 619/1-2 (Diverdi). 2005. 151'. DDD. PN



El Teatro Real ha hecho una importante labor en la recuperación de óperas olvidadas de autores españoles y después de *Idegonda* de Arrieta programó *Elena e Costantino*, de Ramón Carnicer, compositor catalán, que después de un periplo europeo se instaló en Madrid, donde murió en

Alberto Reyes

METICULOSO Y SOÑADOR

CHOPIN: Sonata op. 35. Sonata op. 58. Barcarola op. 60. Fantasía op. 49. Balada op. 52. ALBERTO REYES, piano. 2 CD VAI VAIA 1271-2 (LR Music). 2009. 88'. DDD. PN



De Alberto Reyes (Montevideo, 1961), quien posee una trayectoria llena de éxitos y reconocimientos que le avalan como pianista, podemos disfrutar aquí su Chopin, en lo que es una selección de repertorio dividido en dos discos (cortos de minutaje, por cierto) en los que se pueden paladear las piezas sin prisas ni estridencias, donde el intérprete afronta las partituras con serenidad y aplomo. El pianista uruguayo concentra sus virtudes en un sonido extremadamente meticuloso, con una gama *piano* sensacional, al mismo tiempo que el *forte* nunca se acerca a la dureza y unos *tempi* en general reposados y bien deletreados. En su Chopin, que es descaradamente terrenal y mundano, poco soñador pero en cambio muy humano y cotidiano, percibimos cali-

dez y proximidad a través de un discurso elegante y una dicción clara. Reyes apuesta por una visión meticulosa del fraseo chopiniano, aunque aparentemente sea en detrimento de una visión de conjunto; pero solamente en apariencia, pues el pianista hilvana los pasajes consiguiendo unidad en las obras que interpreta mediante un enfoque rico en emociones y nítido en cuanto a matices. El intérprete canta con concentrada expresión y aporta fuerza y ardor a las partituras, en lo que es un Chopin vivo y sensible que prima la poética del sonido.

Emili Blasco

1855. Coetáneo de Rossini y gran admirador suyo, Carnicer compuso una serie de óperas que era en cierta manera un reflejo de los planteamientos del músico de Pésaro y del estilo de la época. *Elena e Costantino* es una obra bien planeada, que demuestra conocimientos amplios del mundo de la ópera, con una buena orquestación para la época y con algunos momentos de inspiración, como el aria de Carlo o la de entrada de Anna, llena de dificultades. Este personaje está a cargo de Mariola Cantarero, que muestra su buena musicalidad y su canto comunicativo y brillante. Ruth Rosique, que sustituyó a la inicialmente prevista Isabel Rey, confirma su gran profesionalidad en un rol que requiere una voz más densa. Del resto del reparto destacan Lorenzo Regazzo, especialista en papeles cómicos a los que aporta su sentido interpretativo y el tenor Saimir Pirgu, tenor de voz timbrada, con un registro agudo suficiente pero mejorable, estando discreto Robert McPherson, complementando el reparto el buen hacer de David Menéndez y Eduardo Santamaría. La versión está dirigida por Jesús

López Cobos que evidencia su gran interés en este tipo de recuperaciones, en una versión correcta.

Albert Vilardell

CHOPIN:

Preludio op. 45. 4 Baladas. Nocturnos op. 9, nºs 1-3. Nocturno en do sostenido menor op. post. ARTHUR SCHOONDERWOERD, piano. ALPHA 147 (Diverdi). 2008. 62'. DDD. PN



El holandés Arthur Schoonderwoerd (Vlaardingen, 1966), especialista en teclados históricos y profesor de fortepiano en el Conservatorio Superior de Barcelona, nos ofrece un interesante disco chopiniano registrado en un piano Pleyel de 1836 (colección de Anthony Sidey), perfecto contemporáneo del compositor, que ciertamente apreciaba mucho estos instrumentos. Aunque en apenas 60 años el instrumento había evolucionado en gran medida, tanto

en extensión como en robustez y poderío sonoro, este Pleyel de 1836 aún dista mucho de la potencia y solidez del piano moderno. En este recital en el que, con gusto y calma (los *tempi* tienden al reposo), el holandés desgrana las cuatro *Baladas*, cuatro *Nocturnos* y el *Preludio op. 45*, se aprecian bien esas distancias. Cierto, Chopin no las conoció, pero indudablemente su piano visionario —como el de Beethoven con anterioridad— iba por delante del desarrollo técnico. En el caso que nos ocupa, la tímbrica es hermosa sobre todo en el medio-grave, pero se adelgaza demasiado en el agudo. Es una tímbrica más intimista, más apropiada para los *Nocturnos* o el enigmático *Preludio* que para los pasajes de bravura de las *Baladas*, donde los agudos quedan sepultados por los graves y las octavas adolecen a menudo de una redondez imperfecta. No es este, pues, el disco que uno escogería para volver a las *Baladas* una y otra vez, pero sí el que sirve para recordarnos que cuando tanto se habla sobre la falta de fortísimos en la ejecución del propio autor conviene recordar los medios de que disponía. Interesante documento, impecablemente grabado y presentado.

Rafael Ortega Basagoiti

COUPERIN:

Misas de órgano. AUDE HEURTEMATTE, órgano de St. Gervais (París). 2 CD ZIG ZAG Territoires ZZT090403 (Harmonia Mundi). 2004. 97'. DDD. **PN**



La práctica de improvisar al órgano durante las misas, en alternancia con las partes destinadas al canto llano, tuvo un amplio seguimiento en la liturgia de los grandes centros franceses durante el siglo XVII. Sólo tardíamente aparecieron ediciones escritas de estas obras, que servirían como modelos para los organistas menos dotados. En esta tradición se incluyen las dos *Misas* que publicó un joven François Couperin de 22 años en 1690, una *para el uso de las Parroquias en las fiestas solemnes*, otra, *para los Conventos de religiosos y religiosas*. Organista en Saint Gervais desde 1685, estas dos misas recogían la experiencia del compositor en el género, con una serie de piezas breves que se pasean por todos los estilos y explotan todas las posibilidades de los instrumen-

Rafal Blechacz, Jerzy Semkow

FELIZ ANIVERSARIO

CHOPIN: Conciertos para piano y orquesta nº 1 en mi menor op. 11 y nº 2 en fa menor op. 21.

RAFAL BLECHACZ, piano. ORQUESTA DEL CONCERTGEBOUW DE ÁMSTERDAM. Director: JERZY SEMKOW. DEUTSCHE GRAMMOPHON 00289 477 8088 (Universal). 2009. 75'. DDD. **PN**

Anticipándose a la efemérides chopiniana que se celebrará en 2010, el también polaco Rafal Blechacz, flamante ganador del Concurso Chopin en 2005, presenta su versión de los dos *Conciertos* de su ilustre compatriota. Lo hace con 24 años, apenas 5 más que los que contaba su autor cuando los escribió. Y lo hace con la elegancia, sobriedad y estupendo hacer pianístico que hasta ahora caracteriza su trayectoria. Articulación impecable, moderación en el uso del pedal de resonancia, lo que permite una claridad exquisita, sin merma de un *legato* envidiable, sonido bello y redondo, muy bien matizado, sin forzar la estridencia en el fortísimo. Y lo que es más importante, un sentido cantable (qué bien canta el segundo motivo del primer tiempo en el *Primer Concierto*) y solidez artística de muchos quilates. Su aproximación, en este sentido, tiene muchos puntos de encuentro con la primera de Zimerman (junto a Giuliani, en el mismo sello). No trata de

reinventar la rueda y se aleja de acercamientos más o menos atípicos (por atractivos que éstos sean, véase el segundo acercamiento de Zimerman) para desarrollar una interpretación que, moviéndose en parámetros más convencionales, tiene sin embargo personalidad y luz propias, porque en ellas hay esa efusión juvenil, esa luminosidad y entusiasmo vital y ese nervio que es propio de estas obras del joven Chopin. Visiones románticas ricas en la expresión, magníficamente construidas y realizadas, sin almibaramiento pero alejadas de cualquier atisbo de frialdad, con *rubato* de exquisita sensibilidad que aporta lo justo al cantable sin caer jamás en el amaneramiento o la exageración. El último tiempo del *Primer Concierto* es toda una evidencia de entusiasmo, exaltación, alegría y júbilo, resaltados por un impulso rítmico de primer orden. Y como en el del *Segundo Concierto*, ambos están fraseados con imaginación y coherencia. Y los movimientos lentos son, sencillamente, una maravilla de canto, expresión, sutileza de matiz y, en una palabra, de la mejor efusión lírica y poética. Escuchen el comienzo del segundo movimiento del *Op. 21*. Una fantástica demostración de canto expresivo, con un trino de una ligereza y delectación que sólo está al alcance de unos pocos.



La orquesta es el lujo que cabe esperar del Concertgebouw, aunque la batuta de Semkow se desempeña con más oficio que especial imaginación, y sin llegar, desde luego, a bucear en el acompañamiento orquestal como hiciera Zimerman en la segunda de sus grabaciones, junto a aquella ocasional Orquesta del Festival Polaco. Grabación absolutamente modélica, de nitidez, presencia y equilibrio excepcionales. Como la interpretación de Blechacz. Desde los Rubinstein, Lipatti, Arrau, Zimerman, Pires, Pogorelich, Pollini y otros, estos *Conciertos* gozan de una discografía muy afortunada. No tengo ninguna duda de que esta de Blechacz es una más que valiosa contribución a tan ilustre nómina. La suya es una opción de las mejores, y harían mal en dejarlo pasar, porque el mismísimo Chopin estaría encantado con este regalo de aniversario.

Rafael Ortega Basagoiti

tos franceses de la época, combinando tiernos recitativos con grandes fugas, diálogos con danzas, las sonoridades más explosivas del *órgano pleno* con la intimidad de los registros de flauta o de voz humana.

Aude Heurtematte es desde 1989 la heredera de Couperin en el órgano histórico de San Gervasio, que es el instrumento con el que ofrece esta versión que incluye sólo las piezas organísticas (hay grabaciones que incluyen las partes de canto llano en *alternatim*). Ideales desde el punto de vista de la sonoridad que debieron de tener estas obras originalmente, son también estupendas por la claridad de las exposiciones, por el vigor rítmico y la tensión sostenida y por la sugerente variedad en el uso de registros, muy delicados los dúos, los diálogos o los recitados, explosi-

vos los *plenos*, que alcanzan el paroxismo en el soberbio y espectacular *Ofertorio* de la *Misa para las Parroquias*.

Pablo J. Vayón

COUPERIN: Misas de órgano para las Parroquias y para los Conventos. SERGE SCHOONBROODT, órgano.

AEOLUS AE-10301 (Gaudisc). 2001. 82'. DDD. **PN**



Aunque registrado en 2001, Aeolus publica ahora este disco de generosísima duración que incluye las dos misas de órgano de François Couperin, obras juveniles del compositor, publi-

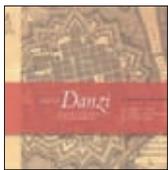
cadadas en 1690 con una intención básicamente didáctica, para facilitar la tarea de los organistas menos dotados e imaginativos en su habitual trabajo de improvisación en parroquias y conventos franceses. Recién aparecida en el sello Zig Zag Territoires una versión de estas obras debida a Aude Heurtematte, que es desde 1989 la heredera de Couperin en el órgano parisino de San Gervasio, el belga Serge Schoonbroodt (Eupen, 1971) ofrece en el instrumento histórico de la impresionante Catedral de Le-Puy-en-Velay, construido por Jean Eustache en 1692 y restaurado en el último lustro del siglo XX, una interpretación algo más nerviosa y de más intensos claroscuros, de ritmo fluido y *tempi* más acelerados (el trabajo de Heurtematte ocupa dos CDs), claras en general y de colores muy contrastados, aunque acaso

sin la exuberante espectacularidad en las puntas que Heurtematte logra con los plenos. Versiones, pues, complementarias, ambas interesantes, acaso más madura y reflexiva la de Zig Zag, aunque ésta de Aeolus tiene la ventaja de que se publica en un solo CD, lo que repercute en el precio.

Pablo J. Vayón

DANZI:

Sinfonía concertante en si bemol mayor op. 41. Sinfonía concertante en mi bemol mayor. Sinfonía concertante en si bemol mayor op. 47. JAIME MARTÍN, flauta; JOAN ENRÍC LLUNA, clarinete; JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ MONTEAGUDO, oboe; DAVID TOMÁS, fagot; MARTIN OWEN, trompa. ORQUESTA DE CADAQUÉS. Director: NEVILLE MARRINER. TRITÓ TD 0061 (Diverdi). 2007-2008. 58'. DDD.  PN



En el siglo XVIII y comienzos del XIX, se llamaba sinfonía concertante a un tipo de concierto para dos o más instrumentos solistas —normalmente de cuerda o de viento— y orquesta. Un género, por lo tanto, más próximo al concierto, sea clásico o barroco, que a la sinfonía. Desde 1770 hasta las primeras décadas del siglo siguiente, la sinfonía concertante vivió un auge extraordinario y tuvo su centro principal en París. Lo practicaron Haydn, Johann Christian Bach y Mozart. Y, entre otros muchos más, también el alemán Franz Danzi, hijo de italiano, hombre culto y estudioso, polifacético y trabajador, de quien se recogen en este CD tres de sus sinfonías concertantes, encuadradas en el último clasicismo de la escuela de Mannheim, ciudad en la que nació y en cuya vida musical participó activamente. Danzi, precursor del romanticismo —fue amigo de Carl María von Weber—, aportó soluciones instrumentales, colorísticas y dramáticas en sus trabajos teatrales, algunas de las cuales pasaron también y coyunturalmente al resto de su música. Cronológicamente, la *Sinfonía concertante para flauta, oboe, trompa y fagot* es la más antigua, pues fue escrita cuando su autor era todavía miembro de la orquesta de Mannheim. Le siguen el *Op. 41 para flauta y clarinete solistas*, obra claramente clásica, y el *Op. 47 para clarinete, fagot y orquesta*, la composición más moderna en el tiempo y en su concepción,

Alain Planès

EN BUSCA DEL IDEAL

DEBUSSY: La obra para piano.

ALAIN PLANÈS, piano.
5 CD HARMONIA MUNDI HMX
2908209.13. 1996-2006. 328'. DDD.

 PM

El que firma estas líneas siguió con paciencia (¿qué otro remedio me quedaba?) la evolución del ciclo Debussy de Planès. "La integral está a punto de concluir", decía hace tres años. Y repetía algo por el estilo hace año y medio. Ahora, sí. Ahora puedo respirar tranquilo, con los cascos o como sea, y recorrer todo el Debussy, absolutamente todo, porque yo diría que a Planès no le falta nada en estos cinco discos. Que conste que Planès no graba este ciclo sin antes haber ensayado y ensayado. "Ensayar y ensayar", lo que recomendaba Marañón hace siglos en otro contexto, que sirve para éste. Por ejemplo, Planès grabó los *Preludios*, nada menos que los *Preludios*, en dos ocasiones, y una de ellas es la que escuchamos en este hermoso álbum quintuple. No hace falta decir que es una de las grandes referencias de los *Preludios*, obra a la que asociábamos en estas páginas, hace ya tiempo, una relación

amplia de registros insuperables, nada menos que veinticinco. Que, desde entonces, ha crecido, claro está.

Con Planès tenemos las grandes series de Debussy garantizadas en lecturas bellas, que son a la vez delicadas y poderosas: los dos trípticos de *Imágenes*, las dos docenas de *Preludios*, los insólitos *Estudios*, las *Estampas*, el *Children's Corner*... Bastaría con eso para recomendar con calor este ciclo. Pero las miniaturas sueltas también destacan por alguna razón: por su agilidad y humor (*La plus que lente*), por su encanto *suranné* (*Suite bergamasque*), por su insólita afirmación sonora (*L'isle joyeuse*)... No es posible relacionarlo todo. Está todo, y está bien, muy bien o formidablemente bien. Créannos si les decimos que están ustedes ante uno de los ciclos pianísticos de Debussy de mejor nivel, dentro de la concepción más moderna, menos brumosa, más afirmativa y menos lánguida que lo que fue tradicional a partir de los músicos que vivieron aquella época y conocieron a Debussy. Una evolución, una superación de conceptos bastante lógica, porque el tiempo no pasa en balde y a menudo



se gana en objetividad y en vigor mientras se pierde la cercanía. Alain Planès, en cualquier caso, es el campeón de este tipo de pianismo debussiano... Salvo que, de repente, nos llegue algo más de lo grabado por Jean-Efflam Bavouzet y nos obligue a revisarlo todo. Nunca se sabe. De todas maneras, aquí está Planès, y eso quedará como lo que es, un Debussy auténtico, moderno, virtuoso, chispeante y hasta profundo. A veces exageramos en nuestro entusiasmo. Aquí tienen el Debussy definitivo, estoy tentado de decirles. Háganme caso, o póngame entre paréntesis. Pero la cosa va por ahí. Con este Debussy, que ya hemos comentado a lo largo de unos cuantos años... ¡caramba!

Santiago Martín Bermúdez

con cuatro tiempos que se suceden sin solución de continuidad y que rompen, por lo tanto, la estructura del concierto clásico. En conjunto, tres buenos ejemplos de sinfonía concertante, donde los instrumentos solistas dialogan entre sí y coexisten en el seno de la orquesta. Excelente participación de todos los intérpretes solistas en una actuación notable de la Orquesta de Cadaqués, que como se sabe se reúne por proyectos, bajo la dirección del veterano todoterreno sir Neville Marriner.

José Guerrero Martín

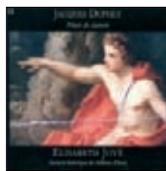
DUPHLY:

Piezas para clave. ELISABETH JOYÉ, clave.

ALPHA 150 (Diverdi). 2008. 75'. DDD.

 PN

Nacido en Rouen en 1715, Jacques Duphly murió en 1789, al día siguiente de la toma de La Bastilla. Su primera dedicación musical fue como organista, pri-



mero en Evreux y luego en su ciudad natal, pero al trasladarse a París en 1742 se dedica exclusivamente al clave, instrumento con el que adquiere una rápida reputación en los salones aristocráticos de la capital, como parecen atestiguar tanto las dedicatorias de los libros como los títulos de muchas de las piezas que contienen. Efectivamente, a pesar de encontrarse el instrumento iniciando sus momentos históricos finales, llegó a publicar cuatro libros de piezas, el primero en 1744, al poco tiempo de llegar a París, y los restantes en 1748, 1756 y 1768. Además, los tan apreciados retratos musicales de ilustres personajes que los clavecinistas franceses tanto gustan de hacer no faltan en sus piezas, así es el caso de *La Forqueray* (Jean-Baptiste), *La Boucon* (clavecinista, esposa de Mondonville), *La Vanlo* (el pintor Carl van Loo) e incluso *La*

de Sartine, lugarteniente general de la policía que, según parece, era un protector de las artes.

Aunque en sus primeras obras es palpable la influencia del gran Couperin, Duphly va creando un estilo propio, aunque no tan personal como el de Pancrace Royer, otro de los últimos grandes clavecinistas franceses, nacido diez años antes, pues el refinamiento y la exquisitez sonora de las obras de Duphly le mantienen más próximo a la anterior generación.

Como es esperable siempre en Alpha, un disco con este contenido no se ha grabado en un clave cualquiera y así, se ha recurrido al instrumento de un anónimo constructor de mediados del siglo XVIII conservado en el Château d'Assas y que tanto utilizó Scott Ross, clave que a su valor histórico añade el ser poseedor de un extraordinario sonido, cuyas virtudes quedan resaltadas por la elegancia interpretativa de Elisabeth Joyé.

José Luis Fernández

DVORÁK:**Tríos con piano.** TRÍO GUARNERI DE PRAGA.2 SACD PRAGA PRD/DSD 250259.60 (Harmonia Mundi). 2008-2009. 127'. DSD. **PN**

Ya conocíamos una grabación de los cuatro tríos de Dvorák por el Guarneri. La ofrecía Supraphon en solitario, en 2 CDs, aunque también dentro de la magna *Edición Dvorák* de los años 90. Aquellas lecturas del Trío Guarneri de Praga eran de lo más destacable de aquella colección; junto a, claro está, la integral de los *Cuartetos de cuerda* por parte del conjunto de Jirí Panocha. Han pasado un montón de años, más de década y media, y en estos registros de ahora mismo los tres músicos del Guarneri se muestran parecidos, aunque no iguales, a aquellos de entonces. Como bien sabe el aficionado, se trata de cuatro obras ambiciosas, de envergadura, muy bellas y bastante "sencillas" para el oído del melómano medio, cuatro joyitas (tres, al menos, diríamos que lo son sin discusión) que se han grabado a menudo; y que con lecturas tan intensas, líricas, cantarinas y tan bellas como éstas pueden hacer de nuevo las delicias del aficionado, casi, casi, como si las escucháramos por primera vez. Ya me entienden, ¿no? Virtuosisimo, sentido de estas partituras carentes de trascendencia y ricas en musicalidad, todo al servicio de una música que nunca defrauda. Una prueba para este tipo de obras es oír los movimientos lentos o los adagios y te diré quién eres. Prueben con el Largo del *Trío n.º 2*, como el Adagio del *n.º 3*, con los lentos maestros del *Dumky*, y comprobarán la capacidad de canto y de ensoñación lírica, retenida pero muy cierta, de este formidable trío checo. En resumen: otra referencia importante de los *Tríos* de Dvorák, esa serie que algo tiene de autobiográfico, puesto que son cuatro instantáneas de la vida de un creador, hasta culminar en el *Op. 90, "Dumky"*, pieza magistral en seis movimientos más bien breves; una de las obras más tocadas, más conocidas y más apreciadas de Dvorák.

Santiago Martín Bermúdez

GILARDINO:**Trascendencia (integral de los estudios para guitarra).** CRISTIANO PORQUEDDU, guitarra.5 CD BRILLIANT 8886 (Cat Music). 2004-2007. 322'. DDD. **PE**

Cristiano Porqueddu estudió con Angelo Gilardino, quien ha sido además su mentor, autor de obras a él dedicadas y un verdadero maestro en el sentido más amplio. Porqueddu ha merecido todos los elogios de su admirado Gilardino y su carrera como solista, como estudioso del repertorio para guitarra (especialmente del siglo XIX) y como maestro tiene ya una dimensión internacional y su prestigio es innegable, a pesar de no ser una figura conocida y reconocida entre el público como merece. Es lógico que él fuera el primero en grabar los sesenta estudios de su "maestro y amigo" (como define él mismo a Gilardino) contando con el beneplácito de éste, quien llega a afirmar que todos los compositores para guitarra deberían tener la suerte de contar con intérpretes como él. Los estudios que nos ocupan son virtuosísticos y exigentes técnicamente (a veces muchos) pero se trata de auténticos estudios de concierto, de esos cuyo interés trasciende una supuesta utilidad y función primera. Además, estos estudios constituyen todo un universo musical propio, el de su autor, y en ellos asoman referencias en forma de homenaje a compositores tan significativos como Bartók, Berg, Villa-Lobos, Ravel, Gerhard, etcétera. Asimismo, hay evocaciones de ciertas músicas populares, como el flamenco, y referencias a lo que sugieren los versos de Rimbaud, Mistral, García Lorca y otros, y determinados paisajes y cuadros de pintores como Watteau, Matisse, Monet, Cézanne y alguno más. Llama la atención como la funcionalidad, el hecho de ser estudios destinados a trabajar la técnica del intérprete, no se pierde en ningún momento, aunque la expresión artística y la intención evocadora e incluso descriptiva en algún caso parezca primar. En este sentido, el equilibrio es más notable ya que lo técnico y lo artístico forman un todo inseparable y su mundo es tanto el pedagógico como el del concierto. Porqueddu toca con seguridad y convicción estas obras que evidentemente ama y con las que se identifica como músico, de modo que Gilardino tiene en él a un defensor entusiasta y más que competente.

Josep Pascual

C. H. GRAUN:**Kommt her und schaut (Gran Pasión).** VERONIKA WINTER, soprano; HILKE ANDERSEN, mezzo; MARKUS SCHÄFER, tenor; EKKEHARD ABELE, bajo. RHEINISCHE KANTOREI. DAS KLEINE KONZERT. Director: HERMANN MAX.2 CD CPO 777 452-2 (Diverdi). 2008. 122'. DDD. **PN**

Con su consistente y habitual equipo, Hermann Max ofrece aquí una *Pasión* de Carl Heinrich Graun (1703/04-1759) diferente a la que dio amplia fama al compositor en su tiempo (*Der Tod Jesu*, escrita al final de su vida): se trata de una obra amplia (66 números), lo que justifica su apelativo de "Grande", escrita seguramente a finales de los años 1720 y que se caracteriza por una sólida arquitectura en la que abundan los ariosos (casi siempre ligados a *accompagnati*), figuran algunos números de conjunto (sobre todo, dúos, pero también un cuarteto) y el peso coral es relativamente reducido, aunque son corales los que abren y cierran la obra. La instrumentación es también de gran originalidad, con partes solistas para cuerdas y vientos y multitud de números en que se requieren flautas, oboes y fagotes por triplicado con tratamiento en forma de coral. La obra es una especie de híbrido entre el género de la *Pasión-oratorio*, característico de las de Bach, y el *Oratorio-pasión*, al que pertenece *Der Tod Jesu*, ya que hay partes narrativas en recitativo sobre los textos evangélicos, pero no se extienden a lo largo de toda la partitura, dominando en general el tono reflexivo, con textos alusivos al tema, sobre la linealidad cronológica del relato.

Interpretación de elegante sobriedad, con un dramatismo que sostiene especialmente la parte vocal y que se apoya en la claridad de la línea y en los detalles de retórica más que en los efectos o en la ornamentación. Espléndidos los Rheinische Kantorei. El fraseo orquestal de Das Kleine Konzert resulta de un depuradísimo refinamiento y un admirable equilibrio de volúmenes y timbres. Más que solventa el equipo de solistas, destacando muy especialmente el lirismo del tenor Markus Schäfer, el miembro más exigido de todo el elenco.

Pablo J. Vayón

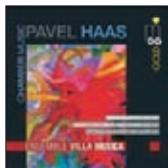
GREY:**Enemy Slayer, a Navajo Oratorio.** SCOTT HENDRICKS, barítono. CORO Y SINFÓNICA DE PHOENIX. Director: MICHAEL CHRISTIE. NAXOS 8.559604 (Ferysa). 2008. 69'. DDD. **PE**

Obra de Laura Tohe, autora del texto, poetisa del pueblo diné, esto es, navajo; y del compositor Mark Grey (San Francisco, 1967), *Enemy Slayer* cuenta en cinco cuadros la historia de dos hermanos gemelos del pueblo navajo que combatieron contra los gigantes enemigos de su pueblo y sufrieron una poderosa enfermedad mental después del enfrentamiento, que fue victorioso. Es lo que hoy conocemos como stress postraumático. La guerra como fuente de desorden, de enfermedad. Al mismo tiempo, el intento de tender un puente (literalmente, se dice así por parte de los autores) hacia el pueblo navajo. La obra es para un solista, un barítono; para coro y para orquesta sinfónica. El planteamiento es lírico, épico y también religioso; al menos, hay un concepto o intuición de lo sagrado, de los ancestros, que se hacen oír mediante la masa coral.

La secuencia es más o menos dramática, esto es, teatral. La música parte de referencias tonales presentadas acaso con ambigüedad. Se renuncia casi siempre a lo solemne, aunque asome lo grandioso. A juzgar por esta obra, Mark Grey es un compositor de mucho interés que, como suele ocurrir en su país y en su generación, desprecia de propuestas vanguardistas. A menudo suena a música conocida, sabida. No se trata tanto de imitación como de inspiración en el mismo hontanar que muchas músicas en las que lirismo, dramatismo y tonalidad desmentida se alimentan mutuamente. Excelente el cometido del barítono Scott Hendricks. Inspirada y muy teatral la batuta de Michael Christie, al frente de la orquesta y el coro de Phoenix. Una novedad total de mucho interés.

Santiago Martín Bermúdez

HAAS:**Quinteto de viento op. 10. Suite para oboe y piano op. 17. Cuarteto de cuerda n.º 3 op. 15.**ENSEMBLE VILLA MUSICA. MDG Gold 304 1527-2 (Diverdi). 1998, 2001, 2007. 52'. DDD. **PN**



Fue Pavel Haas de Brno, y discípulo de Janáček algún tiempo. Fue, como bien

sabemos, uno de los compositores mártires que el nazismo inmoló en Auschwitz, después de hacerlo pasar por Terezín. Pero antes de saberse todo eso, podría creerse que Europa se había librado de la barbarie. El período de entreguerras no hizo sino prepararla mejor, mientras los artistas se creían libres y creadores. El checo judío Haas, por ejemplo. Ahí lo tenemos, el año en que cumple treinta, con ese bello y elegante *Quinteto de viento*, cuatro movimientos de música muy a lo Weill, muy *Gebrauchsmusik*. Al fin y al cabo, Weill es sólo un año menor que Haas. Es el mismo ambiente, la misma generación, la de Hindemith, Krása, Schulhoff, Ullman, Hába, y hasta Martinu, si lo forzamos un poco. Es la misma que, en otra geografía y una sensibilidad algo distinta (no opuesta), que la de Poulenc y Auric, y en rigor todos los demás del llamado Grupo de los Seis. La siniestra deriva centro-europea se cuela en el *Cuarteto n.º 3*, obra de 1938, año del Anschluss y, en especial para los checos, año de la invasión alemana, permitida por los mismos impotentes cabestros que permitían el desastre español. Aún más se advierte en la *Suite para oboe y piano*, terminada en octubre de 1939, cuando Polonia ya ha sido arrasada y dividida entre el terror nazi y el terror rojo. Esta música no es reflejo, pero sí trasunto de estos acontecimientos. No es posible oír a Haas sin tener en cuenta su trágico destino y el trágico destino de la Europa de su tiempo. El Ensemble Villa Musica ofrece un bello disco de uno de aquellos compositores incluidos en la exposición de Música degenerada de Düsseldorf de 1938. De la invención y hasta la alegría más o menos jazzísticas a la meditación y la desesperación. Un disco de repertorio poco conocido, de interpretaciones espléndidas y toda una aportación.

Santiago Martín Bermúdez

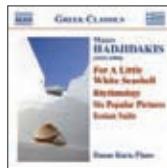
HADJIDAKIS:

Para una pequeña concha marina blanca op. 1. Seis pinturas populares op. 5. Suite jónica op. 7. Ritmología op. 26.

DANAE KARA, piano.

NAXOS 8.570957 (Ferysa). 1995. 73'.

DDD. PN



Dentro de la colección que el sello Naxos ofrece sobre música griega clásica aparece un

disco dedicado enteramente al compositor Manos Hadjidakis (1925-1994); autor autodidacta con una extensa producción que basa su estilo en las raíces de la música tradicional de su país. A Hadjidakis se le conoce también por su incursión en la música para el cine, concretamente para la película *Nunca en domingo* de Jules Dassin, donde obtuvo un oscar a la mejor canción en el año 1960. El disco que nos ocupa es un buen muestrario de su estilo variado, que fue cambiando según él mismo evolucionaba: así mientras el *Op. 1* y el *Op. 5* sugieren una mezcla de diferentes influencias europeas con un evidente toque griego, las otras dos obras reunidas exhiben ya un carácter más profundamente personal, claro está con un influjo de la música popular de su país más que evidente. La pianista Danae Kara, claramente afín a Hadjidakis, comprende el variopinto estilo de las composiciones y les impregna un sabor sugerente que proviene de su formación refinada. Las versiones, que son ágiles y precisas, narrativas y elocuentes, transmiten fuerza y virtuosismo a través de un sonido siempre cuidado y modelado con criterio. La intérprete comunica emociones y frescura, y alterna según el momento un espíritu íntimo con explosiones sonoras; canta con sensibilidad las múltiples melodías y ritmos provenientes del folclore griego y en todo momento sabe transmitir con rigor lo que pide la partitura. Excelentes versiones para unas músicas tan desconocidas como sugerentes.

Emili Blasco

HAENDEL:

Arias de oratorios. SANDRINE PIAU, soprano. ACCADEMIA BIZANTINA.

Director: STEFANO MONTANARI.

NAÏVE OP 30494 (Diverdi). 2008. 77'.

DDD. PN



Al oír la primera pista de este disco, es posible que el oyente piense por un momento

que la equivocación de alguien ha provocado que lo que se ha llevado a casa de la tienda no es

Ildebrando D'Arcangelo, Federico Maria Sardelli

UN GRAN DEBUT

HAENDEL: Arias para bajo.

ILDEBRANDO D'ARCANGELO, bajo.

MODO ANTIQUO. Director:

FEDERICO MARIA SARDELLI.

DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 8361

(Universal). 2009. 59'. DDD. PN



La presentación discográfica en solitario del bajo italiano Ildebrando D'Arcangelo (Pesara, 1969) se hace con un recital haendeliano que llega al mercado poco después que el grabado para Naïve por Lorenzo Regazzo, aunque los programas coinciden en sólo dos arias (*Gelido in ogni vena de Siroè* y *Sorge infausta una procella de Orlando*). Además de otros fragmentos de estos dos títulos, D'Arcangelo se acerca, como Regazzo, a *Agrippina*, *Seise* (se permite la libertad de hacer el *Ombra mai fu*, escrito para voz de contralto) y la cantata *Apollo e Dafne*, pero añade además arias de *Rodelinda*, *Ariodante*, *Rinaldo*, *Ezio*, *Giulio Cesare* y se atreve con *Fra l'ombre e gl'orrori de Aci*, *Galatea e Polifemo*, posiblemente la pieza más peliaguda que Haendel escribiera jamás para una voz de bajo, con saltos interválicos de vértigo y bajada hasta un re casi de ultratumba que exige el registro de un bajo profundo. Laurent Naouri salía airoso de la prueba en la versión completa de la obra dirigida por Emmanuelle Haïm para Virgin, y D'Arcangelo también lo logra, resultando convincente tanto en los graves imposibles, que da acaso con menos rotundidad que Naouri, como en los pasajes de agilidad.

La voz de bajo-barítono de D'Arcangelo tiene aún la flexibilidad y la frescura que exigen

los pasajes ornamentados de la escritura haendeliana, momentos que el cantante resuelve con especial brillantez, tanto técnica como estilísticamente, como demuestra en *Sibilar gl'angui d'Aletto de Rinaldo*, en *Io di Roma il giove sono de Agrippina*, en el aria de la tempestad de *Orlando* arriba citada o en *Già risonar d'intorno de Ezio*, de soberbia marcialidad. A ello se une un timbre hermoso, cálido y verosímilmente varonil, y un fraseo muy delicado y elegante para las arias más líricas y tiernas, como *Al sen ti stringo e parto de Ariodante* o el mismísimo *Ombra mai fu*, el célebre arioso de *Seise*, al que da un tono más recio y poderoso que de costumbre, no por ello menos encantador ni sugestivo. Al éxito de la empresa contribuye el trabajo de Federico Maria Sardelli al frente de Modo Antiquo, que brinda el acompañamiento adecuado a cada momento teatral, reforzando la notable capacidad expresiva del bajo italiano con numerosos detalles de fraseo y una claridad pasmosa, que da profundidad a la cuerda y realza el color que aportan los vientos. Muy recomendable.

Pablo J. Vayón

un disco de Sandrine Piau, sino de Cecilia Bartoli. En realidad, la forma tan impetuosa en que aquí se interpreta el *Disserratevi* del oratorio *La resurrección* no será el único motivo para la duda que le alzará, aunque sí el más evidente. Sin embargo, la soprano francesa no se limita a la explotación de sus capacidades para un canto tan arrebatado como arrebatador, por más que, junto al ya citado, los números que con más fuerza quedarán anclados en el recuerdo serán con toda probabilidad la prodigiosa exhibición de coloratura en el aria *Prophetic raptures*, de *José y sus hermanos*, o las imitaciones

ornitológicas con que compite con la flauta de Marcello Gatti en el *Sweet bird de L'Allegro*, el *Penseroso*, ed il *Moderato*. No por inevitable será menor la pena de que estos alardes de gimnasia musical dejen en la sombra momentos de pareja o aun superior exquisitez interpretativa como el delicado diálogo entablado con el violonchelo de Marco Frezzatto en el aria *What passion de la Oda a Santa Cecilia HWV 76* o aquel con el estupendo tenor finés Topi Lehtipuu en el dúo *As steals the morn de L'Allegro*... En su conjunto y por la calidad de sus solistas, la Accademia Bizantina, dirigida

Peter Neumann

LA "NUEVA VÍA"

HAENDEL: El festín de Alejandro HWV 75. Oda para el día de Santa Cecilia HWV 76.

SIMONE KERMES, soprano; VIRGIL HARTINGER, tenor; KONSTANTIN WOLFF, bajo. CORO DE CÁMARA DE COLONIA. COLLEGIUM CARTESIANUM. Director: PETER NEUMANN. 2 SACD CARUS 83.424 (Diverdi). 2008. 156'. DDD. **PN**

En la Inglaterra de los años 1730 "ópera" significaba *opera seria* en italiano. Pero su popularidad se estaba evaporando. Haendel, tan sagaz él, se buscó una "nueva vía" en forma de alternativa inglesa: en 1736, para la inauguración de su temporada en Covent Garden puso música al *Festín de Alejandro*, una oda de Dryden que llevaba por subtítulo *El poder de la música*. El éxito fue tan grande que tres años más tarde, esta vez para la celebración del día de la patrona de la música, no sólo

repuso la obra, sino que le añadió otra pieza del mismo poeta, *La oda a Santa Cecilia*, para la que no dudó en recurrir a "préstamos" de Muffat. Llama la atención que, salvo error u omisión, esta compilación que ahora aparece sea la única disponible en el mercado discográfico.

No todo aquí es Haendel al máximo de sus capacidades, pero el efecto acumulativo es formidable. El coro final del *Festín* constituye uno de los más impresionantes *tours de force* de contrapunto coral que concebirse pueda. Y en la *Oda*, el aria para soprano *What passion cannot Music raise* contiene un *obbligato* de violonchelo de una ternura expresiva que hace plena justicia a la fantasía derrochada en los versos.

La versión es en todos los aspectos excelente. La dirección de Peter Neumann atien-



de a los más mínimos detalles tímbricos y de fraseo para resaltar no sólo las delicadas inflexiones de las voces, sino para poner de relieve por sí mismos los valores puramente instrumentales a los que el compositor presta en ocasiones aún más atención. La soprano Simone Kermes, que despliega siempre suaves colores aunque, allí donde se le exige, añadiendo las dosis de *bravura* oportunas para por un lado resultar asertiva cuando conviene, pero sin pertur-

bar la claridad de la línea. El tenor Virgil Hartinger está asimismo espléndido tanto por la elocuencia con que se explica en los recitativos como por la robustez en absoluto carente de elegancia con que se emplea en las arias. En cuanto al bajo Konstantin Wolff, se emplea con una resonancia clara y conmovedora que en ningún caso deja indiferente. Empastado, compacto, afinado y maleable, el coro aporta argumentos igualmente contundentes para hacer muy recomendable este álbum. En realidad, quizá la única manera de desbancar a estos intérpretes sería mediante la adición de las composiciones puramente instrumentales que se sabe que también se incluyeron en aquella histórica velada del 22 de noviembre de 1739 en Covent Garden.

Alfredo Brotons Muñoz

por Stefano Montanari con una precisión en absoluto reñida con la calidez y la flexibilidad, constituye otro de los valores que tan estimable hacen este disco. Aunque en la carpetilla decepciona no encontrar las correspondientes explicaciones en este sentido, la voluntad de poner de relieve un tipo concreto de soprano haendeliana es delatada por la mención (cuando se conocen) de los nombres de las cantantes originales.

Alfredo Brotons Muñoz

HAYDN:

Der Feuersbrunst. OTTO KATZEMEIER (Hanswurst), ANDREAS KARASIAK (Odoardo), ISA KATHARINA GERIKE (Colombina), FERDINAND VON BOTHMER (Leander), CAPELLA AUGUSTINA. Director: ANDREAS SPERING. 2 CD CPO 777 213-2 (Diverdi). 2006. 92'. DDD. **PN**



El año Haydn se cierra con la pequeña sorpresa de la recuperación de este *singspiel* para marionetas que parece fecharse hacia 1775. La obra ha estado rodeada hasta ahora de muchas dudas, entre ellas la de la propia paternidad de la músi-

Marcus Creed

UN MARAVILLOSO HAENDEL JUVENIL

**HAENDEL: Oda para el cumpleaños de la reina Ana HWV 74.****Dixit Dominus HWV 232.**

HÉLÈNE GUILMETTE, soprano; ANDREAS SCHOLL, contratenor; ANDREAS WOLFF, bajo.

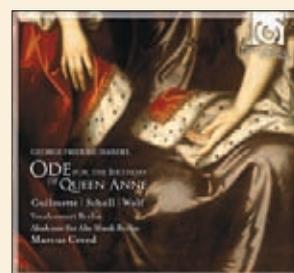
VOCALCONSORT BERLIN. AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN. Director: MARCUS CREED.

HARMONIA MUNDI. HMC 902041. 2009. 56'. DDD. **PN**

Cuando el 6 de febrero de 1713 cumplió cuarenta y ocho años, la reina Ana (que sólo celebraría un cumpleaños más) recibió de Haendel el regalo de una oda, *Eternal source of light divine*, con texto del poeta y dramaturgo Ambrose Philips. Consta de siete estrofas, a cada una de las cuales el compositor asignó un movimiento separado consistente en una sección para solista y otra para coro. Aunque llevada a una escala mayor, la deuda que esta estructura revela para con Purcell resulta indiscutible y viene de inmediato confirmada por el solo de contralto con *obbligato* de trompeta

con que la obra arranca, así como en general por la fluidez con que Haendel, recién llegado a Inglaterra, se adapta al idioma inglés. Partes de la música, siempre interesante, se reutilizaron en el oratorio *Esther* (de 1731), y la página para solista y coro *The day that gave great Anna birth* se encuentra adaptada en el *Concerto grosso en sol mayor, op. 3, n.º 3*. El *Dixit Dominus*, de 1707, es aún más admirable en otro sentido, pues una y otra vez pone de relieve la precocidad con que este genio asimiló el descubrimiento de la libertad compositiva en Italia.

Las versiones son de primerísimo nivel porque lo son los solistas, el coro, la orquesta y el director, así como también los técnicos de sonido que en ellas han participado. Ya en el mencionado solo inicial de la *Oda*, Andreas Scholl y la trompeta de Ute Hartwich deslumbran por la belleza de sus medios y la inteligencia con que los manejan para describir la eterna luz que saluda el nacimiento de la soberana:



por fin James Bowman cuenta aquí con un rival a su altura y que no lo imita. La soprano y el bajo no rayan a menor altura, de modo que los pasajes a solo y dúo que resultan asimismo plenamente satisfactorios, aunque aún hay que reservar un margen suplementario para el asombro que causan las magníficas intervenciones del coro y la orquesta. En ambas obras sin excepción de ningún pasaje, Marcus Creed consigue entre las líneas un equilibrio ideal que las tomas, profundas y detallistas, captan a maravilla. Verdaderamente un disco muy, pero que muy recomendable.

Alfredo Brotons Muñoz

ca; también se habían dado por perdidos los diálogos. El registro tiene, por lo tanto, el valor de asegurar la autoría haydniana y de presentar la obra completa. Es ciertamente una pieza para consumo inmediato —con Hanswurst como protagonista, el equivalente austriaco de Arlequín—, que desde luego no encuentra en el formato sólo audio el mejor medio para comunicar su ingenio humor; la toma en vivo —risas del público incluidas— parece testimoniar que el *singspiel* funciona todavía hoy en directo. Pero Sperring dirige la música con convicción, ya desde la breve sinfonía introductoria, tocada de modo vibrante. El reparto es más que solvente, con el tenor de atractivo timbre Karasiak como una de las principales bazas. No se descuidan los elementos de procedencia más rústica, caso del aria *Heisa, heisa* de Hanswurst o los no pocos instantes de humor más grueso. Por debajo de la sencillez de planteamiento, asoma el Haydn más importante, como la escena de Hanswurst *Der Mann, der ist ein Hexenmeister!* en clave *Sturm und Drang*. Por ello, el desangelado final choca un tanto. Aun con sus limitaciones, una curiosa recuperación de música de Haydn.

Enrique Martínez Miura

HERZOGENBERG:
Quinteto con piano op. 17.
Cuarteto de cuerda op. 63.
OLIVER TRIENDL, piano. CUARTETO MINGUET.

CPO 777 082-2 (Diverdi). 2005-2008.
56'. DDD. **PN**



Hay que reconocerlo: la primera aproximación de un servidor a la música de Heinrich von Herzogenberg no dejó otro rastro que la sensación de estar ante un competente epígono de Johannes Brahms. Posteriores audiciones de sus obras no han variado radicalmente el juicio, pero sí lo han matizado. Porque, efectivamente, la sombra del maestro de Hamburgo se percibe en todo momento en la obra de Von Herzogenberg, pero sin que éste pueda considerarse un simple imitador de aquél. Al contrario: es un compositor que a medida que se va descubriendo seduce por la sinceridad de su poética y la humanidad que destilan sus creaciones. Es un caso parecido

al del holandés Julius Röntgen, otro maestro conservador y posiblemente anacrónico, pero que sin aspavientos ni teatralidades dramáticas sabe tocar la fibra del oyente con su romanticismo de naturaleza lírica e intimista. Von Herzogenberg es así alguien que, como Brahms, toma las estructuras clásicas y les infunde un aliento expresivo que nace directamente del corazón. Igor Stravinski sin duda encontraría ridícula una explicación así, pero es que no hay otra. Porque ésta es una música llena de poesía, que fluye con absoluta naturalidad y, sobre todo, humildad. Es más, escarbando un poco se aprecia que la cáscara es brahmiana, pero el núcleo es absolutamente personal. Sobre todo en el caso del *Cuarteto de cuerda op. 63* (1889), el quinto de los que compuso Von Herzogenberg y una espléndida obra de madurez, que prescinde del habitual Scherzo para incluirlo libremente en el seno del Finale. La maestría formal y contrapuntística, unida a la generosidad melódica, la riqueza de acentos, el espíritu vitalista que va ganando todo el discurso, hacen de esta composición una joya inexplicablemente desconocida. El *Quinteto* quizá sea más previsible, pero su Adagio tiene todo el sencillo y emocionante encanto de una canción infantil sin que suene a impostado o *kitsch*. En suma, un disco soberbio, e interpretado de forma magistral. Esperemos que CPO prosiga su entrega a este compositor y, especialmente, al tesoro de su música de cámara.

Juan Carlos Moreno

HINDEMITH:
Sonata para viola y piano.
Sonata en fa mayor op. 11, n.º 4.
Sonata op. 25, n.º 4. Meditación de Nobilissima visione. LAWRENCE POWER, viola; SIMON CRAWFORD-PHILLIPS, piano.
HYPERION CDA67721 (Harmonia Mundi). 2008. 58'. DDD **PN**

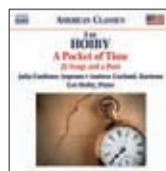


Primer volumen de lo que se presenta como una integral de la música para viola de Paul Hindemith que no pinta nada mal. No en balde el instrumento fue el favorito de este polifacético y multiinstrumentista músico, quien lo hizo suyo en el seno del Cuarteto Amar y que como solista llegó incluso a estrenar el *Concierto para viola* de William Walton. De hecho,

no sería exagerado decir que buena parte del no tan abundante repertorio violístico surgió de su pluma. Y este disco es una buena oportunidad de comprobar la variedad de acentos que supo extraerle al instrumento. Si en la *Sonata en fa mayor op. 11, n.º 4* (1919) encontramos un compositor extrañamente amable, muy libre en el plano formal, pero con constantes ecos de la escuela nacionalista eslava o incluso de Brahms, en la *Sonata op. 25, n.º 4* (1922) nos asalta ya el Hindemith más puro e iconoclasta, aquel que apuesta por una nueva objetividad y que trufa sus obras de un antirromanticismo militante que explota en unos ritmos maquinistas y enérgicos, unas armonías duras y una concisión y sequedad extremas. Todo para dejar paso, en la *Sonata* de 1939, a ese no menos genuino maestro artesano que fue Hindemith en su madurez y que hacía de la tradición barroca un dogma, aunque con el suficiente oficio y talento como para ofrecer una pieza sorprendente, llena de contrastes y con un convincente aire rapsódico. Las interpretaciones de Power y Crawford-Phillips convencen por su nervio y entrega. Por la música recogida y por la calidad de las lecturas, una integral que habrá que seguir.

Juan Carlos Moreno

HOIBY:
A pocket of time: 21 Songs and a Duets. JULIA FAULKNER, soprano; ANDREW GARLAND, barítono; LEE HOIBY, piano.
NAXOS 8.559375 (Ferysa). 2007. 75'. DDD. **PN**



Lee Hoiby nació en 1926. Por edad, pertenece a la misma generación de la vanguardia. Pero sus obras están alejadísimas de la vanguardia europea. Ha compuesto óperas basadas en piezas teatrales importantes, como *Verano y humo*, de Tennessee Williams; o *Un mes en el campo*, de Ivan Turgeniev. Desde luego, y se ha atrevido nada menos que con *La tempestad* (1986) y *Romeo y Julieta* (2004).

Se nos asegura que Hoiby es autor de un centenar de canciones, género en el que destaca especialmente. De manera que esta muestra supone una quinta parte de su obra para el género. Estamos ante un tipo de canción

de concierto que podría “sentirse a gusto” con Charles Ives, pero éste sería a menudo demasiado atrevido para lo que propone Hoiby, cuya línea, por otra parte, es claramente tonal. No tiene que ver nada esa línea con la música ligera, pero se muestra heredera orgullosa y contenta de la tradición del siglo XIX, una tradición alemana algo aligerada en cuanto a densidad, por la aportación británica y la de Estados Unidos. Es como si Hoiby quisiera ser el Schubert de América. Sus canciones son muy bellas. Entre estas veintidós muestras hay poemas de escritores de gran altura, como Yeats, Hölderlin, Marguerite Duras, Thomas Hardy, Thornton Wilder y Rilke (éste, traducido al inglés).

Se incluye en esta selección también un ciclo de *Cinco poemas de Walt Whitman*. Hay algunas obras tempranas de Hoiby, como *Pierrot* (1950), y no pocas recientes, como *Last Letter Home* (2006), pero casi todas son piezas de los años 80 o poco anteriores. Puede sorprendernos que aún se componga así, pero eso es desconocer la permanencia creativa de la tradición en Estados Unidos. Cómo se puede seguir componiendo así, exclamaría alguien, para condenarlo. Cómo se puede componer aún así, exclamaría algún otro, gratamente sorprendido. Los dos intérpretes vocales son excelentes, tanto la voz redonda, clara y al tiempo profunda de Andrew Garland; y la bella voz de evidentes cualidades belcantistas (¡ese filato!) de Julia Faulkner. Acompaña el propio compositor, con más de 80 años. Otro disco interesante de veras de la serie de Naxos *American Classics*.

Santiago Martín Bermúdez

LISZT:
Liszt abroad. Canciones. REBECCA EVANS, soprano; ANDREW KENNEDY, tenor; MATTHEW ROSE, barítono; IAIN BURNSIDE, piano.
SIGNUM SIG CD 155 (LR Music). 2008. 80'. DDD. **PN**



Con el enigmático título de *Liszt abroad* (algo así como fuera de Liszt o Liszt en el extranjero o en torno a Liszt, acaso porque los textos usados son provenientes de distintas lenguas: francés, italiano, alemán) se reúnen aquí 20 piezas entre las más conocidas del repertorio

cancioneril camerístico del músico húngaro. Por ejemplo: *Cuando duermo, Tres sonetos de Petrarca, Hay calma en todas las cimas, Eres como una flor*.

Estas son lentejas. Las tomas o las dejas. La solvencia técnica y musical de los intérpretes está asegurada. Rose, aparte, tiene unos medios baritonales de un timbre especialmente sugestivo, en tanto sus compañeros, puntuales y correctos, se apuntan al término medio. La concepción general parece señalada por el pianista, quien, no sin criterio, pone el instrumento en primer plano, sin duda evocando al virtuoso y expertísimo redactor del piano que fue Liszt. Esto obliga a los cantantes a volcarse al exterior (¿abroad?) y poner un énfasis operístico en sus lecturas, sin descuidar detalles y matices expresivos, pero en una dinámica que no es la propia del repertorio. En especial Evans, que tiene unas medias voces y unos hilados realmente impecables y que podría haber sido marcada más en consonancia con dicha sonoridad de cámara, intimidad y confidencia, por apasionada que ésta sea.

Blas Matamoros

LULLY:

Ballets et récits italiens. EMANUELA GALLI, YETZABEL ARIAS FERNÁNDEZ, STEFANIE TRUE, sopranos. LA RISONANZA. Director: FABIO BONIZZONI. GLOSSA GCD 921509 (Diverdi). 2008. 72'. DDD. PN



Con ocasión de unas jornadas dedicadas a Lully organizadas por el Centre de Musique Baroque de Versailles en el otoño de 2008, Fabio Bonizzoni y algunos de sus habituales colaboradores en la grabación para Glossa de las cantatas romanas de Haendel han contribuido, en la misma editora, a ofrecer algunos de los primeros pasos dados por otro gran compositor. El que llegaría a ser todopoderoso superintendente real de música de Luis XIV era en 1646 un joven florentino llamado Giovanni Battista Lully llegado a París como paje de la Duquesa de Montpensier y tuvieron que pasar casi treinta años hasta el estreno de *Cadmus et Hermione*, la que puede considerarse primera ópera francesa. Entre tanto, hubo de comenzar por componer *ballets de cour* y a partir de la segunda mitad de los 1660, en colaboración con Molière, emprende la

escritura de las *comédies-ballet*. A su primera etapa se le ha prestado poca atención y el presente disco cubre parte de esa ausencia discográfica.

El *ballet de cour* era un género complejo que incluía también partes vocales, arias, dúos y tríos intercalados con la música danzable. La música italiana estaba de moda en los comienzos de la carrera de Lully a causa de la influencia ejercida por el cardenal Mazarino, así que no es de extrañar la utilización de textos y modos italianos en las primeras obras del compositor. El primer ejemplo de este género es el *Ballet de l'Amour malade*, del que se conservan dos arias, una en italiano y otra en francés, ambas recogidas en el disco, así como varios ejemplos más de esos primeros ballets. A ellos se añade el aria *Di rigori armata il seno* y el dúo *Bel tempo che vola*, que forman parte de la más célebre de las posteriores obras escritas en colaboración con Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, en cuyo *ballet des Nations* aparecen italianos, españoles y franceses mostrando las supuestas características de cada país.

En la grabación, Emanuela Galli interpreta las arias italianas y Stefanie True dos arias francesas también incluidas, encargándose Yetzabel Arias Fernández de completar los dúos italianos con la Galli y el trío *L'un dell'altro ognun si burla* perteneciente al *Ballet de la Raillerie* con las otras dos sopranos. Estupendas las tres, con lógica mención especial a la primera. En cuanto al conjunto La Risonanza, su composición instrumental de dos violines, violón y tiorba, más Bonizzoni al clave tiene la acostumbrada y conocida calidad mostrada en la citada serie de cantatas de Haendel, pero en los ballets de Lully nos parece queda un tanto escaso, al menos en las partes puramente instrumentales, aunque sean las menos importantes.

José Luis Fernández

MANOURY:

Fragments pour un portrait. Partita I. CHRISTOPHE DESJARDINS, viola. ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN. Directora: SUSANNA MÁLKKI. KAIROS 0012922KAI (Diverdi). 2008. 80'. DDD. PN



El sello Kairos presenta al fin una grabación con obras de Philippe Manoury (n. 1952), un

autor poco frecuentado en la fonografía. Se trata de un programa enormemente ambicioso, compuesto por dos piezas de reciente creación y que solicitan un alto grado de virtuosismo de los ejecutantes y de una no menos exigente escucha por parte del receptor. Manoury aparece en estas dos obras en plena forma, logrando una rara alianza entre distintas estéticas muy ligadas a la modernidad. El primer nombre que aquí es convocado es el de Varèse, de cuya energía sonora se abastece la pieza de 1996 *Fragments pour un portrait*, para un conjunto de 30 músicos. Manoury despliega ese flujo de energía a lo largo de siete secciones en las que la instrumentación está siempre exigida en los sobregados y un tono percudido que alcanza a los timbres más insospechados. El tono de música primitivista es sólo un componente más de la pieza, pues ésta sorprende en instantes de reposo que, como en la sección *Nuit*, retoma tonalidades típicamente francesas (se piensa en Dutilleux). La proliferación de motivos del inicio, con su fragmentación y puntillismo boulezianos, desemboca en el conclusivo *Tótem* un poco a la manera en que el propio Boulez desarrolla sus masas sonoras en piezas como *Explosante-fixe*, hilando los motivos hasta hacerlos reconocibles en forma de secuencias que transparentan un evidente contenido melódico. Manoury, sin embargo, deja que el material tome continuamente descanso, no satura el espacio sonoro, por lo que el receptor es mucho más consciente aquí del proceso de cambio que registran los diferentes objetos sonoros.

Está claro que Manoury no es del todo fiel a la estética promulgada desde el IRCAM, pues mantiene unos lazos con compositores del estilo energético (Xenakis, Varèse, el Stockhausen de *Gruppen*) que son los que forjan su discurso. En la misma *Partita I*, de 2006, para viola y electrónica en tiempo real, hay mucho de esta fidelidad a un sentido del sonido como fuente de energía, pero esta vez traspasada al campo del virtuosismo. La viola solista interactúa con el material que procede del arsenal electrónico. No es tanto un diálogo el que se establece como, en efecto, una continua reacción del instrumento, con todas las técnicas a su alcance (trémolos, trino, *crescendos*), frente a la tupida red de sonidos, a veces de atractivo efecto envolvente, del soporte electrónico.

Francisco Ramos

MARTINU:

Trío de cuerdas n° 1. Música de cámara n° 1. Cuarteto con piano. Quinteto para cuerdas. ENSEMBLE CALLIOPE.

ALPHA 143 (Diverdi) [+ DVD, 27']. 2008. 81'. DDD. PN



Aprovechando la conmemoración de los cincuenta años de la muerte de Bohuslav

Martinu, Alpha lanza dos discos homenaje bajo los auspicios del mismo gobierno checo, de la mano de unos intérpretes tan brillantes como sensibles y tenaces. Porque se trata de unos músicos preparadísimos, que con una autoridad apabullante y una precisión disciplinada abordan las partituras iluminándolas con garra y belleza, brío y ternura. Asimismo hay que añadir el inapelable interés de la grabación, pues además de hacer un repaso prácticamente a todas las etapas compositivas del autor a través de su música de cámara, nos descubren (en primicia mundial) el *Trío de cuerdas n° 1* de 1924 hallado en la Real Biblioteca de Dinamarca en 2005 por una casualidad providencial. El repertorio como decimos engloba obras tan dispares en el tiempo como el *Quinteto para cuerdas H. 164* o las *Fêtes nocturnes* escritas el mismo año de su muerte. Y las interpretaciones van a cargo del Ensemble Calliope, formación que bajo la dirección de la violista Karine Lethiec aborda las partituras creando deleite sonoro y extraordinarios momentos de sugerencia evocadora. Con inspiración y convencimiento, y bajo los consejos de Harry Halbreich, musicólogo experto en el autor checo (quien ha catalogado gran parte de su catálogo, de ahí la H introductoria en muchas de sus obras), los músicos abordan las partituras con emoción y evidente palpitación; se percibe amor hacia la partitura y una solvencia que viene en forma de rigor y libertad. Transmiten eficazmente las fragancias y emanaciones inquietantes que sugiere Martinu y promocionan la riqueza tímbrica que de las partituras de desprende. Con vitalidad y fortuna de contrastes, y una extrema sensibilidad expresan su pasión por el músico checo. Acompaña al CD un DVD (subtitulado en francés, inglés, alemán y checo) que incluye un cortometraje dirigido por Olivier Segard bajo la tutela de Karine Lethiec, que ilustra los ensayos del *Trío de cuerdas n° 1* y en el que aparece Halbreich dando consejos y recordando

los primeros tiempos de Martinu en París. En fin, más que un documento, pues las versiones son tan intensas y creativas como poéticas y refinadas.

Emili Blasco

MASCAGNI:

L'amico Fritz. ROBERTO ALAGNA (Fritz), ANGELA GHEORGHIU (Suzel), LAURA POLVERELLI (Beppe), GEORGE PETEAN (David). CORO Y ORQUESTA DE LA ÓPERA ALEMANA DE BERLÍN. Director: ALBERTO VERONESI. 2 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 8358 (Universal). 2008. 91'. DDD. **PN**



Estaba anunciado que Alagna y Gheorghiu llegarían tarde o temprano a registrar esta ópera mascagniana, obra que supone un auténtico reto por parte del compositor de realizar algo diametralmente opuesto a su anterior *Cavalleria*. La pareja cantaba su conocido dúo de las cerezas en cuanta ocasión se les ponía delante —lo grabaron en disco en 1995 y lo ofrecieron, ahora está en DVD, en unas de las celebraciones del Met neoyorquino al año siguiente— interpretando la obra en Montecarlo en 1999 en un montaje de los hermanísimos del tenor. Si Alagna perdió algo de la frescura de las primeras lecturas (uno recuerda el recital en Aviñón con motivo de su presentación en sociedad), el cantar Radamès o Canio cobra su peaje, evidenciando algunos sonidos algo sucios o de emisión complicada, mantiene la luminosidad del timbre, el lirismo innato y el contagioso entusiasmo del intérprete que en vivo (la toma es de una sesión concertística berlinesa) lucen con especial poder. El juego musical y expresivo del tenor con Gheorghiu es conocido y aquí parece comunicarse con mayor intensidad, la soprano ya impecable, con los medios justos para el papel, desde su presentación con la deliciosa *Son pocchi fiori* (y su melodía que luego le acompañara como discreto *leitmotiv*), donde todo el candor del personaje aparece definido con elegante minuciosidad. A lo largo del resto de la partitura, y ello es otro de los méritos de la cantante, evita Gheorghiu el latente peligro de caer en la cursilería. Polverelli en el personaje travestido de Beppe (algo impensable en el verismo. Mascagni repetiría luego esta experiencia con Zanetto) encuentra una tesitura a medida, aunque parezca sentirse más

cómoda en la zona aguda que en la grave. Y el barítono lírico rumano Petean, sin problemas para sacar adelante su parte del rabino, se queda un poco ofuscado por el brillo de la pareja protagonista. Aprovecha, no obstante, su participación en el hermoso dúo con Suzel “el de la Biblia”, consiguiendo con la colaboración de soprano y batuta uno de los instantes más logrados del registro. Porque Veronesi dirige con la debida atención y capacidad para descubrir los detalles de una partitura delicada, encantadora, de irresistible sentimentalismo. Evita incluso el innecesario énfasis que pueden permitirle páginas proclives a ello, como el conocido intermedio. Es la segunda grabación discográfica oficial moderna de la ópera (existe una dirigida por el propio Mascagni en 1942) y puede representar una considerable alternativa a la ya modélica lectura, protagonizada por Freni, Pavarotti, Sardinero y Gavazzeni en 1968 para EMI.

Fernando Fraga

MENDELSSOHN:

Canciones y dúos. KATHERINE BRODERICK Y HANNAH MORRISON, sopranos; ANNA GREVELIUS, mezzo; FINNUR BJARNASON, tenor; STEPHAN LOGES, barítono; EUGÈNE ASTI, piano. HYPERION CD 67739 (Harmonia Mundi). 2008. 67'. DDD. **PN**



A pesar de su gran popularidad y la frecuencia con que aparece en programas de conciertos y grabaciones, hay parte de la obra de Mendelssohn que ha permanecido impública, poco o nada leída y que ahora empieza a circular gracias a prestaciones como la presente. El pianista Asti, sin duda que maestro del acontecimiento, exhuma no menos de 46 canciones desconocidas e inéditas del músico, que fueron compuestas por razones circunstanciales y amistosas, o quedaron inconclusas por motivos hasta ahora desconocidos.

Mendelssohn lo es aún en estos trabajos menores. La frescura de su melodismo, la elegancia de sus acompañamientos, la claridad formal propia de una mentalidad clásica unida a un sentimentalismo inherente a una emotividad romántica, todo aparece marcado en esta abundante selección, que suma 25 títulos.

La provisión de textos es la que aconseja el gusto de la época: exaltación amorosa, mal de amores, soledad celebratoria en

Roberto Prosseda, Riccardo Chailly

DESCUBRIMIENTOS



MENDELSSOHN:

Sinfonía nº 3 en la menor op. 56 “Escocesa” (versión de Londres, 1842). Esbozo del comienzo de la Escocesa. Concierto para piano nº 3 en mi menor (reconstruido por Marcello Bufalini). La gruta de Fingal (versión de Roma, 1830). ROBERTO PROSSEDA, piano. ORQUESTA DE LA GEWANDHAUS DE LEIPZIG. Director: RICCARDO CHAILLY. DECCA 478 1525 (Universal). 2006, 2009. 70'. DDD. **PN**



El esbozo del comienzo de la *Escocesa*, orquestado por Christian Voss, no pasa de una curiosidad de menos de un minuto de duración. El *Concierto para piano nº 3*, en el que parece que Mendelssohn trabajó entre 1842 y 1844, ha llegado incompleto hasta nuestros días. Bufalini explica en las interesantes notas del cuadernillo en qué ha consistido su trabajo. El resultado es bastante convincente y hace lamentar más todavía que el compositor no acabase esta obra, con la que parece que iba a dar un giro a su enfoque de las relaciones del teclado con la orquesta. Tal y como aquí lo oímos, excelentemente defendido por Prosseda —instigador del trabajo de Bufalini— y Chailly, es un concierto elegante y refinado, dotado de un élfico Allegro brillante final. La versión de Roma de *Las Hébridas* (o *La gruta de Fingal*), que ha sido editada por Christopher Hogwood, otro mendelssohniano de pro, aunque sus resultados prácticos a veces dejen que desear en relación con sus ideas, es posible que suene menos grácil que la versión habitual, pero lo indiscutible es la asombrosa manera de tratar el desarrollo que tiene Chailly. Gran disco que compagina con total acierto musicología y música viva.

Enrique Martínez Miura

la naturaleza, pequeñas historias de sabor popular, melancolía de la memoria, otra melancolía otoñal, noches encantadas en bosques también encantados con encantadores niseñeros. El trabajo de edición hecho por Asti es muy elogiado, no sólo por su faena como investigador sino porque sus retoques formales son de una total fidelidad y pasan inadvertidos. El quinteto vocal está muy bien seleccionado. Dos

soubrettes de cámara, una mezzo lírica, un tenor ligero y un barítono claro empastan sus timbres a la perfección, conservan el clima camerístico requerido, afinan y dicen con nitidez y la comedida expresividad del señorial don Félix. En resumen: estamos ante un trabajo erudito que es, a la vez, una deleitosa experiencia y un homenaje a quien lo merece.

Blas Matamoro

Frieder Bernius

EL TOQUE ROMÁNTICO

MENDELSSOHN: Herr Gott, dich loben wir. Kommt, lasst uns anbeten, op. 46. Ach Gott, von Himmel sieh darein. Dos salmos ingleses y Una canción de iglesia. Himno op. 96. Siete Salmos de Lobwasser. Singet dem Herrn ein neues Lied. Hark! The Herald angels sing. ANDREA L. BROWN, MARIA BERNIUS, sopranos; MONICA GROOP, contralto; WERNER GÜRA, TENOR; MICHAEL VOLLE, bajo. CORO DE CÁMARA DE STUTTGART. DEUTSCHE KAMMERPHILHARMONIE BREMEN. Director: FRIEDER BERNIUS. CARUS 83.217 (Diverdi). 2008. 73'. SACD. **PN**

De nuevo Frieder Bernius, de nuevo su Coro de Cámara de

Stuttgart, su Kammerphilharmonie de Bremen y su nómina solista habitual. Y de nuevo —¿cuántos van ya?— un disco excepcional. Resulta reiterativo hablar una y otra vez de unos resultados que son, un disco tras otro de esta serie en curso, sensacionales. Decíamos en la última ocasión que se conseguía anar luminosidad, transparencia y calidez. Bien, pues disculpen la autocita pero no podemos sino reiterarlo. Cuerda y viento, viento y cuerda, coro y solistas, solistas y coro parecen no hacer otra cosa que estudiar Mendelssohn y traducirlo cada vez mejor. A uno se le va despertando el imperioso deseo de escuchar a



estos pedazos de artistas en otros repertorios. Quizá nos equivoquemos pero difícil sería que no nos llevásemos una grata sorpresa. Volviendo al contenido del álbum, estamos, digámoslo también una vez más, ante el compositor anacrónico que mira a Bach o

a Haendel como modelos a seguir, implementando ligeros toques de personalidad armónica así como una instrumentación más acorde con su época. Pero, básicamente, asistimos a una "romantización" del género coral heredado de los maestros tardo-barrocos. En la presente entrega, se alternan partituras vocales acompañadas orquestalmente con algunas otras a cappella, sabiamente intercaladas. De esta forma, la escucha del disco gana en amenidad. Ni más ni menos que un disco de una pieza, otra vez excepcional. ¿Qué más se puede añadir?

Juan García-Rico

MOZART: Oberturas. ORQUESTA DE LA ÓPERA NACIONAL DE NORUEGA. Director: RINALDO ALESSANDRINI. NAÏVE OP 30479 (Diverdi). 2008. 66'. DDD. **PN**



Produce una cierta sorpresa encontrarse con un disco conteniendo oberturas y alguna otra pequeña pieza orquestal sacada de óperas de Mozart dirigidas por Rinaldo Alessandrini al frente de una orquesta de instrumentos modernos no demasiado conocida. Bien es cierto que aunque tengamos asociado al director romano con la interpretación de músicas del barroco, bien al frente de su Concerto Italiano o bien como clavecinista, no es Mozart un extraño para él, pues ha dirigido en diferentes teatros varias de sus óperas, aunque no haya grabado oficialmente ninguna, salvo error por mi parte. Tampoco hay que minusvalorar, ni mucho menos, a la Orquesta de la Ópera Nacional de Noruega, de la que Alessandrini es primer director invitado desde el año 2005, una orquesta convencional o como dicen algunos poco amantes del barroco, una orquesta "de verdad", que es la gran sorpresa del disco y que, soberbia en todas sus secciones, ha resultado muy gratificante conocer.

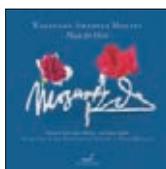
Personalmente no me gustan este tipo de discos, en los que hay que pasar ininterrumpidamente de una obertura a otra. Es posible esto que tenga

cierto interés inductor cara a los desconocedores de las óperas a las que pertenecen, pero a otros nos puede parecer una poco deseable experiencia, aunque no deja de ser tan sólo una manía personal. En cualquier caso, de una editora tan seria como Naïve no puede esperarse ningún despropósito y el disco incluye las explicaciones que en formato de entrevista da Alessandrini a su grabación, todas razonables, incluyendo la justificación de que el propio Mozart arregló la obertura de *Don Giovanni* y la de *El rapto en el serrallo* para su interpretación aislada de las respectivas óperas.

Ahora bien, aunque no se sea partidario de este tipo de programas, con lo que no hay desacuerdo es con la forma que tiene el gran director italiano de interpretar la música de Mozart, llena de color, brillo y transparencia, en una grabación dotada de un sonido espléndido, aunque a veces se le vaya un tanto la mano en la rotundidad de los metales o en la presencia de la percusión, pero eso raramente deja de ocurrir en las versiones musicales de Harnoncourt y sus partidarios.

José Luis Fernández

MOZART: Obras para trompa. TEUNIS VAN DER ZWART, trompa natural; CLARON MCFADDEN, soprano. ORQUESTA DEL SIGLO XVIII. Director: FRANS BRÜGGEN. GLOSSA GCD 921110 (Diverdi). 2006-2008. 74'. DDD. **PN**



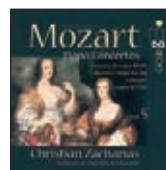
La siempre difícil trompa natural es la protagonista de este disco mozartiano realizado con diversas tomas (algunas en vivo) entre 2006 y 2008. Teunis van der Zwart, uno de los grandes maestros del instrumento, muestra el progreso técnico alcanzado en su ejecución con interpretaciones de sonido bien afinado, equilibrado y matizado. Van der Zwart ofrece 8 dúos de los 12 del KV 487, con el concurso del también trompista Erwin Wieringa, el *Quinteto KV 407* con el violín de Marc Destrubé, las violas de Staas Swierstra y Emilio Moreno y el chelo de Albert Brüggén, la *Broma musical KV 522*, otra vez junto a Wieringa y los mismos solistas de cuerda, esta vez Swierstra con violín y Albert Brüggén sustituido por el contrabajista Robert Franenberg, para finalmente, acompañado ya por la Orquesta del Siglo XVIII con la dirección de Frans Brüggén, afrontar el *Concierto en mi bemol mayor KV 447* y acompañar *Lungi da te*, aria de *Mitridate, re di Ponto*, que canta con más elegancia que hondura la soprano americana Claron McFadden.

Los dúos para dos trompas son piezas de divertimento, pero extremadamente virtuosas y no demasiado fáciles para el oyente, y de ellas Van der Zwart y Wieringa salen airoso por su capacidad para escucharse sin perder afinación y por la limpieza de su sonido. En el resto del CD domina la exquisitez del fra-

seo y la claridad del juego de texturas, pero también cierta sensación de monotonía. Todo resulta equilibrado, limpio y sin mácula, pero los contrastes de dinámicas y de agógicas son tan moderados y el sonido tan redondo siempre (incluso en la *Broma musical*) que el sentido jovial y en muchos momentos hasta humorístico de estas piezas queda difuminado en una interpretación lineal y sin chispa.

Pablo J. Vayón

MOZART: Conciertos para piano y orquesta, vol. 5. Conciertos nº 8 en do mayor K. 246, nº 23 en la mayor K. 488 y nº 5 en re mayor K. 175. ORQUESTA DE CÁMARA DE LAUSANA. Director y piano: CHRISTIAN ZACHARIAS. MDG 940 1562-6 (Diverdi). 2008. 66'. SACD. **PN**



Quinto volumen de la serie de *Conciertos mozartianos* que Zacharias está registrando para MDG al frente de la Orquesta de la que es titular. El disco que ahora se nos presenta reúne obras de madurez, muy conocidas e interpretadas con gran frecuencia (*K. 488*, de 1786), con partituras primerizas en el género (el notable *K. 175* de 1773, y el *K. 246*, de gran elegancia galante, escrito poco después, en 1776). La distancia que separa la primera de las segundas es evidente. El *K. 488* es una maravilla de princi-

pio a fin, no sólo en cuanto a belleza sino en cuanto a contrastes, diálogo de orquesta y solista e imaginación elaboradora. El movimiento lento, además, se encuentra entre los más hermosos escritos por el salzburgoés. Zacharias, que extrae de esa página todo el partido posible, se acerca a estas partituras con sus notables virtudes de costumbre: cristalina articulación, bellissimo sonido y nervio en el ritmo y el fraseo, nunca monótono. Por otra parte, jamás pierde de vista la elegancia y "buena presencia" que siempre le caracterizan. No es, nunca lo fue, en este sentido, una suerte de *enfant terrible* a lo Gulda, cuya inquieta, indagadora y desde luego apasionante lectura con Harnoncourt es obligado explorar. Dentro de esos parámetros de exquisita elegancia y *savoir faire*, Zacharias ofrece una interpretación sin duda modélica (deliciosa la cadencia del primer tiempo). Eso no quita para que algunos, el firmante entre otros, hubiéramos gustado de algo más de sal, de atrevimiento (también en la parte orquestal, estupendamente ejecutada pero rara vez vibrante; a destacar en este sentido el último tiempo del *K. 488*) y desenfado, que de eso también hay, y mucho, en la música de Mozart. En este sentido, y pese a un tiempo lento extraordinario, me parece que el *K. 175* queda algo ayuno de brío (también en la parte orquestal) en el primer movimiento, aunque levanta un tanto en el último. Toma sonora espectacular, que se disfruta especialmente en formato superaudio CD con 5.1. En resumen: ejemplar no excepcional pero que puede recomendarse especialmente a quienes hayan degustado los anteriores. La interpretación es notabilísima, aunque no mantiene el mismo nivel a lo largo de los tres *Conciertos*.

Rafael Ortega Basagoiti

MUSORSGKI:

Cuadros para una exposición.

Una noche en monte pelado.

Preludio y danza de

Khovanshchina. La feria de

Sorochinski. ORQUESTA NACIONAL

RUSA. Director: CARLO PONTI.

PENTATONE 5186 332 (Diverdi). 2008.

61'. SACD.  PN



La Orquesta Nacional Rusa nace en 1990 y es la primera formación de dicho país que ha tocado tanto en el Vaticano como en Israel. De entre

los solistas que colaboran con ella destacan Martha Argerich, Yefim Bronfman, Lang Lang o el mismo Pinchas Zukerman. Además, tal y como viene explicado en el libreto del SACD, es la primera formación que no está sufragada por el gobierno, sino por entidades privadas. En este caso la dirige su principal director invitado, Carlo Ponti y la verdad es que las versiones de las obras en cuestión no son ninguna maravilla y pecan de demasiado academicismo y poca magia. El sonido de la formación tiene demasiados tintes metálicos (los vientos desafinan con frecuencia) y además de algunos visibles desajustes las versiones adolecen de una falta de interés preocupante; debido a que Ponti no imprime nada especial ni personal a las partituras de Musorgski. Aunque la toma sonora parece artificial y no provoca sensación de naturalidad, lo definitivo es que las interpretaciones son demasiado cuadradas, sin lugar al más mínimo *rubato* ni fantasía o gracia expresiva. Debido a lo dicho, versiones totalmente prescindibles.

Emili Blasco

PABLO:

Trío. Federico Mompou "In memoriam". Trío de doses.

Segundo Trío. TRÍO ARBÓS. ALDA

CAIELLO, VOZ.

VERSO VRS 2078 (Diverdi). 2009. 55'.

DDD.  PN



En la evolución de la música de Luis de Pablo, que recordamos nació en 1930, hay algunas características que siguen vigentes como el primer día, entre las cuales la ausencia de prejuicios, la pluralidad y la práctica de todos los géneros, incluida la ópera. Pero, sobre todo, una curiosidad infinita, un afán de lectura insaciable (es difícil no verlo con una bolsa de libros en la mano) y un saber encontrar aspectos de interés en lo más diverso y/o impensable. Todo eso se funde en su producción, a través naturalmente del medio expresivo que utiliza: las formas musicales más dispares. Este CD reúne dos *Tríos*, uno de 1993 y otro de 2005, de alguna manera este último deudor del primero, que en la desnudez de la música de cámara certifica un cierto encuentro con la tradición de la que ha salido todo, incluso las rupturas, y que

para el escucha se concreta en unos resultados sonoros más asequibles y atractivos, con las aristas más suavizadas. Otra obra, titulada *Trío de doses*, de 2008, parte de o se basa en tres poemas del recientemente fallecido José Miguel Ullán, con quien el compositor bilbaíno había colaborado en unas cuantas ocasiones. En realidad, esta obra, que cuenta con la espléndida voz de la especialista italiana Alda Caiello, es una secuela de otro proyecto en común que quedó trunco. Finalmente, en *Federico Mompou "In memoriam"*, de 1987, la pieza más antigua del compacto, Luis de Pablo elabora un homenaje o recuerdo hacia el compositor catalán, que tanto admiraba, a partir de unos compases de su *Cançó i dansa V*, música de 1942. Notable la labor del Trío Arbós, que ha sabido ganar prestigio día a día desde el aún no muy lejano 1996 de su fundación.

José Guerrero Martín

PAGANINI:

Conciertos para violín y orquesta n° 1 y n° 2. KRISTÓF

BARÁTI, violín. NDR

RADIOPHILHARMONIE HANNOVER.

Director: Eiji OUE.

BERLIN 0016462BC (Gaudisc). 2008.

66'. DDD.  PN



Eiji Oue, hasta hace poco titular de la OBC, dirige con gracia rossiniana a la estupenda NDR Radiophilharmonie Hannover con los dos primeros conciertos de Paganini en los atriles. El solista es el joven húngaro Kristóf Baráti (n. 1979), muy apreciado y valorado como merece en medios musicales pero no demasiado conocido por el público. Todo llegará. Es evidente que estamos ante un grandísimo intérprete, algo que podemos apreciar en los chispeantes y virtuosísticos conciertos que aquí escuchamos. Su técnica es espectacular pero su sensibilidad y buen gusto también hallan en estos pentagramas paganinianos algún momento para mostrarse de modo inequívoco, como es el caso de los movimientos lentos. Pero también en los episodios más diabólicos y exigentes, plagados de malabarismos y de fuegos de artificio, abordados con brillantez y autoridad, destaca por su exquisitez ya que aporta unas saludables dosis de

medida y tanta elegancia y claridad como le es posible de modo, que no llega a abrumar al oyente. Y todo suena fluido y resulta del todo convincente. Incluso aquellos que consideren estas obras próximas a la vulgaridad en más de un momento, convendrán en que el trabajo de Baráti les confiere una musicalidad que las ennoblece, lo mismo que podríamos decir de Oue. Esperamos escuchar a Baráti próximamente en obras de mayor entidad musical —sin menospreciar estas que son encantadoras pero, evidentemente, menores— extrayendo de su Stradivarius "Lady Harmsworth" el bello sonido que aquí podemos apreciar y desplegando su musicalidad y brillantez.

José Pascual

POLANSKY:

In the beginning. Four voice n°

3. Epitaph. Four voice canon n°

23. Simple action. Psalter.

CHRIS MANN Y JUDY DIAMOND, voces;

ROBIN HAYWARD, tuba; LARRY

POLANSKY, ordenadores.

NEW WORLD 80684-2 (Diverdi). 2008.

66'. DDD.  PN



New World reedita estos días una antigua grabación del pequeño sello Artifact consagrada al compositor norteamericano Larry Polansky (n. 1954) con una miscelánea de su propuesta estética, a medio camino entre la práctica minimalista y la mixtura entre instrumentos convencionales y soportes electrónico. Polansky creció participando en agrupaciones de jazz, *blue grass* e, incluso, de rock, donde tocaba la guitarra eléctrica. Una prueba palpable de esas experiencias la encontramos en el tema inicial del presente CD, *In the beginning* (1987), una rara improvisación a partir de una pieza hebrea, para voz y sonido electrónico, en la que la parquedad de los desarrollos y la saturación del espacio sonoro, junto a una línea vocal incrustada en el magma sonoro, remiten a un estilo muy caro a las agrupaciones de rock sofisticado de los primeros años setenta. Se piensa, sobre todo, en la banda inglesa Soft Machine, con cuya aportación vocal, debida al cantante Robert Wyatt, guarda esta pieza más de un parentesco. Esa saturación del espacio se convierte en lo más interesante del disco de Polansky y es en las breves pie-

zas conformadas como cánones donde el resultado es más satisfactorio. En ellas, el autor muestra mucho mejor su lado improvisatorio y el dominio en el arsenal electrónico. En *Four voice canon n° 23*, de 2008, para tuba, pone en práctica Polansky su Lenguaje de Programación HMSL, destinado a la interpretación de música en tiempo real con ordenadores. En esta interacción entre instrumento convencional y computadora, se halla lo más experimental de la presente grabación, sin embargo, los resultados no son del todo satisfactorios, pues las dos largas composiciones, *Simple actions* y *Psaltery*, en homenaje a Lou Harrison, siguen mostrando la escasa capacidad del músico para conquistar campos armónicos interesantes. El abanico de texturas en estas piezas es demasiado reducido, por no decir banal en la resolución vocal con que se adorna la pieza *Simple actions*, donde la aportación de Chris Mann es intrascendente. En cuanto a *Psaltery*, es la acostumbrada pieza estática de raíz minimalista que no parece faltar en los compositores americanos de esta generación dominada por la figura de La Monte Young y el afán por la conquista del sonido infinito.

Francisco Ramos

POSADAS:

Liturgia fractal. CUARTETO DIOTIMA.

KAIROS 0012932KAI (Diverdi). 2009. 52'. DDD.  PN



Se ha venido insistiendo últimamente, a propósito del ciclo *Liturgia fractal*, de Alberto

Posadas (n. 1967), que en esta música está muy presente el recuerdo de Francisco Guerrero, el maestro de Posadas, por cuanto la pieza remite al conjunto de cuartetos que Guerrero dejó terminado poco antes de su fallecimiento con el título de *Zayin*, esto es, una cadena de cuartetos de cuerdas o, en su defecto, piezas para solistas de cuerdas, que, aplicando modelos matemáticos, asegura un gran rigor en la estructura y una homogeneidad entre las partes. Pero Posadas no es Guerrero y las diferencias se dejan ver, sobre todo, en el aliento que inspira a cada compositor, su mirada, de modo que el ciclo *Zayin* queda como una introspección despiadada del autor, una confesión en toda

regla de sus fantasmas interiores, mientras que la música de Posadas aparece como un trabajo sobre las notas, un ejercicio de gran calado intelectual, pero falto de poder de comunicación. Todo lo que de crispación (instrumentos casi a punto de romperse, de pura agitación interior) anidaba en Guerrero, se vuelve ejercicio virtuosístico en *Liturgia fractal*. A tal efecto, óigase la sección *Arborescencias*, confiada, fundamentalmente, al primer violín, para percibir que estamos más ante un ensayo sobre la acción de un modelo determinado de composición que ante unas páginas que transmitan cierta poética. La diferencia entre los dos ciclos también estriba en la autonomía que tenían las piezas de *Zayin*, mientras que las de *Liturgia fractal* difícilmente pueden tener una vida independiente, pues el lazo que las une es demasiado fuerte y, precisamente, es ahí, en esta cadena de episodios íntimamente unidos, donde radica el mayor interés de la obra de Posadas, pues no se permite ningún resquicio, ningún momento de pausa: todas las secuencias viven en un estado de vértigo. La disposición es muy pareja en cada una de las cinco secciones, partiendo de un material mínimo que, a medida que se repite, a modo de bucle, añade nuevas y más complejas proliferaciones, dando la sensación de que asistimos al crecimiento de un cuerpo orgánico. La primera sección, *Ondulando tiempo sonoro*, actúa como un allegro, con una estrepitosa cadena de pequeños e insidiosos motivos, mientras que la segunda parte, la extensa *Modulaciones*, adopta el papel de adagio al congelar el tiempo, invitando a las notas (uso masivo de microintervalos) a un deambular sin rumbo. Es el mejor momento de la obra, pero las secciones que siguen no alimentan esta sensación de expectativa, pues Posadas la aborta en favor de potenciar el lado especulativo.

Francisco Ramos

PRÆTORIUS:

Obras para órgano. FRIEDHELM FLAMME, órgano. CPO 777 344-2 (Diverdi). 2007. 65'. SACD.  PN



Miembro de una notable familia de organistas de Hamburgo, su padre Hyeronimus fue uno de los primeros puntales de

la escuela instrumental propia del norte de Alemania, Johann y sus hermanos Jacob y Michael continuaron su labor ocupando el puesto de organista en diferentes iglesias de la gran ciudad hanseática. Conviene advertir que su hermano Michael nada tiene que ver con el más conocido Michael Praetorius nacido en Wolfenbüttel y editor de la célebre recopilación de danzas denominada *Terpsichore*.

Johann estudió primero con su padre y en 1608 éste lo envió a Ámsterdam a hacerlo con Jan Pieter Sweelinck, con quien estuvo unos tres años. A su regreso a Hamburgo obtuvo el puesto de organista en San Nicolás y allí permaneció durante 48 años, hasta su muerte en 1660. Es de suponer que durante tan largo período tuvo que componer obras para su instrumento, pero ninguna se ha conservado. Ahora bien, el musicólogo Klaus Beckmann le ha atribuido recientemente la autoría de un número importante de obras que hasta entonces figuraban como escritas por su maestro Sweelinck o por otros compositores, aunque anónimos.

Este disco forma parte de una serie que está editando CPO sobre obras para órgano en el barroco de Alemania del Norte y en la que de momento se incluyen las de compositores no demasiado conocidos. El organista es en todos ellos Friedhelm Flamme, que para este volumen ha seleccionado una serie de composiciones ahora atribuidas a Johann Praetorius para grabarlas en el histórico órgano del dominio abacial de Holthausen, situado cerca de Büren, en Suiza. Todas ellas son corales, basadas en temas de canto gregoriano o de cantus firmus seguidos de una serie de variaciones. El sonido del instrumento es de una gran calidad y el disco tiene un evidente interés musicológico, a la vez que resulta muy placentero para los que disfrutan con la audición de música para órgano en el ambiente doméstico, lo que no siempre ocurre.

José Luis Fernández

PROKOFIEV:

Sinfonía concertante op. 125.

CHERPNIIN: Suite para violonchelo solo. CRUMB: Sonata para violonchelo solo.

PIETER WISPELWEY, violonchelo. FILARMÓNICA DE ROTTERDAM. Director: VASILÍ SINAISKI. CHANNEL CCS SA 27209. 2007-2008. 60'. DDD.  PN



Con poco menos de 40 minutos, la *Sinfonía concertante* que Prokofiev

destinó al joven Rostropovich ocupa la mayor parte del minutaje de este muy interesante recital del chelista holandés Pieter Wispelwey. Es obra de plena madurez, de la etapa final del compositor. A esta nueva referencia del *Op. 125* de Prokofiev, obra poco grabada en términos relativos, hay que añadir dos piezas que pueden ser novedad absoluta para muchos. Por una parte, los cuatro breves movimientos de la *Suite para violonchelo solo* de Alexander Cherepnin, compositor nacido en Rusia de familia muy musical, pero que huyó y no regresó nunca (al contrario que Prokofiev). La obra es de finales de los 40 y tiene elementos orientales, como demuestra la insistencia en la escala pentatónica, y es de una modernidad considerable. También sorprende la presencia de una obra juvenil del espléndido compositor estadounidense George Crumb, otra *Suite para violonchelo solo*, de mucho menor radicalismo que el que este músico expresa en obras posteriores. Wispelwey está excelente, a solas, en las miniaturas que componen las dos *Suites*. En la obra de Prokofiev lo arrojan una muy buena orquesta y un eficaz maestro. El disco constituye una sesión de alto nivel artístico.

Santiago Martín Bermúdez

PUCCINI:

Ritrovato. Páginas de La rondine, Madama Butterfly, Edgar, Manon Lescaut, La fanciulla del West, Suor Angelica, Preludio a orchestra, Adagetto per orchestra da camera. VIOLETA URMANA, ANNA MARIA DELL'OSTE, sopranos; ALFREDO NIGRO, STEFANO SECCO, PLÁCIDO DOMINGO, tenores. CORO DE LA ÓPERA DE VIENA. FILARMÓNICA DE VIENA. Director: ALBERO VERONESI. DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 7455 (Universal). 2008. 64'.  PN



Dentro de las posibilidades que permiten la celebración, existe el recurso de rescatar rarezas o partes inéditas pertenecientes a los, en este caso, festejados compositores. De Puccini por lo que parece no hay mucho material susceptible

de salir a la luz, si pensamos que *Parigi è la città dei desideri* de *La rondine*, aria del acto I de Ruggiero aquí propuesta, ya tuvo ocasión de ser presentada en disco por Alagna dentro de la grabación completa de la ópera en 1996, asimismo interpretada por Marcus Haddock en la producción de Marta Domingo para la Ópera de Washington de 1998 (DVD Decca). Más novedoso es el cuarteto del acto II de esta misma obra, donde Prunier, cantado aquí por Domingo, fue encomendado a un barítono para el estreno vienés en 1920. También es curiosa la presencia de un *Amici fior* de *Suor Angelica* o un prelude para el acto III de *Manon Lescaut*, con su mirada hacia atrás en la acción, indudablemente de menor valor que el definitivo, el más intenso y climático *Viaje a El Havre*. De esta ópera también se incluye la redacción primeriza de la segunda aria de la protagonista *Sola, perduta, abbandonata* (grabada contemporáneamente asimismo por Renée Fleming), así como otra importante página, luego redactada con mayor acierto, *Con onor muore* de Butterfly, la que se interpretó en el fallido estreno de la Scala en 1904. Otra novedad afecta a *La fanciulla del West*, la enérgica declaración de Minnie Ob, *se qualcuno vuol quell'oro* incluyendo 34 compases más tarde acertadamente obviados. Los más sustantivos fragmentos afectan a *Edgar*, la segunda ópera pucciniana, originalmente en cuatro actos, luego reducida a tres, cuya partitura primitiva acaba de ser puesta al día (representada en Turín por José Cura, acaba de ser editada en DVD por Arthaus). El disco se completa con dos episodios sinfónicos juveniles del luqués, ya atendidos por Chailly en su momento aunque en revisiones diferentes de las aquí redactadas, se supone, por el Artistic Consultant Michael Kaye. Domingo, que ha grabado completa oficialmente toda la obra pucciniana (en algún título en versión doble o tiple), además de haberse ocupado también del apartado cancioneril del maestro, no podía faltar a esta nueva cita con tan atendido compositor. Su experiencia y carisma siguen convenciendo y entusiasmando. La generosidad y belleza vocales y el temperamento de Urmana, la de mayor presencia en el disco, se adaptan mejor a Minnie, Tigrana o Manon que a los demás y más líricos personajes. Los demás cantantes colaboran sin apuros en sus cometidos de periférica entidad y Veronesi organiza el cotarro con conoci-

miento y aplicación. Disco que no añade más gloria ni se la quita a Puccini, sino que sobre todo informa de la capacidad del músico para cuestionarse, mejorarse o corregirse.

Fernando Fraga

ROSSINI-GIULIANI:

Semiramide (selección). IZHAR ELIAS, guitarra.
2 CD BRILLIANT 93902 (Cat Music).
2008. 116'. DDD. **PN**



Este doble compacto sí que es una rareza. Y es que más que una curiosidad es una rareza. Se trata de extractos de los dos actos —un acto por cada compacto— de la ópera *Semiramide* de Rossini según la transcripción para guitarra de Mauro Giuliani. Y además el guitarrista, el holandés Izhhar Elias (Ámsterdam, 1977), se sirve de un instrumento “original”, una guitarra de Carlo Guadagnini de 1812. Atención, no confundir este Guadagnini con el célebre *luthier* Giovanni Battista Guadagnini; Carlo era su hijo. Y Elias, intérprete bien conocido por su versatilidad, que lo mismo interpreta música actual que afronta repertorios anteriores en el tiempo con criterios históricos, opta por la “autenticidad” interpretativa —es decir, históricamente bien informado. El instrumento tiene un bello sonido y Elias consigue aprovechar al máximo sus posibilidades. Además, la escritura de Giuliani es genuina e idiomáticamente guitarrística y no aspira —es imposible— a sustituir ni evocar las potentes sonoridades orquestales rossinianas ni los malabarismos vocales de los cantantes belcantistas. Por eso quizá suene tan extraño todo esto desde el primer momento. Nos resulta familiar pero ya la obertura resulta, como mínimo, curiosa. Todo es guitarrístico, quizá como deba ser y como es habitual en Giuliani, pero extraño ya es. El oyente puede apreciar el gran esfuerzo de Giuliani y del intérprete, pero el resultado no atrapa ni cautiva, ni siquiera interesa demasiado, y uno cree que tanto Giuliani como el guitarrista han realizado un trabajo tan importante, por exigente y ambicioso, como innecesario. Algún fragmento, vale, pero dos horas de una *Semiramide* guitarrística es mucho, quizá demasiado.

Josep Pascual

RUIZ SAMANIEGO:

La vida es sueño... LOS MÚSICOS DE SU ALTEZA. Director: LUIS ANTONIO GONZÁLEZ.
ALPHA 153 (Diverdi). 2008. 69'. DDD.
PN



Muy poco es lo que se sabe de José Ruiz Samaniego (muerto en Zaragoza en 1670). Fue maestro de capilla de la catedral de Tarazona y del Pilar de Zaragoza y al parecer tuvo una personalidad que acarrea unos pocos conflictos con sus empleadores, pues del primer destino fue despedido. Este magnífico disco, integrado por una jácara y varios villancicos, nos revela, gracias a las entusiastas versiones de González y su espléndido grupo, a un interesante maestro, no sólo dominador de las herramientas de su oficio, sino con apuntes originales. En general, las versiones resultan tan entregadas que hasta la música parece incluso mejor de lo que seguramente es. Únicamente el villancico a la Virgen del Pilar *De esplendor se doran los aires* presenta algún problema en la prestación de la soprano y el exceso de júbilo interpretativo amenaza con cierta confusión. En el resto del programa no hay más que aciertos: la contagiosa alegría de la jácara *Oigan en breve ensalada*, con su seductora mezcla de timbres vocales e instrumentales, la animación y luego ternura de *Que se abraza Belén*, el dolorido final de *Tierno manjar, pan divino*, el logrado efecto de eco en *Sonoras voces el aire pueblan* o el tratamiento de la melodía de *Venga norabuena del mar la estrella*. Un disco que amplía nuestra perspectiva del XVII español.

Enrique Martínez Miura

SCHNITKE:

Conciertos para piano y orquesta n°s 1, 2 y 3. EWA KUPIEC, piano; MARIA LETTBERG, piano. SINFÓNICA DE LA RADIO DE BERLÍN. Director: FRANK STROBEL.
PHOENIX 103 (Gaudisc). 2005-2006.
74'. SACD. **PN**



Interesantísimo lo que nos propone este disco. Es como si estos tres conciertos para piano fueran un solo concierto en tres movimientos que fuera a su

vez tres propuestas de distinta índole. Los tres conciertos para piano y conjunto de Alfred Schnittke (1934-1998) son lejanos entre sí (1960, 1979, 1988) y tienen características suficientes para diferenciarlos como de inspiraciones o incluso escuelas distintas, por mucho que se trate del mismo compositor. Si el de 1960 es una obra para piano y orquesta sinfónica más o menos dentro de lo que por ello se ha entendido a lo largo de unos dos siglos hasta ese momento, el de 1979 es para una orquesta nutrida pero sólo de cuerda. El de 1988 es para dos pianistas, no para uno, y el acompañamiento lo destina el compositor a un conjunto de cámara. El *Concierto* de 1960 apela a toda una tradición de obras concertantes, y a nadie le sorprenderá escuchar resonancias de Prokofiev, de Bartók y hasta de Gershwin. Hay que tener en cuenta que se trata de la obra de un aprendiz sabio, aunque joven, y que esta obra en tres rigurosos movimientos, con un amplio lento en el centro, es el ejercicio de estilo de alguien que sabe mucho, que ya tiene su propia personalidad y que parte de los legados que tiene a mano porque así se labra un artista su propio mundo.

Los otros dos conciertos se desarrollan en un solo movimiento, aunque los episodios y las ideas se suceden, mas también entreveran, de manera que podríamos deducir submovimientos en los amplios discursos ininterrumpidos de cada pieza. El de 1979 es como un conflicto entre dos discursos, un conflicto —digamos— “fértil”. Uno de esos discursos vendría de una especie de “tradición inconformista”, mientras que el otro tendería a la destrucción del anterior. No a su modificación, sino a su destrucción, pero para su propio discurso destructor le resulta necesario el “destruible”, no puede prescindir de él; en consecuencia, no le es posible destruirlo por completo. Al final, ambos discursos demuestran su capacidad de convivencia; el uno potencia al otro, lo complementa... y lo motiva y hasta lo busca. El episodio lento del solista que conduce al cierre sonoro, ¿qué es? ¿Elegía, desamparo por el fracaso del discurso destructor, homenaje a los discursos “desolados” de Shostakovich? Aceptémoslo como enigma final, no como simple victoria de la “tradición inconformista”.

Más o menos liberados del dogma vanguardista, que en la Unión Soviética ha sufrido pri-

mero prohibiciones y más tarde desalientos, los compositores de final de siglo se atenían al lenguaje que cada pieza les pedía. Sorprende el *Concierto* de Schnittke de 1988, que podría considerarse consecuencia lógica del de 1979. Un conflicto, como es plausible en toda obra concertante; pero no tanto entre solistas y conjunto como dentro de éste, frente a un discurso de dos pianistas diferenciados que no luchan contra la orquesta, sino que la sufren y tratan de ignorarla en sus acechanzas y emboscadas sonoras.

Una solista espléndida, Ewa Kupiec, se enfrenta a estos tres toros peligrosos, pero su lucha deja buen sabor tanto al respetable como a la propia artista, que se prodiga y sale muy airosa de la hazaña. La acompaña una muy buena, apropiada dirección de Frank Strobel a la Orquesta de la radio berlinesa. Maria Lettberg se incorpora como pianista, de manera feliz, en el dúo que propone el *Concierto* de 1988. Kupiec y Lettberg bordan el tercero de estos *Conciertos* con arte y con energía vibrante.

Santiago Martín Bermúdez

SCHNITTKE:

La historia del Doctor Johann Faust. Concerto grosso nº 2 para violín, violonchelo y orquesta. RAISA KOTOVA, contralto; ÉRIK KURMANGALIEV, contratenor; NIKOLAI KURPE, tenor; ALEKSEI SAFULIN, bajo; OLEG KAGAN, violín; NATALIE GUTMAN, violonchelo. CORO DE CÁMARA Y SINFÓNICA DEL MINISTERIO DE CULTURA DE LA URSS. Director: GENNADI ROZHDESTVENSKI. MELODIYA MEL CD 10 01547 (Diverdi). 1985, 1987. 69'. DDD. **PN**



No es de lo menos conocido de Schnittke su vena "neoclásica". El referente es el pasado, pero el tratamiento consiste en defraudarlo. No es una forma venerable (el *concerto grosso* de Corelli y los venecianos) sometida a sensibilidad y gramática modernas, sino un discurso límpido como el del Barroco tardío extraviado en las turbulencias de un siglo descreído. Kagan y Gutman, en este concierto de 1987, ofrecen una revisión de esta obra inquietante y llena de intriga que se había compuesto años antes. El resultado es excelente, una explosión en todos los sentidos: sugerencias, caos, lucha, espesura de tramas sonoras, el equivalente

en música a los crueles desmentidos plásticos de la pintura postexpresionista y a todas las que corrigen el legado más o menos clásico.

La cantata *Fausto* (acaso oratorio, o bien *contra-Pasión*) es obra más o menos teatral de por la misma época, de 1983. Más tarde la convirtió Schnittke, tal cual, en el acto final de su ópera sobre *Fausto* (1990-1994). En esta cantata, Schnittke no parte tanto de Goethe, ni siquiera de Marlowe, como del texto dado a conocer por el impresor Johann Spiess en el llamado *Volksbuch*, de 1587. Era uno de los muchos *Volksbücher* de la época, estos es, libros populares con narraciones, y ahí apareció la historia de Fausto por primera vez. Este primer *Fausto* de Schnittke se estrenó en Viena, por ser encargo de la Asociación de conciertos de la capital austriaca. El texto era el del libro de Spiess, pero para el estreno ruso, el hermano del compositor, el poeta y traductor Viktor Schnittke, hizo una versión equirrítmica. Un tenor, al modo del personaje del Evangelista en las *Pasiones* de Bach, narra la historia. Un bajo personifica a Fausto. Un coro asume los estudiantes, los amigos, los parroquianos, la gente. Ahora bien, un contralto y un contratenor, alternativamente, cumplen el papel de Mefistófeles. Schnittke entrevera diversos estilos; incluso un tango, ágil y obsesivo, en este caso para marcar la victoria definitiva del demonio ante la muerte de Fausto. El resultado es poco menos de 40 minutos de acción dramática apoyada en una música rica, variada, sugerente, espléndida. Rozhdestvenski nos trae aquí, al cabo de casi dos décadas y media, otro registro ejemplar suyo, obra de un director comprometido con todos los repertorios, y especialmente con el de su tiempo. Los cuatro solistas cumplen su cometido como actores y como voces, y hay momentos especialmente inquietantes y emotivos, incluido ese ritmo de tango sobre el que vuela una polifonía vocal dominada por el contralto; y los momentos en que la voz estridente del contratenor sugieren el mismo tipo de demonio que quiso Stravinski en algún momento al final de su vida (en *El diluvio*, *The Flood*, obra para televisión). Si el *Concerto grosso nº 2* es un registro de gran nivel, esta lectura del primer *Fausto* de nuestro compositor es todo un regalo, una maravilla. De manera que este disco es más que recomendable para cualquier aficionado.

Es una de las pocas veces

Dennis Russell Davies

CLÁSICO Y RADICAL



SCHNITTKE-RASKATOV:

Sinfonía nº 9.

RASKATOV: Nunc dimittis.

ELENA VASILIEVA, mezzo. THE HILLIARD ENSEMBLE. DRESDNER PHILHARMONIE. Director: DENNIS RUSSELL DAVIES. ECM New Series 2025 (Diverdi). 2007. 56'. DDD. **PN**



Dice Alexander Raskatov del manuscrito autógrafo de la *Novena Sinfonía* de Schnittke: "Se trata de tres movimientos terminados y totalmente orquestados, escritos en 53 páginas en letra minúscula. La escritura es desigual, y a primera vista parece ilegible. Hay que tener en cuenta que Schnittke lo escribió con la mano izquierda, lo que supuso un increíble esfuerzo para él. En eso consiste mi tarea: restaurar el texto original con la máxima prudencia y fidelidad al original, si añadir nada por mi parte y sin tratar de 'corregir' al compositor".

En cualquier caso, la *Novena* es una obra inconclusa, porque faltaría al menos otro movimiento. Y si es cierto que el compositor quería diseñar un crescendo o un acelerando perfecto, faltaría el movimiento más rápido. Ahora bien, sólo los veinte minutos del movimiento lento inicial, denominado Andante por Raskatov, ya merecen la atención del aficionado. Qué belleza, qué secuencia tan penetrante. Y, al mismo tiempo, cuántas evocaciones de lo mejor de la música del siglo XX. En el Presto, tercer movimiento, parece que Schnittke tuviera en cuenta la sensibilidad del lejano Charles Ives, de su discurso de apariencia caótica y dibujo impecable.

Raskatov añade una obra propia a la *Novena Sinfonía* de Schnittke, sin que se pretenda nuevo movimiento de la misma ni nada por el estilo. Se trata de un movimiento vocal y coral de dieciséis minutos, *Nunc dimittis*, con textos de Brodski y del reverendo Siluan, fallecido en el ominoso

año 1938. Tanto el título evangélico (Simeón, en San Lucas, ya puede "marcharse", pues ha visto al Niño, que será el Salvador) como los textos poéticos hacen referencia a una despedida, como lo es la propia sinfonía del desaparecido Schnittke. Lo que parece una línea vocal que echa mano de diversas escuelas del pasado, de repente se torna deudora de algunos hallazgos de la vanguardia (Berio, Nono).

La sinfonía inconclusa y la secuencia sinfónico-vocal de Raskatov forman una propuesta muy bella, modernísima, en la que tanto el remoto pasado de la polifonía medieval como la música del siglo XX resultan evocadas, utilizadas, revisitadas. Elena Vasileva es la mezzo que recorre el *Nunc dimittis* con sus colegas del Hilliard Ensemble. Vasileva realiza con la voz proezas, agilidad (no belcantistas, sino literales) y auténticos saltos mortales. El estreno de ambas obras fue en 2007 en la Frauenkirche de Dresde. Russell Davies y la Filarmónica de esta ciudad brindan un concierto emocionante en ese marco tan especial, y creemos que no se ha perdido demasiado en el tránsito del vivo a este registro de la Lukaskirche en enero de 2008. Un disco precioso. Los que conocen el mundo variado y clásico y a veces radical de Schnittke no dudarán en hacerse con este disco. Pero habría que animar a otro público a que se hiciera con esta joya de la música de nuestro tiempo, tan bella, tan honda.

Santiago Martín Bermúdez

que unas obras de Schnittke no nos llegan en discos de BIS o de otros sellos no rusos. Se demuestra con estos registros que, a pesar de los pesares y de lo difícil que se lo pusieron al compo-

sitor, hubo músicos que defendieron su obra en aquellos años que nadie sabía que iban a ser los últimos de la era soviética.

Santiago Martín Bermúdez

SCHOENBERG:

Gurrelieder. STIG ANDERSEN (Waldemar), SOILE ISOKOSKI (Tove), MONICA GROOP (Voz de la paloma torcaz), RALF LUKAS (Campesino), ANDREAS CONRAD (Klaus el loco), BARBARA SUKOWA (Narradora). VOCES PHILHARMONIA. CORO DE LA SINFÓNICA DE LA CIUDAD DE BIRMINGHAM. ORQUESTA PHILHARMONIA. Director: ESA-PEKKA SALONEN. 2 SACD SIGNUM LC15723 (LR Music). 2009. 109'. DSD. **PN**



Nueva versión de esta mastodóntica cantata, esta vez tomada en un concierto en vivo en el Royal Festival Hall de Londres el pasado 28 de febrero de 2009. Es una de las interpretaciones más claras y transparentes de los últimos tiempos, con planos orquestales muy definidos y dinámica sorprendentemente puntillista, y eso que la grabación está hecha en una sola toma en este concierto en vivo, o sea, en principio sin trampa ni cartón. Salonen tampoco descuida el aspecto expresivo, y así los inflamados amores de Tove y Waldemar en la primera parte son expuestos con adecuada pasión (*tempi* algo rápidos) y la orquesta se vuelca ante su director, lo mismo que en el resto de la obra, especialmente en la tercera parte, donde el lujo sonoro, el colorido y el refinamiento instrumental (escenas del Campesino, de Klaus el loco, de la Narradora o del coro) dejan un excelente sabor en el oyente. El reparto vocal cuenta con Stig Andersen (tenor wagneriano que, recordemos, se atrevía con Siegmund y Siegfried en el *Anillo* de Copenhague —DVD Decca—), aquí con medios algo escasos, pero con adecuada expresividad y que en ocasiones parece que recita más que canta. Soile Isokoski es también una plausible y lírica Tove que, sin embargo, es tapada por la orquesta en más de una ocasión. Irreprochable Monica Groop como la Voz de la paloma torcaz, y magníficos Ralf Lukas y Andreas Conrad (Campesino y Klaus el loco respectivamente), los mejores de todo el reparto en el aspecto tanto vocal como expresivo. La narradora, la actriz Barbara Sukowa que ya había hecho este mismo papel para Abbado en su versión para DG, es un punto exagerada, como si estuviera recitando el *Pierrot Lunaire*, aunque al final acaba por seducir al oyente (de todas formas, en opinión del firmante,

nadie como Julius Patzak —con Ferencsik— o Hans Hotter —con Chailly— para encarnar a unos inolvidables narradores). Coros espectaculares y grabación bastante buena. Es una de las versiones modernas de *Gurrelieder* a tener en cuenta y un trabajo de Esa-Pekka Salonen que le confirma como uno de los muy notables directores de la actualidad. Sería una pena que dejase la dirección y se dedicase a la composición, como hemos podido leer últimamente en estas mismas páginas. Perderíamos a un director con todas las de la ley.

Enrique Pérez Adrián

SCHUBERT:

Sonatas D. 959, D. 784. HANNA SHIBAIEVA, piano. BRILLIANT 93913 (Cat Music). 2008. 67'. DDD. **PN**



Siguen apareciendo discos protagonizados por jóvenes pianistas y auspiciados por la Young Pianist Foundation. El turno en este caso es para Hanna Shibaieva, nacida en Minsk (1979) y con un amplio currículum que destaca por sus múltiples premios y conciertos. El repertorio escogido por la artista son dos *Sonatas* de Franz Schubert y a tenor de lo que se escucha en este disco de Brilliant, sus interpretaciones tienen demasiado amaneramiento y pecan de poca naturalidad interpretativa. El problema no es que abuse de los *rubati*, sino que directamente Shibaieva cambia los *tempi* según sus propias necesidades expresivas, convirtiendo sus versiones en algo demasiado personal y subjetivo. Es un Schubert poco fluido y algo tedioso, que sufre casi siempre de falta de energía y vitalidad, al que no lo salvan ni su sonido, que no es especial, ni su fraseo, al que le falta una pizca de fantasía. Shibaieva ofrece unas interpretaciones demasiado académicas (*tempo* aparte) donde no hay lugar para la imaginación ni para la delicia. Está claro que hay momentos donde los climas son interesantes (escúchese el primer movimiento de la *Sonata D. 784*), pero la sensación general que provoca la intérprete es de ostracismo y la de un Schubert más enfermo que poético. Totalmente prescindible.

Emili Blasco

SCHUBERT:

Viaje de invierno. MARK PADMORE, tenor; PAUL LEWIS, piano. HARMONIA MUNDI HMU 907484. 2009. 74'. DDD. **PN**



No vale la pena presentar esta obra pero sí, solamente, recordar su contenido patetismo, su carácter de lamentación viril, entre dientes y a menudo melancólica. La voz que mejor le conviene es aquella que tenga, por naturaleza, cierta gravedad, sea en la anchura, el color o ambos.

Padmore, un tenor lírico-ligero que imaginamos fácilmente encarnando a personajes barrocos o galantes, se lanza al ciclo schubertiano con unos medios, si no brillantes ni espontáneamente atractivos, muy bien dominados y manejados. Cuida no lanzarse a grandes voces para evitar un *vibrato* excesivo y destimbrado. Exquisitos resultan sus voces mixtas, sus pianísimos, sus falsetes. Expresivamente, sobresale en lo que menos se le prevé, o sea en los momentos de tensión dramática (*La veleta*, *El correo*). En cambio, en los de meditación, recogimiento sentimental o melancolía se lo oye afectado, dulzón y flojo (*Lágrimas belladas*, *Buenas noches*). Dentro de una dignidad profesional sostenida, su labor expresiva resulta desigual.

La verdadera estrella de la versión es el pianista, un lujo para el caso. Su belleza de timbre, la variedad de sus cantos, su capacidad para relatar brevemente y describir atmósferas, conforman un auténtico festival de bolsillo. Repásense, por ejemplo, las viñetas que se marca en los ventarrones de *El tilo* y en el final, obsesivo, mortuorio, conmovedor, de *El organillero*.

Blas Matamoro

SCHUBERT:

Edición Deutsche de las canciones. Vol. 33. Cantos a varias voces, 2. SIBYLLA RUBENS, SILKE SHAWARZ, sopranos; REGINA JAKOBI, INGEBOURG DANZ, HILDEGARD WIEDEMANN, contraltos; MARKUS SCHÄFER, MARCUS ULLMANN, tenores; THOMAS BAUWARZ, sopranos; REGINA JAKOBI, INGEBOURG DANZ, HILDEGARD WIEDEMANN, contraltos; MARKUS SCHÄFER, MARCUS ULLMANN, tenores; THOMAS BAUWARZ, sopranos; REGINA JAKOBI, INGEBOURG DANZ, HILDEGARD WIEDEMANN, contraltos; MARKUS SCHÄFER, MARCUS ULLMANN, tenores; ULRICH EISENLOHR, piano. NAXOS 8.570962 (Ferysa). 2008. 67'. **PE**

En la infatigable serie Deutsche tenemos aquí a toda la compañía, siempre proba y estudiosa,



concentrada en la exhaustiva exploración del cancionero schubertiano, con el maestro de la producción, un pianista de cámara excelente y autor responsable de la homogeneidad que es emblema de estos ejemplares registros.

Toca el turno a una variante de Schubert que podríamos adjetivar de escolar y doméstica, teniendo en cuenta que un alumno como él tiende a brillar desde el comienzo, en este caso cuando fue discípulo de Salieri y ejercitador de los últimos esplendores clasicistas. Luego andando por su cuenta, hizo, según se ilustra en este menú, lo que podríamos llamar su "cancionero social": piezas de agradecimiento, homenajes, pequeños juegos teatrales, celebraciones de cumpleaños, serenatas, brindis y conjuntillos para cantar entre amigos. Los versos están firmados por ilustres plumas como Goldoni, Grillparzer y Claudius, traducciones de Walter Scott y Matthieson, textos bíblicos vertidos por Moses Mendelssohn, abuelo del músico, y poemillas del propio Schubert y de su amado Mayrhofer. En fin, un Schubert mayor y casero mas siempre schubertiano por la amplitud de su humor, la inquietud de su fantasía, la facilidad de su melodismo, la riqueza de sus lenguajes.

Blas Matamoro

SCHUBERT:

Misa en mi bemol mayor D. 950. MOZART: Vísperas solemnes de confesor. GENIA KÜHMEIER, soprano; CHRISTA MAYER, contralto; TIMOTHY ROBINSON Y OLIVER RINGELHANN, tenores; MATTHEW ROSE, bajo. CORO Y STAATSKAPPELE DE DRESDE. Director: CHARLES MACKERRAS. CARUS 83.249 (Diverdi). 2008. 77'. DDD. **PN**



Aunque no se trate de uno de los excepcionales registros del venerable maestro, esta lectura de la magnífica *Misa en mi bemol* de Schubert está llena de detalles espléndidos. Para su realización, Mackerras cuenta con un sólido conjunto coral, disciplinado aunque algo falto de reflejos en los leves desajustes de numerosos *incipit*, y una buena prestación orquestal con

la que consigue toda la transparencia que le permite una orquestación tan compacta como la que presenta la partitura. Alguna de esas pinceladas geniales que comentábamos la encontramos ya en el *Gloria*, con momentos espléndidos —respuestas de secciones en *divisi* (2:08-2:19)— y un ejemplo de libro sobre cómo lograr un difícil y larguísimo crecimiento tensional —86cc. entre *Domine Deus* y *Miserere nobis*. La claridad y el buen pulso con los que se expone la fuga *Cum Sancto Spiritu* dan paso a un *Credo* donde sir Charles hace dialogar a los solistas en el *Et incarnatus* entreverando ligerísimamente detalles de la orquestación. Lamentablemente el excelente nivel de las voces protagonistas ha de excluir la prestación del tenor II, expresivamente plano y destemplado. De nuevo encontraremos un equilibrio vocal perfecto en el *Benedictus* antes de llegar al tramo final. Ahí disfrutaremos de un *Agnus Dei* dejándonos sorprender por el inusual efecto logrado resaltando las síncopas protagonizadas por violonchelos y contrabajos. Estupenda versión que se complementa con unas *Vísperas* mozartianas planteadas espléndidamente desde una perspectiva operística.

Juan García-Rico

SCHUMANN:
Sonata nº 3 op. 14. Estudios
sinfónicos op. 13. Noveletas op.
21. ANDREA KAUTEN, piano.
SONY 88697 36059 2 (Sony-BMG).
2008. 68'. SACD. **PN**



Este es el segundo SACD que presenta la pianista Andrea Kauten dedicado a Schumann con Sony (la referencia anterior es 88697000262 y allí aborda la *Kreiseriana*, la *Fantasia* y dos *Romanzas*). Aunque desconocemos el resultado primero, no hay duda, tras la escucha del presente, de que se trata de una intérprete que aborda de forma interesante a dicho autor, donde brinda una extraña mezcla de ternura con un enfoque apolíneo, consiguiendo unos resultados sorprendentes y nada despreciables, todo lo contrario. El suyo es un Schumann (aunque poco contrastado) que goza de buena salud emocional y de un dilatado repertorio tímbrico; la intérprete, a partir de una prudente distancia, se aden-

Matthias Goerne, Ingo Metzmacher

LUCES DEL DÍA Y LA NOCHE

SCHUBERT:
Heliopolis. MATTHIAS
GOERNE, barítono; INGO
METZMACHER, piano.
HARMONIA MUNDI HMC 902035.
2008. 72'. DDD. **PN**

Siguiendo su examen de Schubert, Goerne nos ofrece su cuarta entrega, que reúne una miscelánea aparentemente variopinta pero, en rigor, ordenada con una admirable gradación que permite trazar una suerte de ciclo no resuelto por Schubert mismo sino por un schubertiano eminente. Y al decir schubertiano no digo especialista, erudito encerrado que para oír mejor a Schubert no escucha al mundo. Goerne nos da un Schubert de ventanas abiertas por donde entra la luz —diurna o nocturna— del afuera.

Las primeras seis páginas, una de Schiller y el resto de Mayrhofer, nos llevan a esa Grecia que los prerrománticos exaltaron como la perdida patria, el lugar dilecto que los dioses habían desertado, el sitio silencioso donde el pasado debía volver a sonar en las voces de hoy. La Grecia de Hölderlin, para entendernos. Luego hay obras de hábito

popular (*De Blondel a Marien*, *El matorral*, *El pastor*, *Fe primaveral*), Goethe (el lírico sencillo de *El rey de Thule* y el elaborado aforístico simbolista de *Mar en calma* y *Canción nocturna del errante*) y algunas piezas narrativas, de las que destaca *Atys* de Mayrhofer, *El cruzado* de Leitner y *El peregrino* de Schober. La lista culmina con *Despedida*, otra vez con versos de Mayrhofer, que los intérpretes vierten en un ejemplo de estática contemplación y concentrada espiritualidad como pocas veces se tiene ocasión de oír.

Ya es difícil glosar a Goerne sin caer en lugares comunes que el público conoce de memoria. El señorío vocal que le permite aclarar y oscurecer los timbres para dar voz a distintos personajes, desde un lamento lirismo hasta una hondura sacerdotal a veces convertida en gutural tinta demoníaca, se une a una recitación decantada en la que cada sílaba parece cargada de intención propia sin destruir la palabra ni dejar caer la prosodia del verso. Por si fuera poco, el pianista es capaz de hacernos creer que escucha a Goerne hasta en los silencios



del instrumento, aparte de darle respuestas como si el piano fuera la otra vocalidad del cantante y hasta otorgar atmósferas de miniatura —el mar de Goethe, por ejemplo— con exclusivos recursos de toque.

A la grabación acompaña un DVD con parte de los ensayos, y algunas consideraciones de ambos intérpretes acerca del valor de interioridad que exige poner en juego este tipo de música. Se advierte que la elaboración ha sido minuciosa, por la cantidad de retomas y la fijación de pautas tan esenciales y minúsculas como las tomas de aliento, que deben cumplir tanto el cantante como el pianista, aunque el piano no sea, evidentemente, un instrumento de viento.

Blas Matamoro

tra en las obras primando por encima de todo su propia intuición y quizás descuidando las tan necesarias oposiciones que conforman la personalidad schumanniana. Curiosamente la *Sonata* y las *Noveletas* son las que menos padecen de esta característica, mientras que los *Estudios sinfónicos*, aunque sí llevan consigo sus contrastes naturales, adolecen de falta de brillo en dicha materia. Pero las interpretaciones quedan compensadas por su rigor y sensibilidad, por una increíble gama de matices y por un sólido sonido que nunca transmite durezas ni asperezas. Kauten ofrece un Schumann virtuosístico y vivo, rodeado de ternura y cuyos principales valores son la honestidad, un bello sonido y la elección de unos *tempi* sensatos que nunca perjudican al discurso musical. Versiones que no se alejan de la tradición interpretativa pero a las que les falta lo dicho, aunque tienen su interés, dados sus valores.

Emili Blasco

SENFL:
Missa Paschalis. Motetes y
Canciones. CORO DEL SIDNEY SUSSEX
COLLEGE. QUINTESSENTIAL. Director:
DAVID SKINNER.
OBSIDIAN CD704 (Diverdi). 2008. 67'.
DDD. **PN**



Nacido sobre el año 1490 en Basilea, Ludwig Senfl pasó muy pronto al servicio del emperador Maximiliano I como cantor en su itinerante Hofkapelle y allí llamó la atención de Heinrich Isaac, por entonces compositor de la corte, del que fue primero discípulo y después colaborador, hasta ocupar su puesto cuando Isaac lo abandonó. Esta relación le permitió alcanzar un profundo conocimiento del estilo de la escuela franco flamenca, del que fue principal difusor dentro del área cultural germánica, donde Senfl desarrolló siempre su actividad, ya que tras la muerte de Maximiliano I, su nieto Carlos V disol-

vió la itinerante capilla imperial y nuestro compositor buscó acomodo en las cortes ducales de Guillermo IV de Baviera y de Alberto de Prusia.

La obra principal contenida en este disco es la *Missa Paschalis*, integrada por el par *Kyrie* y *Gloria* compuesto a base del canto para el domingo de Pascua y el par *Sanctus* y *Agnus Dei* compuesto a base de cantos para domingos de Adviento, lo que era una costumbre tradicional. Parece ser que Lutero tenía en gran aprecio el arte de Senfl, con el que mantuvo correspondencia, y que éste mostró su simpatía por ciertos aspectos de la Reforma, lo que quizás podría explicar la ausencia de *Credo* en la misa. Notables son también dos motetes basados en obras de otros compositores: el *Ave Maria*, que transforma la obra de Josquin en un gran motete a seis partes y el *Quis dabit oculis*, original de Costanzo Festa, aunque soberbiamente reelaborado por Senfl para utilizar en el solemne funeral por Maximiliano I.

Una serie de canciones completan el disco, interpretadas unas por el tenor Christopher Watson con acompañamiento de arpa y otras por el bajo Robert Macdonald acompañado por el conjunto de viento Quintessential (dos cornetos, tres sacabuches y chirimía), que también participa en las partes de la *Missa Paschalis* y los motetes juntamente con el Coro del Sidney Sussex Collage de Cambridge, todos bajo la dirección de David Skinner y con Andrew Lawrence-King al arpa. Trabajado con esmero y pulcritud, con un plantel de excelentes solistas vocales e instrumentales, es éste un magnífico disco para todos e imprescindible para los interesados en la música de los primeros años de la Reforma, aunque Senfl no llegara nunca a abrazar totalmente sus postulados.

José Luis Fernández

SIERRA:

Missa Latina "Pro Pace". HEIDI GRANT MURPHY, soprano; NATHANIEL WEBSTER, barítono. CORO Y SINFÓNICA DE MILWAUKEE. Director: ANDREAS DELFS. NAXOS 8.559624 (Ferysa). 2008. 68'. DDD. **PN**



El apelativo de *Missa Latina* de esta obra se explica por la influencia que en el lenguaje que en ella emplea su autor tienen los orígenes de éste, de modo que en ella hay algo de la música caribeña en particular y de la música surgida en América a partir de la herencia española en general. En el *Introitus* inicial no advertimos elementos de esa tradición hasta aproximadamente cinco minutos después de empezar, pero anima al oyente a continuar la audición, ya que es un fragmento bellísimo y de gran lirismo. Los últimos treinta y tantos segundos del *Introitus* nos introducen ya a una figuración rítmica a cargo de la percusión que denotan un carácter "latino" que se acentúa en fragmentos posteriores, alguno tan atractivo como los irresistibles minutos iniciales del extenso *Gloria*. Hay diversas influencias identificables en esta obra (a más de uno lo vendrán a la mente Copland y Bernstein) pero la personalidad de Sierra es evidente y el atractivo de su música puede llegar a ser irresistible. Un ejemplo: el *Sanctus*, momento álgido de toda la composición y, de alguna manera, muestra representativa de toda

ella en su diversidad. Los intérpretes convocados dan vida de manera más que convincente a esta bellísima música que cautiva y sorprende. Quien suscribe empezó su audición sin muchas ganas, la verdad ("Venga, ánimo... A veces una hora pasa rápido"), ya que uno no siempre está predispuesto a escuchar algo del todo desconocido y le apetecen otras cosas, pero se impone la disciplina en el trabajo. Pues bien, aquí tienen a este comentarista "enganchado" a esta maravilla. Muy recomendable, pero mucho.

Josep Pascual

SOR/COSTE:

Obras completas para dos guitarras. DÚO MACCARI-PUGLIESE. 2 CD BRILLIANT 93898 (Cat Music). 2005-2008. 144'. DDD. **PN**



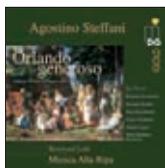
Nos llega otra exquisitez de la mano del fantástico dúo Maccari-Pugliese, cuyos discos ya hemos ido dando cumplida cuenta. Como es habitual, se enfrentan al repertorio de este doble compacto con instrumentos y criterios históricos (también con afinación de la época, con el la a 430 Hz) pero, sobre todo, con la sensibilidad, autoridad y rigor de siempre. Y es que el repertorio elegido no es para menos que para cautivar al oyente, algo que se aprecia con sólo poner el primer compacto en el lector, con ese delicioso cantabile de *L'encouragement* de Sor. Y de esa encantadora obra al magistral *Souvenir de Russie*, es decir del *Op. 34* al *Op. 63*, este dúo nos conduce por la integral de Sor para dos guitarras, una música amable, no intrascendente, de las que gustan a todo el mundo pero también de las que esconden más de una maravilla digna de atención. Viene después la breve integral para dúo de guitarras de Coste, tan sólo tres obras, la primera de ellas más ambiciosa que las otras dos pero las tres de excelente factura y, como las de Sor, aportaciones fundamentales a la música romántica para guitarra, todavía con un pie en el clasicismo. Y Maccari y Pugliese lucíendose con estas obras que nos remiten a Mozart, a Beethoven, a Schubert, a Rossini, a la música popular, a la música de salón, en fin al paso del clasicismo al romanticismo, a la elegancia y al virtuosismo, y a la expresión serena y personal. Hay otras ver-

siones reseñables de estas obras, sobre todo, entre las de Sor, pero con instrumentos originales y con esta belleza de sonido y fidelidad al espíritu que las vieron nacer, no hay competencia. Muy recomendable.

Josep Pascual

STEFFANI:

Orlando generoso. DANIEL LAGER (Galafró), ROBERTA INVERNIZZI (Angelica), SUSANNE RYDÉN (Bradamante), KAI WESSEL (Orlando). FRANZ VITZTHUM (Ruggiero), JÖRG WASCHINSKI (Medoro), WOLF MATTHIAS FRIEDRICH (Atlante). MUSICA ALTA RIPA. Director: BERNWARD LOHR. 3 CD MDG Gold 309 1566-2 (Diverdi). 2008. 164'. DDD. **PN**



Del eclesiástico, diplomático y compositor Agostino Steffani (1654-1728) nos va dando poco a poco la fonografía una idea más precisa. Además de los celeberrimos *Duetti da camera* (Bertini, Cavina, Glossa; Watkinson, Mazzucato, Archiv), hay ya varias de sus óperas en catálogo: *Alarico* (Centaurus), *La lotta d'Ercole con Acheloo* (Krier, BNL) y se anuncia *Niobe* (Hengelbrock) para 2010. Esta pieza de la interminable saga operística del caballero Orlando se estrenó en el castillo de Hannover en febrero de 1691. Supone un buen ejemplo del arte de Steffani, que brilla sobre todo en los dúos, como aplicación teatral obvia de sus *Duetti*. En este sentido, resulta magistral el de Orlando y Bradamante *Dà rai de la bellà*. Al oyente le parece que la música, de indudable calidad, suena aquí y allá un poco a Haendel, lo que no es raro, puesto que el sajón entró a saco en la producción de Steffani, de la que extrajo numerosos materiales. La versión de Lohr, tomada en vivo de una interpretación semiescénica, es vivaz, posee nervio, los muy numerosos recitativos están estupendamente tratados, la pequeña orquesta suena muy bien y, en definitiva, la narración progresa con soltura. Algunos pasajes hacen pensar que —al menos de acuerdo con esta lectura— Steffani todavía pudo recoger algo de la herencia de Monteverdi, para mezclarla, eso sí, con elementos franceses; oígame, sobre todo, la Chaconne en rondeau final. El reparto presenta algunas desigualdades, propias de un proyecto de estas características. Wessel es un contrate-

nor de tímbrica un poco débil, pero es elegante y musical y defiende con convicción el papel protagonista; por ejemplo, en el gran monólogo dramático *Io dunque senz'armi*, uno de los puntos culminantes de la obra. El otro es seguramente la amplia escena de Angelica de comienzo del acto segundo, trufada de recitativos y que desemboca en un dúo con Ruggiero. El lamentito *Se t'ecclisi ò bella face* le permite a Invernizzi uno de sus instantes mejores, auténticamente mágico. Poco después, la soprano evidencia su capacidad para las agilitades en *Deb pietoso Amor m'addita*. Menos convincentes los restantes: el Atlante de Friedrich tiene un italiano de dura dicción, su timbre pierde consistencia en el agudo y se las ve y se las desea para sacar adelante las agilitades de *Ombre del cieco abisso*. El Bradamante de Rydén posee una prestación vocal muy justa, El sopranista Waschinski desafina como Medoro en *Pupille serene*, cayendo en el puro grito en *Se non vi bacio*, en tanto que Lager (Galafró) se presenta como un contratenor de mucha menor entidad que Weissel. Con todo y los problemas indicados, la grabación es importante, porque abre las puertas a un camino que es muy probable que la fonografía frecuente en los años venideros.

Enrique Martínez Miura

SZELUTO:

Sonata para violonchelo y piano op. 9. Sonata para violín y piano op. 73. Cuarteto para cuerdas op. 72.

KONSTANTY ANDRZEJ KULKA, violín; ANDRZEJ WRÓBEL, violonchelo; ANDRZEJ TATARSKI, piano. CUARTETO CAMERATA WISTULA. DUX 0672 (Diverdi). 2008. 77'. DDD. **PN**



Con este disco Dux presenta al compositor romántico polaco Apolinary Szeluto (1884-1966) en un repertorio inédito hasta ahora, al menos en el mundo discográfico. Dicho autor en su juventud había sido considerado igual de prometedor que otros de su generación: Szymanowski, Karłowicz y Rozycki pero por circunstancias políticas (las dos guerras mundiales) y su actitud nacionalista quedó apartado del panorama musical, después de dejar inacabada la carrera de

derecho y composición. Su trazo musical es muy variado melódica y armónicamente, con un discurso que a través del ritmo trabaja la tonalidad de forma elocuente, con una escritura densa y rica en dinámicas. Las interpretaciones, que corren a cargo de destacados intérpretes del panorama musical polaco son de nivel altísimo y desprenden rigor y virtuosismo, así como un profundo conocimiento de las obras. Kulka, violinista impecable ofrece con ternura y mucha calidez su versión de la *Sonata op. 73* junto al pianista Andrzej Tatarski; destaca el primero especialmente por sus extraordinarias condiciones técnicas, que en este caso brinda al servicio de las partituras de Szeluto con mucha generosidad y entrega. La *Sonata* tiene momentos arrebatados y de gran tensión que el dúo resuelve convincentemente gracias a su temperamento; la compenetración entre ambos no es postiza, sino que llena de naturalidad apuesta por una unión también espiritual. El violonchelo de Andrzej Wróbel también va sobrado de expresividad (aunque éste se ve perjudicado por la calidad de la obra, sin duda no tan redonda y más divagante que la anteriormente comentada), su fraseo tiene fuerza expresiva y dibuja el discurso con elasticidad y eficacia; asimismo queda bien clara la afinidad con Tatarski, quien en todo momento acompaña con derroche de sonido y solvencia ofreciendo un buen respaldo. La Camerata Vístula proporciona el cuarteto con solidez y fantasía, trabajando especialmente la sonoridad en lo que es una interpretación poéticamente cuidada y redonda. Resumiendo, un buen documento para conocer a dicho autor, aunque la calidad de sus partituras no puede ni debe ser comparada con los colegas anteriormente citados.

Emili Blasco

SZYMANOWSKI:

Obertura de concierto op. 12. Estudio op. 4, nº 3 (orq. Grzegorz Fitelberg). Sinfonías nº 1 y nº 4. JAN KRZYSZTOF BROJA, piano. FILARMÓNICA DE VARSOVIA. Director: ANTONI WIT. NAXOS 8.570722 (Ferysa). 2006-2008. 67'. DDD. **PE**



Sigue la colección de música sinfónica de Szymanowski por Wit con este compac-

to que empieza espectacularmente con la *Obertura de concierto op. 12* en la que apreciamos al apasionado wagneriano que fue su autor, si bien en ella hay también mucho de Strauss, quizá demasiado. Wit dirige con intensidad y vehemencia esta obra digna de ser conocida a pesar de que en ella no reconocamos la personalidad de su autor sino sus afectos musicales juveniles. De la misma época, solamente dos años posterior a la obertura precedente, es la *Sinfonía nº 1* en la que hallamos un intento de encontrar una voz personal, a pesar de que las influencias sigan siendo claramente reconocibles. Llama la atención un no disimulado afecto por el contrapunto que, entre la grandiosidad que hace prevalecer la armonía y una orquestación espectacular (que da prioridad al gran efecto), hace que el oyente quede abrumado por momentos. Wit, en su salsa, no cede al refinamiento más que en los momentos en que disminuyen el volumen y la densidad textural (o sea, cuando no hay más remedio). La *Sinfonía nº 4* o *Sinfonía concertante*, con piano solista, ya pertenece a otro universo estético y adivinamos el afecto del Szymanowski maduro por la música francesa de su tiempo y una cierta tendencia neoclásica, al menos en lo estructural. También hay en ella evidentes vínculos con la música popular, que a veces la hace parecer cercana a Bartók. Magnífica versión con un pianista más que competente, pues su parte no es precisamente fácil. Finaliza el programa con la orquestación de Fitelberg de un estudio para piano de corte posromántico y cuya serena expresividad Wit consigue traducir mostrando una vez más su capacidad para adaptarse a las exigencias de lo que interpreta. Podrá parecer esta una obra menor pero en manos de Wit (y según la orquestación de Fitelberg, cuyo mérito no es poco) hace que destaque del resto del repertorio por su belleza.

Josep Pascual

TARRAGÓ:

Extractos de Por tierras de España. Doce estudios de mediana dificultad. Doce estudios de concierto. Dos nocturnos. Seis preludios. Tres sardanas y Cinco canciones catalanas de Navidad. Seis piezas breves. Dos danzas animalescas. JAUME TORRENT, guitarra. LA MÀ DE GUIDO 2088 (Gaudisc). 2008. 58'. DDD. **PN**



El guitarrista Jaume Torrent nos ofrece en este compacto una panorámica significativa de la obra de su maestro Gracià Tarragó (1892-1973), más conocido como maestro y como intérprete que como compositor. Tarragó, discípulo de Llobet, se muestra en sus obras como un fiel seguidor del romanticismo más bien nacionalista que halla en el acervo popular su inspiración, de modo que continúa fielmente la escuela iniciada por Tárrega y se inscribe en la tradición de otros compositores-guitarristas catalanes, como Sor y Llobet. Y como ellos, Tarragó investigó acerca de las posibilidades de su instrumento pero no perdió de vista nunca que de eso se trataba, de un instrumento, de modo que a lo largo de su vida permaneció muy atento a todo cuanto musicalmente sucedía. A ello le ayudó su condición de violinista de orquesta, que le familiarizó con la música de Strauss, Falla, Stravinski y otros. El lenguaje de Tarragó, tonal, perfectamente asumible y tradicional pero también con la suficiente "chispa" —que a menudo tiene su origen en las influencias populares— como para hacerlo algo más atractivo por menos previsible, aspira a transmitir emoción al oyente y de ahí que la melodía juegue un papel importante, lo mismo que la armonía. Y Torrent consigue dar fluidez a las líneas melódicas, sobre todo a la principal, algo que no es nada fácil en la guitarra, al tiempo que las armonías suenan con total nitidez. Así pues, una interpretación magnífica para una música interesante pero, sobre todo, muy agradable de escuchar y escrita con mano maestra.

Josep Pascual

TAVENER:

Lament for Jerusalem. PATRICIA ROZARIO, soprano; CHRISTOPHER JOSEY, contratenor. CORO PHILHARMONIA DE SIDNEY. JOVEN ORQUESTA AUSTRALIANA. Director: THOMAS WOODS. ABC 476 160-5 (Diverdi). 2003. 49'. DDD. **PN**



Definida por su autor como "a mystical love song", esta composición es una más entre las creaciones místicas de Tavener y no esperemos hallar

en ella nada nuevo, al menos musicalmente. Quizá conceptualmente por lo que de la elección de los textos podría derivarse pueda sorprender (relativamente) ya que en ellos están representadas las tradiciones judía, cristiana e islámica, pero el resultado, al final, es el de siempre. Con muchas referencias simbólicas como es habitual, el autor explica que "las flautas, oboes y cuerdas representan el amor; los metales, la realidad y la dignidad; el arpa, la percusión tibetana, las campanas tubulares y las voces, el Logos (la palabra de Dios) de las tres tradiciones". Una vez más, recomendaremos escuchar la música sin más, al menos en una primera audición. Y entonces nos daremos cuenta de que es el Tavener de siempre. Tiene su público y en determinadas ocasiones éste puede ampliarse, pero no es el caso de esta composición que, a pesar de más de un momento de innegable atractivo, tenemos la sensación al escucharla que es lo de siempre. Interpretación excelente, que extrae todo el potencial expresivo de una obra que, la verdad, no es nada del otro mundo.

Josep Pascual

TELEMANN:

Conciertos para flauta dulce en sol menor y do mayor. SCHULTZE: Concierto para flauta dulce en sol mayor. GRAUPNER: Suite en fa mayor. DOROTHEE OBERLINGER, flauta dulce. ENSEMBLE 1700. Director: REINHARD GOEBEL. DEUTSCHE HARMONIA MUNDI 88697509662 (Sony-BMG). 2009. 67'. DDD. **PN**



Segundo disco que en este mismo sello la flautista alemana Dorothee Oberlinger (Aquisgrán, 1969) y su Ensemble 1700 dedican a Telemann, éste con el atractivo de que el gran Reinhard Goebel figura como director. A los dos conciertos de Telemann (el escrito en la tonalidad de sol menor, cuya autoría no es del todo segura, ha sido hallado en un manuscrito de la Biblioteca del Conde Harrach en Viena y se graba por primera vez) se unen un *Concierto* de Johann Christoph Schultze (c.1733-1813) y una *Suite-Oberura* de Christoph Graupner.

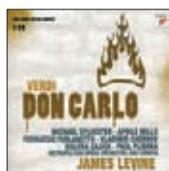
Interpretaciones llenas de virtuosismo por parte de la solista y con un acompañamiento muy ágil y contrastado, de arti-

culaciones muy marcadas, acentos imperiosos y notable vigor rítmico. La cuerda del Ensemble 1700 (seis violines, viola y violonchelo) suena magníficamente homogénea y, pese a la urgencia de la acentuación y la rapidez global de los *tempi*, su fraseo resulta de apreciable refinamiento. Continuo (fagot, violone, clave) muy empastado en el conjunto y haciéndose notar poco. Todo muy goebeliano.

Pablo J. Vayón

VERDI:

Don Carlo. APRILE MILLO (Elisabetta), MICHAEL SYLVESTER (Don Carlo), FERRUCCIO FURLANETTO (Filippo II), VLADIMIR CHERNOV (Posa), DOLORA ZAJICK (Eboli), SAMUEL RAMEY (Inquisidor). CORO Y ORQUESTA DEL METROPOLITAN DE NUEVA YORK. Director: JAMES LEVINE. 3 CD SONY 88697527732 (Sony-BMG). 1992. 203'. DDD. **PN**



Levine, al igual que en su lectura videográfica de 1983 (DG), se decanta por la versión de Módena de 1886 en cinco actos, desde luego en italiano, incluyendo igualmente el principio de la obra con la escena de los leñadores. Director, orquesta y coro dan fe de su experiencia y afinidad con la partitura y compositor, en un reparto muy cuidado incluso en las partes de apoyo: Dwayne Croft es Lerma, normalmente encomendado a un tenor, Jane Bunnell apoquina con Tebaldo y Battle es una angélica, valga la redundancia, voz celestial. Voz robusta, adecuado registro (algunos extremos agudos quedan algo comprimidos) resulta el protagonismo de Sylvester, algoroso en conjunto en el retrato del desequilibrado príncipe. Auténtica estatura regia, centro suntuoso y medias voces cálidas, más expresiva que de costumbre, es la Elisabetta de la Millo que puede medirse con la Eboli de la Zajick, una de las mejores de la discografía. Chernov, barítono de hermosos medios líricos, es capaz de darle a Posa suficientemente su dosis de autoridad y ternura. El vozerón de Furlanetto, de contornos a veces no demasiado atractivos, acaba imponiendo un Filippo más potente que sutil. La presencia de Ramey como Inquisidor es un regalo auditivo y el rotundo Frate de Plishka se hace notar sin problemas.

Fernando Fraga

Antonio Pappano

EL ORDEN INTELIGENTE

VERDI: Réquiem.

ANJA HARTEROS, soprano; SONIA GANASSI, mezzo; ROLANDO VILLAZÓN, tenor; RENÉ PAPE, bajo. CORO Y ORQUESTA DE LA ACADEMIA NACIONAL DE SANTA CECILIA. Director: ANTONIO PAPPANO. 2 CD EMI 6 98936 2. 2009. 84'. DDD. **PN**

Una nueva versión de una obra que ha sido archigrabada desde el comienzo del fonógrafo y encomendada a las mejores voces, orquestas, coros y directores. En la memoria quedan las de Serafin con un reparto histórico, la de Toscanini, las de Karajan, Solti, Barbirolli... De Sabata, Abbado, Muti...; y tantas otras. ¿Qué aporta la de Pappano, un director aplicado, seguro, de buena visión musical, conocedor y sabedor de cómo combinan las líneas vocales y las orquestales?: fundamentalmente, eso, orden, excelente organización, adecuada disposición de volúmenes, equilibrio polifónico, lirismo bien administrado y experta coloración de atmósferas.

El maestro inglés de ascendencia italiana, que anda frisan-do la cincuentena, suma además una inteligente dosificación de tensiones, que maneja a través de una buena acentuación, variada y sensible, y de un juego dinámico que, en general, sirve de forma idónea a las demandas de una partitura que Verdi dejó plagada de indicaciones expresivas de todo tipo. En pocas versiones grabadas se ha escuchado una formulación de pasajes piano y *pianissimo* tan alquitarada, bien que a veces no entendamos el sesgo de algunas frases. Por ejemplo, el comienzo de la obra, Andante, dos *p*, con *sordino*, *sotto voce*, resulta prácticamente inaudible y hay que pegar el oído al altavoz. El caso es que, enseguida, en las pala-

bras del coro *Requiem eternam dona, dona eis, Domine*, donde el compositor pide *il più piano possibile*, la intensidad sonora es claramente superior. Podría haberse modulado de otra manera.

En cualquier caso, ese primer fragmento de la composición y el *Kyrie* son dibujadas con detalle y cuidado y, ya en la *Sequenza*, todo se sitúa en su sitio, sin vertiginosidades no exigidas. El *Dies irae* es, por tanto, como se solicita, un Allegro agitato (blanca = 80) bien marcado y resuelto y las voces del coro se escuchan con claridad, como sucede realmente en toda la grabación, por otra parte muy buena técnicamente, con todos sus planos excelentemente ajustados en un electrizante *Sanctus* y en un expresivo y delicado *Agnus*, y dejando el espacio preciso para los solistas, que llevan a cabo una meritoria labor; aunque haya que hacer distinguos. Hubiéramos preferido, en lo tocante a la batuta, un nervio más fustigante en la parte fugada del *Libera me*.

Ganassi canta correctamente y sigue las indicaciones casi siempre al pie de la letra, pero, y eso ya lo sabíamos, es una mezzo extremadamente lírica, que ha de practicar ciertos trucos y enmascarar sonidos para dotar de carácter a algunas de sus intervenciones (*Liber scriptus*, por ejemplo, donde, sin embargo, dibuja estupendamente los portamentos). Le falta amplitud, generosidad emisora y tímbrica. Villazón por su lado muestra sus imperfecciones y limitaciones actuales, alojadas sobre todo en un casi siempre molesto engolamiento, que exhibe ya nada más entrar en el *Kyrie*. La voz no brilla y los ingenieros han de hacer virguerías. Sus



piani son normalmente opacos y áfonos. Es cantante temperamental y defiende su predio expresivo con cierta fortuna en el *Ingemisco*.

Harteros es una soprano lírico-spinto de excelente metal, que sabe apianar sobre el fiato y crecer dramáticamente cuando la ocasión lo pide, aunque su dicción y su emisión son usualmente demasiado teutonas y sus graves descoloridos. Posee, sin embargo, un metal atractivo e igual en toda la gama y logra aquí mantener prácticamente una afinación que suele darle problemas y que oscila, no obstante, en el imposible si bemol agudo en *pianissimo* del *Libera me*. Indiscutible autoridad de bajo cantante la de Pape. Timbre denso, color homogéneo, buenos contrastes expresivos, ciertas aperturas a partir del mi agudo y contundencia bien administrada, sin excesos melodramáticos, no siempre convenientes ni útiles. Como la soprano, muestra algunas deficiencias en su *cantabilità*.

En resumen, interpretación honrada, clara, con las cosas en su sitio, equilibrada y musical. Con unos conjuntos que se las saben todas en este repertorio. Pese a las motas expuestas. Se nota, sin duda, que la grabación está hecha en la soberbia acústica del Auditorio de Santa Cecilia de Roma.

Arturo Reverter

VIEUXTEMPS:

Concierto para violín y orquesta nº 5 op. 37. WIENIAWSKI:

Concierto para violín y orquesta nº 2 op. 22. Fantasía brillante sobre temas del "Fausto" de

Gounod op. 20. COREY CEROVSEK, violín. ORQUESTA DE CÁMARA DE LAUSANA. Director: HANNU LINTU. CLAVES 50-2801 (Galllicant/Gaudisc). 2008. 61'. DDD. **PN**

La estupenda orquesta suiza



está dirigida en esta ocasión por Hannu Lintu, un excelente maestro capaz de extraer lo máximo de una orquesta cuando lo que tiene en el atril le interesa y cuando los músicos se pliegan un mínimo a sus exigencias. Esto pudimos comprobarlo hace algún tiempo

en Barcelona cuando dirigió a la OBC en un doble programa Haydn-Sibelius que fue absolutamente inolvidable. Pues bien, aquí le tenemos dando su apoyo y aportando la tranquilidad necesaria a un joven violinista emergente de currículum brillantísimo que ya cuenta con grabaciones importantes, alguna de ellas ya premiada. El virtuosismo del programa da para que el muchacho se luzca y el

encendido romanticismo de las obras le permite además demostrar su musicalidad. Con Lintu atento en todo momento, Cervešek se siente libre y despliega su técnica segura sin excesos ni alardes fuera de lugar, lo justo para convencernos de que es un excelente violinista, y da muestras sobradas de su buen gusto. Otro tanto diríamos de Lintu que, como siempre, se toma muy en serio lo que tiene entre manos, y ambos no sólo nos convencen de las bondades de los dos bellísimos conciertos sino también de la *Fantasia brillante sobre temas del "Fausto"* de Gounod de Wieniawski, que logran convertirla en bastante más que una pieza de lucimiento para el solista (aunque, evidentemente, lo sea).

Josep Pascual

VIVALDI:

Farnace. FURIO ZANASI (Farnace), SARA MINGARDO (Tamiri), ADRIANA FERNÁNDEZ (Berenice), GLORIA BANDITELLI (Selinda), SONIA PRINA (Pompeo), CINZIA FORTE (Gilade), FULVIO BETTINI (Aquilio). CORO DEL TEATRO DE LA ZARZUELA. LE CONCERT DES NATIONS. Director: JORDI SAVALL. 3 CD NAÏVE OP 30471 (Diverdi). 2001. 150'.  PN



Para seguir incrementando su *Edición Vivaldi*, Naïve recurre a la grabación de *Farnace* que Jordi Savall publicara en su sello Alia Vox a partir de las funciones ofrecidas en el Teatro de la Zarzuela en octubre de 2001. En aquella ocasión, el violista y director de Igualada ofreció una reconstrucción de la obra tal y como había sido interpretada en Madrid en 1739, con una *Sinfonía*, dos arias y una marcha originales de Francisco Corselli, maestro de la capilla real española por entonces, añadidos que han sido suprimidos en esta reedición.

La versión de Savall llegaba en un momento en el que la recuperación del legado operístico del compositor veneciano estaba en sus inicios, por lo que ocho años justos después, su trabajo puede juzgarse desde una perspectiva diferente, comparándolo con lo que vino luego. En estos años, los intérpretes que más se han significado en el repertorio lírico vivaldiano, todos ellos italianos (Sardelli, Alessandrini, Spinosi, De Marchi, Biondi), han agilizado los recitativos, flexibilizado el

Magdalena Kozená, Andrea Marcon

FASTUOSO VIVALDI



VIVALDI: Arias.

MAGDALENA KOZENÁ, mezzo. ORQUESTA BARROCA DE VENECIA. Director: ANDREA MARCON. ARCHIV 477 8096 (Universal). 2008. 77'. DDD.  PN

Los recitales barrocos parecen estar convirtiéndose en refugios de la industria fonográfica, en especial de las grandes multinacionales, que insisten una y otra vez en la fórmula. Archiv repite con Magdalena Kozená, quien grabara en 2006 un excitante programa haendeliano (SCHERZO n° 223) y ahora se acerca a Vivaldi, un compositor cuyo legado operístico está en plena ebullición (aún más en los estudios de grabación que en los teatros). Una vez más con el acompañamiento de Andrea Marcon y su Venice Baroque Orchestra, Kozená repasa arias de hasta diez óperas vivaldianas y de un oratorio, la *Juditha triumphans*, obra que la eximia mezzo checa grabase ya con Alessandro De Marchi para Naïve, aunque entonces hizo el rol titular y aquí ofrece un aria de Vagaus.

Los parámetros interpretativos no han variado en absoluto desde el disco dedicado a Haendel. Kozená sigue siendo la mezzo lírica de hermosísimo timbre, emisión limpia y clara, brillantes agudos, sólidos graves y aterciopelado centro, que canta con fluidez y gusto exquisitos y una penetración expresiva formidable, que ilumina el sentido de cada fragmento. Aunque a menudo se le ha criticado a la checa el cambio de

color en el registro grave (muy evidente por ejemplo en *Nel profondo, cieco mondo* de *Orlando furioso*) da la impresión de que en la mayoría de los casos la cantante lo usa como un recurso expresivo más (y en el aria señalada, que exige además saltos interválicos extremos, parece bastante obvio). La coloratura resulta siempre impecable, realizada sin aparente esfuerzo y evitando cualquier atisbo de estridencia, como en *Armatae face et anguibus* de *Juditha triumphans*, en la que, apoyada en los acentos incisivos de la orquesta, se muestra por completo rutilante, pero más aún en *Ho il cor già lacero* de *Griselda*, en el que expresa con vehemencia la furia, o en las dos arias de *Orlando finto pazzo*.

El tono de pastoral está admirablemente atrapado en *Solo quella guancia bella* de *La verità in cimento*, en la que el fraseo delicadísimo se acompaña de una expansión del colorido instrumental extraordinariamente sugerente. Una atmósfera parecida es la que la cantante logra con *Mentre dormi Amor foment* de *L'Olimpiade*, de elegantísimo fraseo, y cuando se enfrenta a las arias más lentas y expresivas, la correspondencia entre la belleza del sonido y el profundo sentido en la matización de los textos se hace irresistible: son los momentos en los que aparece alguna *messa di voce* estremecedora como en *Gelido in ogni vena* de *Farnace* (donde algunos apreciarán también esa tendencia al cambio de



color *caprichoso*), en los que la ornamentación de los *da capo* se hace más original, delirante y arrebataadora que nunca, como en *Sol da te mio dolce amore* de *Orlando furioso*, con una línea melódica que, con el acompañamiento de un traveso obligado, se hace deliciosamente mórbida. Hay un fragmento que mide especialmente bien el talento interpretativo de la mezzo checa: es *Misero spirito mio* de *Ottone in Villa*, en el que la agitada y desafiante parte A del aria está contrastada de forma ideal con la levedad de la parte B, que finalmente se rompe por la irrupción de un *da capo* de una fuerza y un vigor insospechados. Soberbio acompañamiento de Marcon y la VBO, con lenguaje incisivo y aristado, una profundidad en los graves que se aprecia de forma ejemplar en *Sonno, se pur sei sonno* de *Tito Manlio* y una transparencia que permite apreciar en toda su variedad cromática la riqueza de un continuo en el que sobresale una vez más el timbre distinguido del archilaúd.

Pablo J. Vayón

bajo continuo y afinado aún más las articulaciones, pese a lo cual la visión de Savall se conserva francamente bien, con un tratamiento de contrastes y equilibrios que sirven con eficacia a la teatralidad y permiten el buen desempeño del notable elenco. Sorprende la elección de un barítono para un papel protagonista concebido en origen para un *castrato*, lo que nos retrotrae a los tiempos de las transposiciones de tesituras en la ópera barroca. Zanasi cumple en cualquier caso con nota por la recreación poliédrica de su personaje y la nobleza de su timbre baritonal. La agilidad y el brillo de los agudos de Adriana Fernández, algunos un poco

apurados, dan carácter al personaje negativo de Berenice. Notables Gloria Banditelli, de aterciopelado y oscuro timbre, aunque la línea no sea siempre impoluta, y Sonia Prina, que, aunque en un error incomprensible ha desaparecido de la documentación de Naïve, es quien pone voz a un Pompeo recio y algo lineal en los adornos, pues Cinzia Forte canta con atractiva ligereza el personaje de Gilade; cumplidor Fulvio Bettini como Aquilio. La gran triunfadora es de cualquier forma Sara Mingardo por su exquisitez en el fraseo, su dominio del canto ornamentado, la dulzura de sus partes más líricas y la imponente expresivi-

dad de sus ardientes recitativos. Impecable Le Concert des Nations, liderado desde el puesto de concertino por Pablo Valetti, y suficiente el Coro de la Zarzuela en su breve pero hermoso cometido.

Pablo J. Vayón

WAGNER: Tannhäuser: Obertura y Bacanal. Lohengrin: Preludios de los actos 1° y 3°. La cabalgata de las walkyrias. El ocaso de los dioses: Viaje de Sigfrido y Marcha fúnebre. SINFÓNICA DE LA RADIO BAVARA. Director: MARISS JANSONS. SONY 88697549312 (Sony-BMG). 2008. 64'. DDD.  PN



Disco de circunstancias. Parece mentira que un sello como Sony, ausente del mercado discográfico español casi por completo, se descuelgue tan de tarde en tarde entre nosotros y venga a hacerlo con cosas como ésta. ¿Hay algún aficionado a la música que no tenga ya varios discos con este repertorio? Estas producciones, que casi siempre son producto de concesiones a temas que se escapan al consumidor, le dejan a uno el regusto insípido de lo puramente comercial. De verdad que no se entiende, a no ser que tengan previsto colocarlo en una góndola, junto a los chicles, en la línea de cajas del hipermercado.

Sobre el contenido, hay que decir que la grabación está realizada en directo en la sala sinfónica del Centro para las Artes de Lucerna. Ya se han encargado de meternos los aplausos y los bravos del público para que se note. La orquesta rinde bien — ni más ni menos, tampoco se crean — y la batuta tiene tablas suficientes como para no dejar flecos sueltos. ¿Y? Pues nada, que eso, que muy bien, que muy bonito todo.

Juan García-Rico

WEINER:

Toldi. SINFÓNICA DEL NORTE DE HUNGRÍA. Director: LÁSZLÓ KOVÁCS. HUNGAROTON HCD 32608 (Gaudisc). 2008. 66'. DDD **PN**



Cuando se trata de música húngara, todo el mundo recuerda los nombres de Béla Bartók y Zoltán Kodály. Como mucho, se añade el de Ernő von Dohnányi, mientras que el de Leó Weiner (1885-1960) apenas es mencionado más que como maestro del gran Georg Solti. Y, sin embargo, se trata de un compositor extraordinario. Es cierto, mucho más conservador o menos arriesgado que los dos primeros mencionados, pero con un corpus que cuenta con partituras tan sorprendentes como este megapoema sinfónico titulado *Toldi*. Nada menos que una hora bien larga de música que puede considerarse el canto de cisne del posromanticismo nacionalista húngaro, y que se cimenta en una mezcla tan imposible como apasionante de

Rinaldo Alessandrini

GLORIAS Y DRAMAS

VIVALDI: Ostro picta, armata spina RV 642. Gloria RV 589. Gloria RV 588.

MONICA PICCININI, ANNA SIMBOLI, ALENA DANTCHEVA Y LIA SERAFINI, sopranos; SARA MINGARDO, contralto; LUCA DORDOLO, tenor.

CONCERTO ITALIANO. Director: RINALDO ALESSANDRINI. NAÏVE OP 30485 (Diverdi). 2009. 67'. DDD. **PN**

Asociándose al coro Akademia de Françoise Lasserre, pero contando también con Sara Mingardo como solista, Rinaldo Alessandrini registró ya para Naïve una versión del *Gloria RV 589* en 1997. Ahora, para la *Vivaldi Edition* del sello galo, el director italiano presenta la obra junto al *Gloria RV 588*, que ofrece en una nueva edición crítica preparada por él mismo, y vuelve a contar con Mingardo, aunque ahora el coro es el de su propio Concerto Italiano, que forman conocidos solistas, algunos de los cuales (citados en la ficha) participan como tales en el CD. El *Gloria RV 588* se presenta aquí con su introducción normativa, el motete *Jubilate o ameni chori RV 639* para voz de contralto, que en esta interpretación es por

supuesto la de Mingardo. En ausencia de una pieza similar para el *RV 589*, Alessandrini lo introduce con el motete *Ostro picta, armata spina RV 642*, para soprano, aquí Monica Piccinini.

Con un contingente bastante amplio para lo que se estila ahora (trece voces, diecinueve instrumentistas), Alessandrini contrasta a la perfección el carácter de ambas obras, más cercana al antiguo espíritu polifónico la *RV 588*, de naturaleza plenamente teatral la otra, incluso con una escenografía sonora que incita al contraste permanente entre el solista y el conjunto. Interpretaciones que ponen en primer plano este carácter dramático de la música, con énfasis bien marcados sobre los detalles retóricos. Los coros de entrada resultan brillantísimos y exultantes, realzando por contraste el patetismo de números como el *Domine Deus Agnus Dei* de *RV 589* o la solemnidad hierática del *Gratias agimus tibi* de *RV 588*. Las intervenciones corales destacan más por la capacidad para el contraste de dinámicas, la intensidad y la riqueza de inflexiones y matices expresi-



vos que por el empaste. La voz ligera, ágil y punzante de Monica Piccinini otorga al motete *RV 642* un sentido imperioso y penetrante, pero la calidez del timbre, la elegancia en el fraseo y la intensidad en la expresión hacen brillar de forma muy especial a Sara Mingardo, voz de hermosas veladuras en el registro grave, que aportan un pastoso tono litúrgico, no exento de morbidez, al *Domine Deus Agnus Dei* de *RV 589*, acompañado por un bajo continuo de exquisita desnudez y unas intervenciones corales acaso demasiado rotundas. El resto de solistas (vocales e instrumentales) rinde a un altísimo nivel, y las versiones son globalmente muy disfrutables.

Pablo J. Vayón

gigantismo a lo Strauss y de danzas magiars a lo Liszt o Brahms. Y si no, ahí está esa sección titulada *En la taberna*, la décima de las doce en que se divide la partitura, con su solo de violín éngaro incluido...

Un poema épico escrito por János Arany a mediados del siglo XIX, en el que se narran las aventuras del joven Miklós, famoso por gran fuerza física, fue el motivo inspirador para la creación de esta obra, en la que Weiner trabajó entre 1952 y 1957 y de la que acabó dando hasta tres versiones, una de ellas pianística. Hay pasajes aparatosos y rutinarios en los que la música parece no avanzar, pero la partitura, en conjunto, convence y seduce. Sobre todo por el aire popular y lleno de humor, al estilo del *Till Eulenspiegel* straussiano, que el compositor acierta a transmitir y que se traduce en marchas, danzas y tormentas de una calidad plástica casi cinematográfica. Porque escuchar *Toldi* es como asistir a una gran banda sonora, maravillosamente orquestada, en la que cada cual ha de poner las

imágenes. La versión es exultante y la toma de sonido lo suficientemente clara como para que la "película" se haga realidad ante nuestros oídos. Sí, será desigual, pero escuchar este poema sinfónico es una auténtica gozada.

Juan Carlos Moreno

WIENIAWSKI:

Conciertos para violín n°s 1 op. 14 y 2 op. 22. MARIUSZ PĄTYRA, violín. SINFONIA VARSOVIA. Director: JOHANNES WILDNER. SINFONIA JUVENTUS. Director: GABRIEL CHMURA. DUX 0674 (Diverdi). 2008. 51'. DDD.

PN



Dureza en la introducción a cargo de la Sinfonía Varsovia en el *Concierto n° 1*, que se compensa con creces en el bellísimo discurso del violín, en el que se vuelca en posesión de todas las virtudes para tocar de

forma impresionante este romantiquísimo concierto. Su calidez en el fraseo convence en todo momento, así como delicadezas y cambios de ritmo necesarios en el tiempo final. Después de lo dicho, la orquesta se pega al solista como un guante, con excelentes resultados globales.

Menos logrado, en cuanto a la entidad de la obra, el *Concierto para violín y orquesta n° 2* no desmerece en lo que a la ejecución se refiere. A destacar el magnífico diálogo establecido entre solista y orquesta, con cualidad de descollante en cuanto a acoplamiento de las dinámicas en el tiempo que cierra el concierto.

En resumen, un muy buen disco con un violinista superlativo en este repertorio.

José Antonio García y García

XENAKIS:

Tetras. Tetora. ST/4. Ergma. CUARTETO JACK. MODE 209 (Diverdi). 2008. 53'. DDD. **PN**



En el momento de la grabación de la integral de música de cámara para cuerdas de Xenakis, a cargo del Cuarteto Arditti para el sello Montaigne/Naïve, no había aún compuesto el músico greco-francés *Ergma*, por lo que la presencia de esta última obra para cuarteto de su catálogo es la gran novedad del registro que presenta Mode con la interpretación del Cuarteto Jack. La edición lleva el título genérico de *Complete strings quartets*, lo que quiere decir que el programa se reduce a cuatro obras, pues, aunque Xenakis fue toda su vida fiel a los instrumentos para cuerdas, solamente dedicó al género cuartetístico estas cuatro piezas, separadas por el tiempo de forma significativa: *ST/4* pertenece al período de formación del estilo de Xenakis: primeros años 60 y las tres restantes obras son ejemplos extraordinarios de la monolítica, poderosa última manera del músico (años 90). El problema que plantea la escucha de una nueva grabación de esta música es el referente que supone la integral de Arditti y el Cuarteto Jack no sale bien parado, precisamente, del envite. Si ya en la lejana *ST/4* el discurso fragmentado, cargado de sonidos aislados y puntillistas, muy hirientes del Xenakis asombrado por las máquinas (la obra transplanta al pentagrama los cálculos obtenidos por medio de la IBM 7090), queda desvirtuado por los miembros del Jack, que quieren dar un cuerpo sonoro más "cuartetístico". Casi estamos en una versión moderna del Cuarteto Kronos, no de otra forma se encaran las dos obras maestras que son *Tetras* y *Tetora*, absolutamente faltas de tensiones. Comparándola con la del Arditti, en la lectura del Jack pareciera que faltan notas. El timbre incisivo de Arditti en *Tetras*, la multiplicación de planos sonoros, desaparece aquí en el afán por dar una sonoridad tal vez más compacta. Se pierde musicalidad y, sobre todo, profundidad del sonido, a pesar de que la grabación de Mode es intachable. Lo peor llega con *Tetora* y *Ergma*. La sucesión de secuencias de la primera, en un *tour de force* que los Arditti conducían por caminos de alto voltaje y que muy bien podría haber firmado el mismísimo Jimi Hendrix, está ausente aquí, del mismo modo que en *Ergma*, donde el Jack tampoco puede superar la versión del cuarteto Mondriaan de 1994 (Vanguard classics). *Ergma* es prima hermana de *Tetora*, con su

ausencia de técnicas como el *glissando*, en beneficio de una inexorable, pero también seductora densidad de capas sonoras.

Francisco Ramos

ZELENSKA:
Suites orquestales. Trío sonatas. HEINZ HOLLIGER, MAURICE BOURGUE, oboes; SASCHKO GAWRILOFF, violín; KLAUS THUNEMANN, fagot; LUCIO BUCCARELA, contrabajo; CHRISTIANE JACCOTTET, clave. CAMERATA BERN. Director: ALEXANDER VAN WIJCKOOP. 5 CD BRILLIANT 93785 (Cat Music). 1972-1977. 270'. ADD. Ⓢ PE



Mucho ha cambiado la interpretación de la música barroca desde los años setenta, y no todas las lecturas resisten el paso del tiempo con la misma dignidad. Los planteamientos seguidos por los músicos en estos discos son sin duda honestos y respetuosos a su manera con el gran compositor checo, pero para el oyente actual suenan por momentos un tanto anticuados. Lo mejor viene con las seis sonatas a trío (todas ellas para dos oboes, fagot y bajo continuo, excepto la segunda, en la que el violín sustituye a uno de los dos oboes), en las que el fraseo de los vientos deriva en un vuelo lírico de gran valor musical que puede hacer olvidar el excesivo *vibrato* del violín o la singular densidad del bajo continuo. El Adagio de la *Quinta Sonata* es en ese sentido ejemplar, del mismo modo que la mayoría de los movimientos rápidos lo son del esmerado virtuosismo de los músicos. Más *demodé* nos suenan las obras orquestales, debido seguramente a que las texturas se nos aparecen un punto espesas de más, y aunque los *tempi* no son en general pesantes hay ciertos momentos, como en los movimientos finales del *Tercer Capriccio*, donde falta vida, nervio y empuje, donde la música no fluye, no corre con la debida naturalidad. La *Sinfonía a 8* nos llega en cambio con suficiente brillo y color, sin que el bello tono del violín pueda ocultar en todo caso cierta asepsia expresiva en el Andante. Queda por tanto una edición estimable, pero desde luego no exenta de altibajos, que evidencia que el tiempo ha pasado para todos, incluso para quienes ya entonces estaban en la primerísima línea del paisaje musical barroco.

Asier Vallejo Ugarte

RECITALES

SHARON BEZALY. Flautista. **Whirling Dance.** Obras de Yiu-Kwong, Shui-Long, Yijun, Yu-Xian y tradicional. ORQUESTA CHINA DE TAIPEI. Director: CHUNG YIU-KWONG. BIS SACD-1759 (Diverdi). 2008. 56'. DSD. Ⓢ PN



Disco inesperado de Sharon Bezaly, con obras para flauta y orquesta tradicional china. Las únicas obras originales y pensadas para esta formación son las dos primeras del programa, debidas precisamente al director de esta orquesta desde 2007 y toda una figura del mundo musical taiwanés. El resto son arreglos recientes de composiciones ya existentes, algunas también recientes como el *Concierto para flauta de bambú* de Shui-Long adaptado por Hsuan-Ho para flauta y orquesta tradicional. Es esta composición, junto al *Concierto para flauta y orquesta china* de Yiu-Kwong —datado en 2008 y dedicado a Bezaly— lo más relevante, por ambicioso y por su larga duración, del programa que nutre este compacto. Ahora bien, el encanto de las obras más breves, pinceladas casi impresionistas y de sonoridades evocadoras, es irresistible y es muy posible que quien escuche este compacto acuda de vez en cuando a estas piezas breves y aparentemente sencillas antes que a las extensas obras concertantes. Bezaly y la orquesta suenan estupendamente y el conjunto resulta muy "chino", vamos, muy auténtico, no una "chinoiserie", o así lo parece. El caso es que la música de este compacto atrapa al oyente de inmediato, pero más por su intrínseca belleza que por su exotismo. Un hermoso disco.

Josep Pascual

MONTSERRAT CABALLÉ. Soprano. **Great Operatic Recordings.** *Arias y dúos de Rossini, Bellini, Donizetti, Meyerbeer, Verdi, Boito, Puccini, Mascagni, Giordano y canciones de Turina y Monsalvatge.* VARIAS ORQUESTAS Y DIRECTORES. 4 CD EMI 2 64845 2. 1970-1979. 305'. ADD. Ⓢ PM



La casi editora EMI, que posee un importante fondo de grabaciones, va realizando periódicamente unas reediciones de las mismas y en esta ocasión ha dedicado un álbum de cuatro discos a la gran soprano catalana Montserrat Caballé, con un amplio abanico de arias y dúos, algunos divulgados repetidamente y otros menos habituales. La mitad de la propuesta procede de las versiones de óperas completas, entre las que podemos destacar la magnífica interpretación que hace la soprano en *Don Carlo*, bajo la dirección del impecable Carlo Maria Giulini, donde la soprano muestra su gran capacidad de contrastes desde el dúo con un expresivo Plácido Domingo, a las dos arias, a las que aporta sutileza y amor, en la primera y nobleza y carácter, en la segunda. Otra versión importante es la de *Aida*, con un sensacional Riccardo Muti, al podio, donde Caballé muestra su gran capacidad para los *pianissimi* y en el uso de la media voz y también una cierta fuerza en el dúo, otra vez con el apasionado Plácido Domingo. El tenor madrileño la acompaña igualmente en *Manon Lescaut*, donde se contraponen el canto sutil de Caballé y la intensidad de Domingo. Su dominio del canto belcantista y la gran pureza vocal quedan constatados en su intervención en *Il pirata*, completando este apartado con las arias de *Guillaume Tell*, *Giovanna d'Arco*, *Cavalleria*, *Turandot*, rol de características muy especiales, e *I puritani*, al lado del maestro Alfredo Kraus, que muestra sus grandes virtudes, pero que no acaba de redondear.

Un segundo grupo está formado por el disco de dúos que grabó en 1970 con su esposo Bernabé Martí, donde surgen páginas tan difíciles como *Poliuto*, *Les huguenots*, *Un ballo in maschera* y *Andrea Chenier*, donde la soprano se muestra en todo su esplendor vocal, con su técnica segura y el tenor confirma la calidad de su voz, su registro agudo muy importante, pero también una técnica y una expresión limitadas, estando dirigidos con eficiencia por sir Charles Mackerras. También este director acompaña a Caballé en una serie de arias de Puccini, donde podemos oír versiones

impactantes de las arias de Liu en *Turandot*, o en la de *Gianni Schicchi* y *La rondine* y su personal pero efectivo enfoque en *La bohème*, *Tosca* y *Madama Butterfly*.

Se completa con arias de *Macbeth*, con un final bellísimo, *La forza del destino* y *Otello*, con una melancólica delicadeza y aunque la carátula habla de ópera también se incluye su aportación a la canción española, acompañada por el expresivo pianista Alexis Weissenberg, con páginas de Turina y Montsalvatge, donde muestra su musicalidad y conocimiento de las partituras.

Albert Vilardell

THOMAS OLIEMANS.

Barítono.

Canciones de Fauré y Poulenc.

MALCOLM MARTINEAU, piano.

ETCETERA KTC 1366 (Diverdi). 2008.

62'. DDD. (N) PN



Exquisito es un adjetivo manoseado —sería más sutil decir usé— pero no hay otro

más justo para calificar al solista de este compacto. El joven cantante holandés, nacido en 1977, no deslució al evocar a los maestros de su cuerda y su repertorio: Bernac, Pansera, Souzay, Jansen. Tiene un órgano de barítono lírico, resuelto impecablemente, una emisión límpida y de constante acierto musical, un francés perfectamente inteligible y dicho con propiedad filológica y, especialmente, un dominio literario de los textos que resulta imprescindible en este menú. Si bien es conocido por sus apariciones en ópera barroca, contemporánea y algunos papeles de reposición, ahora integra el suntuoso panorama del canto camerístico que ilustra a nuestra época.

Sus recursos son amplios, pues resulta capaz de emitir con juvenel plenitud viril y apianar y lograr falsetes de una andrógina coquetería, tan útiles en la canción francesa. Aquí afronta algunos ciclos: *El horizonte quimérico* (Mirremont), *Poema de un día* (Grandmougin) y *Espesismos* (Brimont), todos de Fauré; y de Poulenc *Tal día, tal noche* y *El frescor* y *el fuego* ambos con poemas de Éluard, y *Canciones aldeanas* (Fombeure). Es imposible detallar la propiedad de acentos, actitudes, caracteres y atmósferas que dispersa Oliemans, que van de la evocación

Jonas Kaufmann, Claudio Abbado

IMPERIAL



JONAS KAUFMANN. Tenor.

Obras de Mozart,

Schubert, Beethoven y Wagner. MARGARET JOSWIG, mezzo; MICHAEL VOLLE, bajo-barítono. CORO DEL TEATRO REGGIO DE PARMA. ORQUESTA DE CÁMARA MAHLER. Director: CLAUDIO ABBADO.

DECCA 4781463 DH (Universal).

2008. 69'. DDD. (N) PN

Hay una línea de tenores estándar, de tesitura amplia y ajena a los extremos, que diseña la primera línea en la historia de esta voz. Es el hilo rojo que ata a Gigli, Thill, Björling y al que Alemania aportó a Wunderlich, tempranamente desaparecido. Desde entonces y hasta Kaufmann, el hilo se había roto entre los alemanes. Hoy tenemos, por Kaufmann, junto al argentino Marcelo Álvarez, cubierto ese protagonismo.

Un catálogo de virtudes reúne el tenor germano. Su voz es rica en registros y contiene una matización de color muy especial pues, siendo

tenoril en el centro y el agudo, se oscurece mágicamente en el grave, como un planeta a la vez diurno y nocturno. Posee, de tal forma, la claridad de lo lírico y la viril insolencia del *spinto*. La emisión es de una imperial certeza y puede reducir el volumen a un hilo, blando y de fieltro, o ensancharlo con resplandores de bronce. Así es capaz de encarnar a los enamorados transidos del romanticismo (Schubert), al visionario Tamino que se prenda de una miniatura (aunque en la romanza los medios de Kaufmann exceden a Mozart) y cobra inusitado dramatismo en la escena con el Orador, al desesperado y también esperanzado Florestán beethove-niano (qué regulador al iniciar el recitativo exclamando *Gott!*), al extasiado Lohengrin evocando su reino mágico y despidiéndose del mundo humano, a Parsifal resistiendo al pecado que hierde y rezando ante Cristo sangrante y a Sigmundo en la humedad nocturna e incestuosa de la primavera.



La amplitud imaginativa de Kaufmann llega a mostrarnos esta galería de retratos aunque no veamos al actor, tal es su intensidad expresiva, la precisión labrada de su pronunciación, lo escandido de sus versos. Consigue lo que pocos grandes, una síntesis de inteligencia sensible y sensibilidad inteligente, sólo comparable a lo que Abbado hace junto a él. Sería impertinente descubrir al director italiano pero quede subrayado uno de sus máximos talentos: saber escuchar y hacernos escuchar —y enseñarnos a escuchar— a los oyentes.

Blas Matamoro

sensual, el nocturno meditativo y el desgarro dramático hasta el ingenuismo populista de cierto Poulenc. Su Excelencia Martineau —está excelente como era de esperar— responde a la fama que le conocemos, admiramos y aplaudimos. Parecen hechos el uno para el otro y los dos a una, servidores de una antología referencial y moderna.

Blas Matamoro

MARIO PRISUELOS.

Pianista.

Obras de Soler, Adalid, Albéniz, Granados, Falla, Mompou, Marco, Díez y Stéfani.

VERSO VRS 2066 (Diverdi). 2008. 70'.

DDD. (N) PN



Desde el barroco hasta el momento actual, el pianista madrileño Mario Prissuelos realiza un paseo por la música española escrita para tal instrumento a través de compositores tan diversos y representativos como el padre Antonio Soler (*Sonatas en re menor y re mayor*), Marcial del Adalid (*Balada en si mayor*,

op. 29 "La noche"), Isaac Albéniz (*Asturianos*), Enrique Granados (*La maja y el ruiseñor*, *de Goyescas*), Manuel de Falla (*Serenata andaluza*), Frederic Mompou (*Pájaro triste* y *Secreto*), Tomás Marco (*Soleá*), Consuelo Díez (*Cartas a la oscuridad*) y Daniel Stéfani (*Elegía II* y *Macumba*). Una panorámica bastante completa por lo que de lenguajes, estilos y estéticas distintas representa. La contemporaneidad de los tres últimos autores tiene ya entre veinte y veinticinco años y cada uno de ellos ha desarrollado su propio camino hacia la madurez actual. Tomás Marco incorpora a su propio lenguaje ecos andalucistas, pues la obra le fue encargada para conmemorar el centenario del nacimiento de Joaquín Turina. De Consuelo Díez, las cuatro piezas breves escogidas (del cuaderno de seis *Cartas a la oscuridad*) forman parte de su primera música escrita para piano remitiéndonos, por lo tanto, a sus iniciales pasos en el campo de la composición. Y Daniel Stéfani se muestra intimista en *Elegía II*, en la estela de su admirado Mompou, y extrovertido, folclorista y virtuosístico en *Macumba*, con ecos o resonancias de un cierto Ginastera, de quien recibió

orientaciones y consejos en Suiza. Mario Prissuelos sabe taracear la expresión más dulce y los matices más suaves en un todo contundente e incluso áspero, haciendo gala de una gran ductilidad en su paso de un compositor a otro, pese a lo cual no siempre resulta, a nuestro juicio, igual de convincente en los resultados.

José Guerrero Martín

LEOPOLD STOKOWSKI.

DIRECTOR.

Obras de Blacher, Prokofiev, Milhaud, Egk, Wagner, Musorgski y Chaikovski.

SINFÓNICA DE LA RADIO DE BADEN-BADEN Y FRIBURGO. SINFÓNICA DE LA RADIO DE STUTTGART.

2 CD HÄNSSLER 94.204 (Gaudisc).

1955. 128'. ADD. (N) PM



Como siempre que se trata de este maestro, interesantísimo documento dedicado a varios conciertos en vivo de Stokowski al frente de dos orquestas de emisoras europeas en conciertos grabados a mitad

de la década de los cincuenta, cuando el director contaba 72 años y era ya una leyenda viva del mundo de la dirección de orquesta. Con la Orquesta de la Radio de Baden-Baden interpreta obras infrecuentes que en esos años eran relativa novedad en los conciertos de orquestas europeas (Blacher, *Variaciones Paganini*; Milhaud, *Concierto para percusión y pequeña orquesta*, y Egk, *Suite francesa según Rameau*, más tres fragmentos del *Romeo y Julieta* de

Prokofiev), y con la Radio de Stuttgart composiciones del repertorio tradicional (Wagner, *Tristán*; Musorgski, *Khovantschina* y Chaikovski, *Quinta*) que en sus manos tienen un interés siempre supeditado a su particular heterodoxia y subjetividad (unos ejemplos valen más que mil palabras, véanse los retoques orquestales hechos al prelude y muerte de amor de Isolda de *Tristán*, o la *Sinfonía* de Chaikovski, que nunca fue tocada tan caprichosamente,

con unos *tempi* descabellados que en principio sorprenden e incluso pueden enojar hasta al oyente más abierto y bienintencionado. Al final, todo se acepta tanto por saber de dónde viene este peculiar *modus operandi* como por la rara intensidad expuesta en la interpretación, aunque a la hora de la verdad el amante de esta popular obra siempre recurrirá a Mravinski). Lo que es evidente es que todo está recreado con una convicción, un colorido y un virtuosis-

mo y brillantez auténticas marcas de la casa. El documento también tiene interés por la novedad de las obras de Blacher, Milhaud y Egk, que Stokowski nunca grabó en registros comerciales de estudio. Grabaciones notables, bien reprocesadas, y documentados comentarios de Peter T. Köster en alemán e inglés. Recomendable para seguidores de este inolvidable maestro.

Enrique Pérez Adrián

Silvia Tro Santafé

SUSTANCIA ROSSINIANA

SILVIA TRO SANTAFÉ.

Mezzosoprano. *Arias de L'italiana in Algeri, Tancredi, La Cenerentola, La donna del lago, Semiramide*. Lluís Vich Vocalis. Sinfónica de Navarra. Director: Julian Reynolds. Signum SIGD170 (LR Music). 2009. 61'. DDD. **PN**

Tras el destacable registro dedicado a heroínas hispanas, con la misma conveniente, beneficiosa, compañía de orquesta y director, la mezo valenciana se mide con este repertorio rossiniano más asociado a su currículum. En atril, sobre todo, personajes de contralto *in travesti* como Tancredi, Arsace, Malcolm, en feliz convivencia con dos mezzos coloratura, de bien distante

personalidad como son Angelina e Isabella. Estos dos últimos personajes son los que más se asocian a la cantante que saca de ellos, sin problemas de registro o adecuación, todo el jugo o la sustancia, a partir siempre en un canto cuidado que no le impide matizar la personalidad y los motivos que caracterizan a las heroínas elegidas. La homogeneidad vocal como mandan los cánones y la musicalidad legítima acaban por permitirle a la mezo redondear lecturas canónicas de la entrada de Isabella y de la singular escena de *Pensa alla patria*. Como Angelina, en el rondó final, añade asimismo una holgada coloratura, sin la cual sería impensable llegara a buen término tan deslumbrante página. En el capítulo, diga-



mos "masculino", el sólido registro grave ya apuntado como Angelina aparece en todo su decisivo esplendor. También se evidencia en las páginas que sirven para presentar escénicamente a Tancredi, Malcolm y Arsace, las tres cortadas por el mismo patrón musical y expresivo, la capacidad de la cantante para diferenciar los diferentes estados

que suponen el recitativo (necesidad de un fraseo incisivo), el aria (más cantable) y la cabaletta (de mayor agilidad), en las que aprovecha la oportunidad de dar cuenta de la atractiva zona central de su registro. Además la cantante añade un toque definitivo de personalidad al no guiarse por tentadores modelos como serían la Berganza en Angelina e Isabella y en el resto la poderosa sombra que extiende y extenderá siempre la Horne. Un disco necesario, ya que recoge el testimonio de Tro Santafé en plena posesión de medios, en óptimo momento profesional, tal como es aplaudida en los escenarios de medio mundo.

Fernando Fraga

VARIOS

BERNARD DE CLAIRVAUX.

Música medieval de los cistercienses. Ensemble Officium. Director: Wilfried Rombach. Christophorus CHR 77301 (Diverdi). 2008. 61'. DDD. **PN**



Hay que ser un poco más serio. No se debe poner en la portada de un disco y bien destacado el nombre de Bernard de Clairvaux, pues con ello se sobreentiende que es el autor de las composiciones musicales de la orden del Cister que contiene. Y en el reverso, seis variantes del himno *Jesu dulcis memoria* en el que Bernard de Clairvaux aparece como autor con una interrogación. Puede

estar esto último más justificado, pues durante tiempo estuvo a él atribuido, pero en el librito se dice que sin duda es obra de un monje cisterciense inglés. ¿No bastaba con titular el disco "Música medieval de los cistercienses"? ¿Hacia falta la intercesión de San Bernardo para venderlo mejor?

Como es bien sabido, la orden del Cister nació dentro de los benedictinos con la idea de volver a la pureza en el cumplimiento de la regla de San Benito, que se había perdido dentro del esplendor y el poder de Cluny. Aunque no fue el fundador, San Bernardo sí fue el gran impulsor de la reforma cisterciense desde su monasterio de Clairvaux o Claraval, reforma que comprendía una austeridad cuyo más conocido reflejo se manifestó en la arquitectura

conventual, pero también en el canto litúrgico, donde pulieron y recortaron todo cuanto les parecía ornamental y superfluo, en consonancia con sus criterios reformistas.

El Ensemble Officium, formado por un coro femenino de seis voces y otro masculino de cinco es muy convincente en su transparente y bien entonada forma de cantar. Como curiosidad, incluyen en su programa un par de motetes, ya polifónicos, del *Códice de Las Huelgas*, pues aunque los cistercienses estuvieron inicialmente en contra de las innovaciones de la escuela de Notre-Dame, al ir expansionándose y acabar la orden siendo poderosa, también perdió el rigor de los principios fundacionales. En resumen, un disco bien interpretado e interesante, pero que da una cierta

sensación de estar demasiado pensado para agradar. No es abundante la discografía sobre el inicial canto cisterciense, pero otros ejemplos habrá y podremos comparar.

José Luis Fernández

BRIGHT ORB OF HARMONY.

Obras de Purcell y MacMillan. The Sixteen. Director: Harry Christophers. Coro COR 1 6069 (Harmonia Mundi). 2009. 66'. DDD. **PN**



Recoge este disco un concierto dado por The Sixteen en la catedral de Guildford el

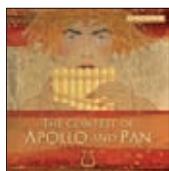
27 de febrero de este año. El programa entrevera obras de Henry Purcell y James MacMillan, es decir, de compositores separados entre sí exactamente trescientos años y unidos cuando se celebran los tres siglos del nacimiento del uno y los cincuenta años de la llegada al mundo del otro. Eso da un sentido a este disco que quizá fuera más intenso en el momento del concierto, en su contexto celebratorio y en el marco en que tuvo lugar, lo que no quita que su contenido pueda disfrutarse en casa, pues se trata de gran música. No vamos a descubrir a Purcell, de quien se ofrecen distintos motetes y la primera serie de las *Funeral Sentences* y casi tampoco a MacMillan. El uno, un compositor de la época de la Restauración, el otro un católico escocés de nuestros días y los dos unidos por la pertinencia que para ellos poseía o posee la música religiosa. En el caso de MacMillan, pues los tiempos cambian, más allá de la mera obligación profesional —eso que ha dado, por otra parte tantas obras maestras— hasta el punto de haberse convertido en piedra angular de su producción y en una de las zonas verdaderamente interesantes del moderno repertorio coral. Por cierto, que la pieza más larga del escocés aquí recogida —*O bone Jesu*— viene a ser una paráfrasis de Robert Carver, lo que le da al disco un alcance mayor. Las versiones de The Sixteen son, una vez más, impecables, con ese modo de hacer tan suyo en el que la transparencia es reina y lo filológico no se come jamás a lo expresivo.

Claire Vaquero Williams

LA CONTIENDA DE APOLO Y PAN.

Una antología de música instrumental de Dario Castello y sus contemporáneos. APOLLO & PAN.

CHANDOS 0756 (Harmonia Mundi). 2004. 73'. DDD. **N PN**



En 1614, el conjunto de instrumentos de viento que estaba eventualmente al servicio de San Marcos de Venecia para tocar en ceremonias señaladas, fue inscrito oficialmente en el registro de personal de la catedral. Ello aumentó el aprecio por este conjunto instrumental, equivalente al de los ministriles de las catedrales españolas,

que estaba constituido por cornetas, sacabuches y bajones. Concretamente, el bajón o fagotto, mencionado en este disco por su denominación inglesa de dulciana, se hizo muy popular entre los compositores venecianos de la primera mitad del siglo XVII. Se recogen en esta grabación una serie de sonatas para uno o dos violines, bajón y continuo, la mayoría pertenecientes al Libro II de Dario Castello, pero encontramos también ejemplos sueltos de Tarquinio Merula, Biagio Marini, Giovanni Bertoli y Francesco Turini, nacidos todos en el entorno del año 1590. Junto a ellas, aparecen también otras obras de Buonamente, Frescobaldi, Salomone Rossi y Spadi da Faenza, escritas para diversos instrumentos, pero sin el concurso del fagotto.

Parece como si los componentes del grupo Apollo & Pan, asignaran a Pan las obras en las que aparece el bajón y a Apolo las restantes. Si es así, en esta contienda resulta claramente vencedor Pan frente a Apolo, al contrario que en la mitología, ya que son justamente las obras de Dario Castello y las otras en las que interviene el bajón las más interesantes del disco, quizás por su mayor novedad y por dar un notable protagonismo a un instrumento casi siempre relegado a labores secundarias. Sally Colman demuestra ser una gran virtuosa de su instrumento, secundada (*il mondo al rovescio*, como más tarde diría Vivaldi) por los violines de Tassilo Erhardt y Ben Samson. Y sin entrar en contiendas, hay que decir que todo el disco es realmente delicioso.

José Luis Fernández

DEVOTIO.

Música para la Virgen y Santiago. Cantos de peregrinos. Cantigas de Santa María.

Cantigas de amigo. Codex Calixtinus. ENSEMBLE MARTÍN CÓDAX. Directores: MIGUEL ÁNGEL LÓPEZ FARIÑA Y FERNANDO OLBÉS.

2 CD CANTUS C 9711/12 (Gaudisc) 2006. 141'. DDD. **N PN**



Dentro de la colección Mirror (2 CDs x 1) de la editora Cantus, nos encontramos con este recientemente aparecido volumen, en el que el nombre de Martín Códax adquiere un singular protagonismo, pues además de incluir las célebres *Cantigas de amigo* del trovador gallego,

así se llama también el conjunto de intérpretes, que está patrocinado por Bodegas Martín Códax, la mayor productora del justamente famoso vino albariño.

Lógicamente, en el doble CD aparecen los tres grandes monumentos musicales de la Edad Media que más tienen que ver con Galicia: las *Cantigas de Santa María* y el *Códice Calixtino*, vinculadas con Santiago y las ya citadas cantigas amorosas a orillas del mar de Vigo. Como es bien sabido, tanto unas como otras cantigas están escritas en el idioma gallego de entonces, el llamado galaicoportugués, en cuya pronunciación llevan marcada ventaja sobre otros grupos los componentes del Martín Códax. A este respecto, es una pena que no se incluyeran también las cantigas del rey portugués Don Dinís incluidas en la llamado manuscrito Sharrer, que completaría la muestra de cantigas galaicoportuguesas cuya música se ha conservado, pero sus razones habría. Cuatro números del *Códice de Las Huelgas*, dos del *Llibre vermell*, cuatro canciones de romeros y tres cantigas de escarnio, cuyas perdidas músicas se sustituyen por otras de similar aroma, completan el contenido de la edición. En ella, además de los dos discos es obligado mencionar los tan abundantes como notables comentarios de José Carlos Cabello, el fundador y director de Cantus incluidos en dos cuaternillos, el segundo de los cuales aporta también los textos cantados y su traducción al castellano. Realmente, la edición no es, ni mucho menos, una más dedicada a música medieval, está claro que ha supuesto un importante esfuerzo por parte de todos los que han intervenido y que el resultado ha merecido la pena.

En general, la interpretación ofrecida por los componentes del Ensemble Martín Códax presenta unas notables características de naturalidad y espontaneidad, puede que debidas a su familiaridad con al menos parte del repertorio, puede que a su condición de grupo no profesional. En cualquier caso, destaca precisamente su versión de las siete *Cantigas de amigo* de Martín Códax, en las que para la única conservada sin música se utiliza la de la *CSM n° 190*, sobresaliendo en la parte instrumental el arpa de Manuel Vilas. Difícil seguir destacando otras cosas, pero es irresistible citar la versión ofrecida de la canción de peregrinos llamada *La Grand Chanson*, con la voz de Philippe Copin y su zanfoña, todo un

resumen de lo que era una peregrinación a Santiago en aquellos tiempos y encima desviándose desde León a Oviedo para entrar en Galicia por Ribadeo. En resumen, disfruten escuchando este par de hermosos discos, que oídos degustando un buen albariño y unas cuantas emblemáticas vieiras, deben de ser ya el no va más.

José Luis Fernández

FANDANGO.

Obras de Boccherini y Haydn. CUARTETO CARMINA. ROLF LISLEVAND, guitarra; NINA CORTI, castañuelas. SONY 88697 46117 2 (Sony-BMG).

2009. 72'. SACD. **N PN**



Se lo debieron de pasar en grande los miembros del Carmina Quartet, Lislevand, Nina Corti, el equipo de sonido y todos los que intervinieron en la grabación de este disco, llevada a cabo en el castillo de San Paolo in Rosso, en la Toscana y en primavera. Tal se deduce de los comentarios escritos por la violista Wendy Champney, donde confiesa todas las transgresiones musicales llevadas a cabo en la interpretación de las obras contenidas en el disco, todas entre lo más popular de sus autores. Lo que no dice nada es sobre la cantidad de *rosso* que se bebieron en San Paolo o simplemente bastó con que el paisaje fuera embriagador.

El programa comienza con el *Cuarteto op. 3, n° 5*, supuestamente de Haydn y conocido como "Serenata". Sin mencionar para nada su atribución al bueno de Hofstetter, pues esto podría ir en detrimento de las ventas, le meten la guitarra de Lislevand al Andante, porque sí, para que quede más guapo. Seguimos con Boccherini y, cómo no, con el *Quinteto G. 448 "Fandango"*, del que podemos encontrar en el mercado muchas versiones mejores, aunque la interpretación de esta obra es lo menos disparatado del disco. Sigue el *Quinteto G. 324 "La musica notturna di Madrid"*, pero en una transcripción propia para cuarteto y guitarra, no se fuera a aburrir el amigo Lislevand. Aquí lo del *rosso* es seguro y puede que llegara a ser *grappa*, pues las extravagancias de la interpretación dan pie suficiente para pensarlo. Termina la función con el cuarteto de Haydn *Op. 74, n° 3 "El jinete"* donde, como era de esperar, el caballo cabalga total-

mente desbocado.

El que avisa no es traidor, podrá decir la autora de los comentarios, pues en ellos ya anuncia las transgresiones. El problema es que cuando los lees ya te has comprado el disco. Claro que también puede haber oyentes a los que les guste el que podría llamarse clasicismo desmadrado. Pues que lo disfruten.

José Luis Fernández

JAN WELLEM.

Música sacra de la época de Johann Wilhelm von der Pfalz-Neuburg. *Obras de Johann von Wilderer y Carlo Pietro Grua el Viejo.* NORDDEUTSCHER FIGURALCHOR. NEUE DÜSSELDORFER HOFMUSIK. Director: JÖRG STRAUBE. COVIELLO COV 20903 (Gaudisc). 2008. 59'. DDD. **PN**



Es muy posible que en su Düsseldorf natal, donde una gran estatua ecuestre preside actualmente la principal plaza del casco antiguo, el elector Juan Guillermo II del Palatinado-Neoburgo, allí conocido simplemente por Jan Wellem, su simple nombre y su retrato encabezando la portada de un disco no produzcan desconcierto, pues en otros lugares alguien puede creer que el tal Wellem es un compositor y hay que estar atento para observar que el contenido del CD son obras sacras de los compositores Johann von Wilderer (1670-1724) y Carlo Pietro Grua el Viejo (1665-1726), que trabajaron en la corte del elector palatino, el primero como director de la capilla de la corte y el segundo como vicedirector. Tampoco es que el nombre de estos dos compositores suponga una importante información complementaria, pero lo cierto es que la principesca corte de Düsseldorf gozó, aunque brevemente, de un gran esplendor en el campo artístico y particularmente en el musical, aunque su posterior traslado primero a Mannheim y después a Múnich supuso la pérdida de muchos manuscritos musicales.

En el presente disco se recogen unas pocas obras destinadas a ceremonias religiosas, comenzando por el *Kyrie* y el *Gloria* de una *Misa en sol menor* de Johann von Wilderer, a cuyo conocimiento se ha llegado gracias a que fueron copiados por Bach. Escrita para cuatro voces, cuerdas y continuo, su delicado intimismo se contrapone al un tanto aparatoso *Te Deum* para cuatro voces, cua-

tro trompetas, timbales, fagot, cuerda y continuo. Las obras de Carlo Pietro Grua son de un estilo muy similar al de su colega y el conjunto seleccionado ofrece una visión panorámica de la música ceremonial sacra de una importante corte principesca alemana en una época a caballo entre los siglos XVII y XVIII. La interpretación ofrecida por el Norddeutscher Figuralchor y el conjunto instrumental Neue Düsseldorfer Hofmusik, ambos bajo la dirección de Jörg Straube, es irreprochable. Para los que no quieran perderse nada de la música del período barroco.

José Luis Fernández

MOTETS CROISÉS.

Obras de Monteverdi, Frescobaldi, Schütz y Leguay. DOMINIQUE VELLARD, tenor; KEAN-PIERRE LEGUAY, órgano. GLOSSA GCD P32303 (Diverdi). 2004. 64'. DDD. **PN**



Es *Motets croisés* (motes cruzados) un juego de palabras con *mots croisés* (palabras cruzadas), la expresión francesa para designar lo que en español llamamos crucigramas. Según cuentan en la carpetilla, la idea de este disco se les ocurrió a Vellard y Leguay poco después de su primer encuentro, propiciado por la fascinación que en el primero produjo una improvisación del segundo en el órgano de Notre-Dame de París. Los motets cruzados proceden de los catálogos de Claudio Monteverdi y Heinrich Schütz, así como del instrumental de Girolamo Frescobaldi, a lo cual se añaden unas cuantas aportaciones del propio Leguay, nacido en 1939. Decididamente, el atractivo del resultado final queda reservado para iniciados y aventureros. Treinta años justos después de haber fundado el Ensemble Gilles Binchois, Dominique Vellard conserva un instrumento muy fresco y no ha hecho sino aumentar su sabiduría técnica, estilística y expresiva. En cuanto a Leguay, su fama como improvisador (perversa pero inevitablemente acrecentada por el hecho de ser ciego) queda más que justificada en este disco, que además lo descubre como interesante compositor en su diálogo con los grandes maestros del barroco. Sobre todo para iniciados, sí, pero muy hermoso en cualquier caso.

Alfredo Brotons Muñoz

SONG OF THE STARS.

Obras de Casals, Granados, Morera, Blancafort y Oltra. DOUGLAS RIVA, piano; MARK KRUCZEK, órgano; ERICA KIESEWITZER, violín. VOICES OF ASCENSION. Director: DENNIS KEENE. NAXOS 8.570533 (Ferysa). 2007. 63'. DDD. **PN**



Tres composiciones de Pau Casals, dos de Enric Morera, otros dos de Manuel Oltra, una de Manuel Blancafort y cuatro de Enric Granados integran este CD de música enteramente catalana que, con el patrocinio del Institut Ramon Llull, fue grabada en la iglesia de la Ascensión de Nueva York en marzo de 2007. Piezas que presentan el hilo conductor de ser concebidas para voces, piano y/o órgano y/o violín, pero que ofrecen la singularidad —siete de ellas— de ser ofrecidas en primera grabación mundial: *El Rossinyol* y *Ave Maria* (Morera), *Cant d'amor* (Blancafort), *Eco* y *Preludio* (Oltra) y *Escena religiosa* y *Cant de les estrelles* (Granados). Y precisamente con esta última obra es con la que surge la mayor sorpresa del compacto. Se trata de una espléndida pieza de más de diecisiete minutos de duración, que Douglas Riva no duda en calificar de obra maestra, escrita en un estilo romántico-modernista, con armonías postwagnerianas y sin rastro alguno del nacionalismo hispano. Una obra tardíamente descubierta entre los papeles del maestro leridano, inspirada en un poema de Heine y que ahora, después de su lejana y única ejecución, llega por fin al público. Como dice Riva, estamos ante un concierto para piano con coro y órgano, equiparable a cualquier otro con orquesta. Una grata sorpresa de un Granados que con *Romanza* y *Escena religiosa* (probablemente compuesta para el funeral de una amiga), también comprendidas en este CD, se muestra muy capaz de transmitir registros emocionales y poéticos. El resto de las piezas de los demás autores se mantiene en una línea más tradicional, aunque algunas de ellas presenten la novedad de ser registradas ahora por primera vez. Estupendas las intervenciones de todos los solistas, que se muestran a una gran altura interpretativa, y especial mención al coro Voices of Ascension, de una gran calidad, en particular en la tesitura más aguda.

José Guerrero Martín

SONATAS PARA CUERDA Y CONTINUO.

Obras de Buxtehude y Reincken. LA RÉVEUSE. Tiorba y director: BENJAMIN PERROT. MIRARE MIR 074 (Harmonia Mundi). 2008. 67'. DDD. **PN**



Johann Reincken en Hamburgo y Dietrich Buxtehude en la cercana Lübeck, coetáneos y músicos ambos eran, sin embargo, amigos. Reincken vivió bastantes más años, se enriqueció y fue uno de los fundadores del célebre teatro de ópera situado en la plaza Gänsemarkt pero, a pesar de su numerosa obra, la posteridad lo ha relegado al olvido, como a tantos otros. De momento, parece haberse salvado de ello su recopilación de *Seis Sonatas para dos violines, viola da gamba y bajo continuo*, que publicó con el título de *Hortus musicus* y de las que aquí se han grabado la I y la IV. Cada una de las seis consta de cinco partes integradas por sonata, allemande, courante, sarabande y gigue.

Como es sabido, la mayor parte de la obra para conjunto instrumental de Buxtehude se conserva gracias a las copias manuscritas que envió a su amigo Andreas Düben, maestro de capilla en la corte de Suecia y que sus herederos donaron a la Universidad de Upsala. Entre ellas, las tres sonatas para la misma distribución instrumental que las de Reincken y que se han grabado junto a éstas. Ahora bien, las de Buxtehude son poseedores de una mayor libertad estructural, no participan de los movimientos de danza propios de la suite y están dotadas de mayor creatividad. Todo ello conforma los dos puntos de vista, la visión especular que caracteriza las grabaciones de la editora Mirare, ofreciendo un interesante valor añadido.

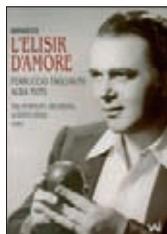
El conjunto La Réveuse, fundado en 2004 por Benjamin Perrot, parece estar especializado en la interpretación de música francesa e inglesa del siglo XVII, aunque en esta ocasión ha pasado a la del norte de Alemania. Excelentes los integrantes del variado bajo continuo, así como la violagambista Florence Bolton. También los dos violinistas, aunque su sonido es más metálico de lo habitual en los actuales modos interpretativos de música del barroco, ignoro si por causa suya o de la toma sonora.

José Luis Fernández

DONIZETTI:

L'elisir d'amore. FERRUCCIO TAGLIAVINI (Nemorino), ALDA NONI (Adina), ARTURO LAPORTA (Belcore), PAOLO MONTARSOLO (Dulcamara). CORO Y SINFÓNICA NHK. Director musical: ALBERTO EREDE. Director de escena: BRUNO NOFRI.

VAI 4492 (LR Music). 1959. 107'. **PN**



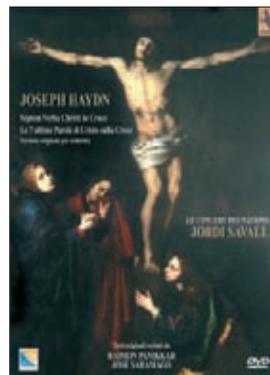
Una de las primeras visitas de la Lirica Italiana a Japón, cuyas sucesivas giras están satisfactoriamente documentadas, gracias a las tomas de la televisión local entonces en blanco y negro, luego en color, con los inevitables subtítulos en japonés a los que se sobreponen los añadidos posteriormente, incluido el castellano. Bruno Nofri, regista responsable de la mayoría de estas funciones, demuestra de nuevo su conocimiento de las obras, su respeto hacia las mismas y una notable imaginación al plasmarlas en escena. Se asiste, por supuesto, a la obra de Romani y Donizetti sin tergiversaciones caprichosas ni lecturas estrambóticas, contada con suficiente humor y gracia, en unas imágenes que, pese a la época de la realización, permiten seguirla convenientemente. Noni saca el lado más frívolo, simpático y malicioso de Adina, con su voz de lírica ligera, más lo segundo que lo primero, adecuadamente comunicada con sus desenvueltas maneras escénicas. Tagliavini canta con ese cuidado del matiz, esa fantasía en el fraseo y en las regulaciones que remiten de inmediato a su indudable modelo, Tito Schipa, algo que ya dignifica su ensañador, delicado y elegante Nemorino. El barítono Laporta, luego destinado en numerosas grabaciones discográficas a labores de simple apoyo de los solistas principales, da una buena caracterización, auditiva y visual, del petulante Belcore, mientras el joven Montarsolo (es un decir, tenía 34 años y llevaba ya diez de carrera) es el bajo bufo de referencia destacada entre los de su generación, capaz de sacar del rico personaje de Dulcamara su esencia y potencia. Santa Chissari no desmerece de sus compañeros como Giannetta y Erede dirige con el oficio, o más bien la rutina, a que nos tiene acostumbrados.

Fernando Fraga

Jordi Savall

SAVALL EN CÁDIZ**HAYDN: Las siete últimas palabras de Cristo en la Cruz.**

RAIMON PANIKKAR Y JOSÉ SARAMAGO, recitadores. LE CONCERT DES NATIONS. Director: JORDI SAVALL. Director de vídeo: RHODRI HUW. ALIA VOX AV DVD 9868 (Diverdi). 2006. 68'. **PN**



Primera publicación en soporte DVD que acomete la editora Alia Vox, escogiendo para ello la interpretación de *Las siete últimas palabras de Cristo en la Cruz* en la iglesia de la Santa Cueva de Cádiz y en la versión original para orquesta que Haydn escribió cumpliendo con el bastante sorprendente encargo que recibió. El contenido musical del DVD ya había sido publicado un par de años antes, pero con ocasión del segundo centenario de la muerte del compositor la editora de Jordi Savall ha sacado al mercado esta otra posibilidad de recrearse con el contenido de aquel CD y el cuaderno que lo acompañaba que, como se recordará, incluía un comentario introductorio del propio Savall, sendos de Raimon Panikkar y de José Saramago sobre las *Siete palabras* y otro de Jaume Tortella sobre el singular encargo llegado a Eisenstadt desde Cádiz.

Realmente, si no le fue fácil a Haydn componer siete adagios que duraran diez minutos cada uno sin fatigar a los oyentes, según él mismo confesó a su amanuense Griesinger, tampoco debe de ser nada fácil filmar su interpretación en una cripta sin tener el mismo temido efecto, pero tal como lo ha hecho Rhodri Huw también ha acabado triunfante. Bien es cierto que de vez en cuando la cámara sale a filmar algunas secuencias de la Semana Santa en Cádiz, pero se trata de breves tomas que, ayudando a romper la posible monotonía, nos recuerdan el lugar (Cádiz) y el momento (Viernes Santo) vinculados a la obra musical.

La interpretación de Le Concert des Nations bajo la dirección de Jordi Savall ha sido ya suficientemente comentada con ocasión de su edición en CD, pero es oportuno recordar la pulsación interior que sabe mantener

durante todas las secuencias el gran músico catalán y que el hábil manejo de la cámara completa con los diversos planos, ya de conjunto, ya de detalle de los componentes de la orquesta y del propio director, apoyando la visión de la arquitectura musical de la obra.

A lo esencial, la obra musical, el disco añade unas aclaraciones de Savall y otras del presbítero Guillermo D. Leonseguí, párroco de la iglesia, sobre la obra y el encargo de la misma. También podemos ver y escuchar a Raimon Panikkar y a José Saramago recitando sus comentarios sobre cada una de las llamadas *Siete palabras*, pero son los mismos que vienen en el texto del libro acompañante, por lo que el valor añadido sobre la anterior edición es aquí menor, salvo para aquellos que sean perezosos a la hora de leer. Los puntos de vista de ambos son previsiblemente muy diferentes y complementarios; los del escritor portugués, muy en la línea de su obra *El Evangelio según Jesucristo*.

En resumen, una edición que lleva el inconfundible sello Savall, cuidadoso en todos los detalles: instrumentos de época para la interpretación, a lo que se añade la grabación en el lugar donde se estrenó (oficialmente al menos, pues parece que se interpretó antes en sesiones privadas en Viena y en Bonn). Además, el tan bien pensado complemento literario, que convierte a la obra en *Las siete palabras* según Haydn, Panikkar y Saramago, tal como escribe Savall en su introducción.

José Luis Fernández

LEO:

L'Alidoro. MARIA GRAZIA SCHIAVO (Faustina), MARIA ERCOLANO (Luigi, Alidoro), VALENTINA VARRIALE (Zeza), FRANCESCA RUSSO ERMOLLI (Elisa), GIUSEPPE DE VITTORIO (Don Marcello), FILIPPO MORACE (Giangrazio), GIANPIERO RUGGERI (Meo), NINO BRUNO (Cecco). CAPPELLA DELLA PIETÀ DE' TURCHINI. Director musical: ANTONIO FLORIO. Director de escena: ARTURO CIRILLO. Director de vídeo: MATTEO RICHETTI. 2 DVD DYNAMIC 33588 (Diverdi). 2008. 165'. **PN**



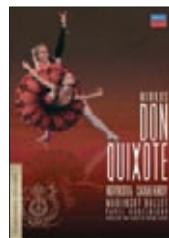
La filmación recoge la primera interpretación de *L'Alidoro* (1740) de Leonardo Leo en tiempos modernos, que tuvo

efecto en el Teatro Municipal Romolli Valli de Reggio Emilia en febrero de 2008. No toda recuperación supone una sorpresa que conmueve los cimientos de la historia de la música y la verdad es que esta comedia sin mucha gracia es bastante anodina. La sencilla y limpia producción, con el escenario casi desnudo y vestuario algo cursi, tampoco ayuda a levantarla. El reparto se mueve por arriba y por debajo de la línea de flotación de la modestia, aunque el deplorable en el vocal Don Marcello de De Vittorio se hunde hasta profundidades auténticamente abisales; no hay más que escuchar su penosa prestación en *Via su*. Muchos problemas de emisión tiene también Valentina Varriale como Zeza. Maria Ercolano (Luigi) y Maria Grazia Schiavo (Faustina) tienen problemas con sus agudos, pero sacan adelante convincentemente sus papeles, estando ésta muy entregada en el aria —más bien tópica— *L'amorosa tortorella* del acto tercero y Ercolano en su mejor momento en *Quando de' venti irati*, que le sigue inmediatamente. La Cappella no parece estar en su mejor momento, pero aun así redondea una solvente labor (sobresalientes las trompas). Muy idiomática la interpretación de Florio. La dirección de vídeo no pasa de una simplona realización televisiva. Una vuelta a la vida lograda sólo a medias.

Enrique Martínez Miura

MINKUS:

Don Quijote. VLADIMIR PONOMAREV (Don Quijote), OLESIA NOVIKOVA (Kitri), LEONID SARFANOV (Basilio), ANTONI LIKOVKIN (Sancho), IGOR PETROPI (Lorenzo). SOLISTAS, BALLE Y ORQUESTA DEL MARIINSKI. Director musical: PAVEL BUBELNIKOV. Decorados y vestuarios: ALEXANDER GOLOVIN, KONSTANTIN KOROVIN. Restauración: MIKHAIL SHISHLIANNIKOV. Coreografía: MAKHAR VAZIEV. Director de vídeo: BRIAN LARGE. DECCA 014 3235 DH (Universal). 2006. 118'. **PN**



Todo es previsible, todo queda en su lugar, todo es impecable. La vieja coreografía de Petipa revisada por Gorski, los telones y los trajes de siempre con la conveniente reposición, los jóvenes cuerpos de los bailarines haciendo su faena con inobjetable estilo y rutilante técnica. La obra es una musiquita escolar y perronera que sirve de fondo a una España donde nadie trabaja, la gente va de una juerga a otra y todos veneran a este ridículo pseudocaballero que, lógicamente, toma partido por los buenos, o sea el chico y la chica que se aman y rehúyen el matrimonio de conveniencia urdido por padre de ella. Un arte ceremonioso en una coruscante sala de corte donde parece no haber pasado ninguna convulsión exterior desde los tiempos del zar que iba a los ensayos de los bailes.

Destaca en esta toma en vivo obtenida en el Mariinski de San Petersburgo por la eficacia reiterada de Large, la flexible juventud de la pareja protagonista, Kitri y Basilio, apenas adolescentes, magros, juncales, de una blancura y unas velocidades propias del *danseur blanc* al servicio de un virtuosismo fresco y plausible. Tal vez en el famoso dúo final les faltó ese empaque estelar y esa presencia de arresto que tienen los que lo tienen y seguramente ellos alcanzarán trabajando su carácter y su desenvoltura. El elenco de solistas es nutrido como exige esta obra, incluyendo la semimímica del caballero y el escudero. Es injusto no mencionarlos y baste, en su lugar y para aliviar la fonética eslava,

con recordar su brillo disciplinado y magistral. Masas de acompañamiento, de composición e instrumentistas, a la altura.

Blas Matamoro

SCHUBERT:

Sonatas para piano interpretadas y explicadas por Alfred Brendel. Vols. 1, 3, 4, 5. ALFRED BRENDEL, piano. 4 DVD MEDICI ARTS 2057808 / 20578028 / 2057838 / 2057848. (Ferysa) 1976-1977. 105', 137', 118', 103'. **PN**



Medici Arts está recuperando el fondo de catálogo que antes editaba EuroArts, y nos ofrece ahora, con diferentes portadas y en discos por separado (EuroArts los comercializó en su momento como álbum) estas antiguas (1976-1977) grabaciones de Brendel en las que el entonces cuarentón pianista moravo explica (en alemán, pero aquí sí hay subtítulos en español) el grueso de la obra pianística de Schubert que interpreta después. Por esos duendes que hay, sólo nos llegan para comentar los volúmenes 1, 3, 4 y 5, faltando el volumen 2, que contiene las *Sonatas D. 845 y 850*.

Al formato televisivo de estas grabaciones se le notan los años: Brendel lee un texto que apoya "disimuladamente" en el teclado o en el atril (en este último caso las miradas de reojo al texto no quedan muy fotogénicas que digamos). Sin embargo, sus explicaciones, basadas en el conocimiento enciclopédico que posee de esta música, siempre tienen el mayor interés, y ésta no es la excepción. Escuchen, sin ir más lejos, la disección que hace de la *Wanderer* (y luego, si les quedan ganas, escuchen las graciosas digresiones que cierto celebrado pianista chino hacía sobre la obra en cuestión en el DVD de su debut americano). En fin, aunque el formato de estas explicaciones se ve hoy como algo rígido, y bastantes tecnicismos serán ajenos para el público lego en la

materia, el contenido es de enjundia. Hay en ellas también algunas dosis de ese humor ácido tan brendeliano, como cuando explica su opinión respecto al respeto sobre determinados signos de repetición de la partitura. Y las interpretaciones son sobresalientes, auténtica marca de la casa, aunque es también indudable que en las que realizó años después (sólo en disco) hay más introspección y drama, especialmente en las últimas obras (escúchese el primer tiempo de la *D. 958*). Pero por lo demás hay en este Schubert todos los ingredientes que uno espera en esta música de tan variopinto carácter: sensibilidad, nostalgia, canto, drama, lirismo, dulzura, melancolía que estremece, conflictos desgarradores, arrebatos cuasi beethovenianos (como en la *Wanderer*), todo ello presidido por un análisis tan inteligente como conocedor y con un resultado de lógica demoleadora, que suena espontáneo, casi inevitable (emotivo, inolvidable segundo tiempo de la *Sonata D. 784*, por ejemplo). Un Schubert, en fin, modélico, desgranado de forma que es fácil olvidar que la toma sonora parece algo distante y que la realización parece un tanto rígida, si la comparamos con los estándares actuales. La cosa es simplemente para sentarse a disfrutar de esa maravilla que son las *Sonatas*, *Impromptus* y *Momentos musicales* de Schubert (sin olvidar la *Wanderer* o las *Piezas D. 946*) en manos de uno de sus mejores intérpretes. Cierto, Brendel puede rozar ocasionalmente el relativo distanciamiento en su intento por alejar la sensiblería, y así, aunque canta estupendamente el *Impromptu D. 899, n.º 3*, otros (Arrau, Zimmerman) han conseguido mayor efusión poética. Algo parecido podría decirse del *n.º 4*, algo acelerado, que suena más intenso y emotivo en las manos del más sereno Richter. Pero incluso cuando no se coincide por completo con la visión del moravo (el firmante, por ejemplo, no ve excesivo optimismo en el final de la tremenda *D. 960*) siempre se hallan puntos de encuentro (el segundo tiempo de esa *Sonata* está dibujado de forma magistral) y los análisis resultan siempre lúcidos e ilustrativos. En suma, documentos a los que, aunque se les notan los años en lo televisivo, resultan de enorme interés para pianistas y admiradores de la música de Schubert. Yo no me los perdería.

Rafael Ortega Basagoiti

scherzo

RECITALES

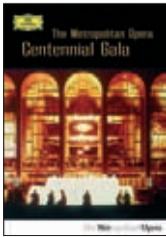
THE METROPOLITAN OPERA CENTENNIAL GALA.

Páginas de *La novia vendida*, *Turandot*, *Las bodas de Fígaro*, *Otello*, *El barbero de Sevilla*, *Lucia di Lammermoor*, *Semiramide*, *Iris*, *Der Rosenkavalier*, *Roméo et Juliette*, *L'elisir d'amore*, *Ernani*, *Fidelio*, *Andrea Chénier*, *L'enfant prodigue*, *Samson et Dalila*, *Faust*, *Madama Butterfly*, *L'italiana in Algeri*, *Tristan und Isolde*, *Un ballo in maschera*, *Nabucco* y *Madama Butterfly*.

SOLISTAS, BALLET, CORO Y ORQUESTA DEL METROPOLITAN. Directores: JAMES LEVINE, RICHARD BONYNGE, JEFFREY TATE, LEONARD BERNSTEIN, JOHN PRITCHARD. Director de vídeo: KIRK BROWNING.

2 DVD DEUTSCHE GRAMMOPHON 00440 073 4538 (Universal). 1983. 231'.

PN



Justo a los cien años de inaugurarse el Metropolitan neoyorquino (22 de octubre de 1883) tuvo lugar una conmemorativa y maratónica sesión que reunió a la mayoría de los principales cantantes entonces en activo. Incluso quienes no pudieron acudir por motivos personales o profesionales tuvieron allí su presencia a través de los vídeos enviados (entre ellos la exquisita Pilar Lorengar), obviados en esta entrega. Estos dos DVDs recogen la mayor parte del espectáculo pero no todo, tal como se puede captar en el *Cumpleaños feliz* que cierra las sesiones, donde se vislumbran cantantes de cuya actuación no ha quedado constancia. Con el fondo de algunos decorados de montajes célebres del escenario neoyorquino (*Les mamelles de Tirésias*, *La bohème*, *Arabella*), al final sustituidos por un grupo de viejas glorias allí sentadas en atenta y respetuosa observación (entre las que pueden distinguirse a Rise Stevens, Ramón Vinay o Zinka Milanov), se va disfrutando con más o menos placer de figuras como Kraus (Roméo), Marton (Turandot), Te Kanawa (Condesa mozartiana), Pavarotti (Riccardo), Freni (Desdemona), Bumbry (Abigaille), Sutherland (Semiramide), Carreras (Chénier), Bruson

(Nabucco), Gedda (Nemorino), Horne (Dalila), Price (Amelia), Domingo (el inevitable Otello compartido antes con McCracken), etc. Hay oportunidades para el coro (*Himno al sol de Iris* de Mascagni) con su responsable David Stivender al frente, el ballet (bacanal de *Samson et Dalila*) y para algunos directores musicales, en cabeza Levine pero también "invitados" como Bernstein en una electrizante lectura de la obertura *Leonora III*. Pero son los solistas los que mayor provecho se llevan. Entre tanta y tan variada oferta, merecen destacarse el especial acierto conseguido con el primer final de *L'italiana* rossiniana (Bruscanti-

ni como Taddeo y la Moser como Elvira), el divertido y luego nostálgico instante protagonizado por Birgit Nilsson, el terceto final del obligado *Faust* (la ópera con la que se abriera un siglo atrás el teatro) con una inesperada Ricciarelli como Marguerite, la sorpresa de comprobar como Tomowa-Sintow saca adelante la cavatina de Elvira en *Ernani*, el buen estado de la Marton para Turandot, la discreta elegancia de Kiri Te Kanawa, el poderoso encuentro de padre (Bruson) e hija (Bumbry) en *Nabucco*, la cálida sensibilidad de la *Furtiva lagrima* de Gedda, la buena pareja que logran Kraus y la Malfitano (Juliette de Gounod), la straus-

siana presentación de la rosa con esos dos encantos que son Von Stade y Blegen y tantas oportunidades más jalonando estas casi cuatro horas de espectáculo vocal y musical. Con algún que otro incómodo sobresalto: el coro no está muy del todo compenetrado en el elegido (y difícil) momento mascagniano y el dúo final de *Andrea Chénier* merecería una Maddalena mejor fraseada y menos rutinaria que la de Caballé en franco contraste con la entrega exhibida por su compañero Carreras. Por no hablar de otras presencias dignas pero claramente "menores".

Fernando Fraga

VARIOS

PIOTR ANDERSZEWSKI, VIAJERO INQUIETO.

Un documental de Bruno Monsaiegeon.

MEDICI ARTS 3077938 (Ferysa). 2008. 83'. PN



Como siempre con Bruno Monsaiegeon, este documental resulta más que interesante, aunque su curso sea, por así decirlo, atípico. El tren, y los largos viajes del pianista polaco en este medio de transporte, constituye algo así como el hilo conductor de un retrato más psicológico que biográfico de este aún joven pero singular artista. Anderszewski es, sin la menor duda, un supertalento, aunque como tal presenta ramalazos de extravagancia. Tomemos el principio, casi gouldiano: "Cuando acabo de tocar con una orquesta, muchas veces digo: demasiadas concesiones artísticas, sólo haré recitales en adelante". Justo después, expresa otra queja sobre los recitales y se decanta por las grabaciones (en ese momento pensamos: ¿es la reencarnación de Gould!). Pero justo después rechaza también las grabaciones y nos deja pasmados diciendo que en realidad muchas veces sólo permanecería quieto, escuchando su corazón y esperando a que se parara. También remeda a Gould cuando declara "empecé a tocar el piano a los seis años y dejé de ser pianista a los 16", refiriéndose a esa

cosa tan terrenal que se llama estudio y práctica. A lo largo de la película Anderszewski cuenta algo de su vida, su infancia, su complicidad con la hermana — violinista—, sus raíces polaco-húngaras, su añoranza de la vieja Varsovia masacrada en la Segunda Guerra Mundial. Pero sobre todo reflexiona una y otra vez sobre la música, sus autores —*La flauta mágica* de Mozart es el otro gran hilo conductor de este documental— y sus implicaciones. Sobre lo que supone esta profesión, sobre la presión, sobre sus idas y venidas con ciertos autores —Brahms, por ejemplo. De vez en cuando sus ramalazos de extravagancia nos sorprenden, como cuando se dirige a la audiencia del parisino Teatro de los Campos Elíseos tras interpretar una *Partita* de Bach y les confiesa que como no está satisfecho del resultado... la va a interpretar completa otra vez (!). "Dura unos 18 minutos, así que si se quieren marchar...". Me recordó aquella anécdota de Serkin cuando alguien —de guasa, claro— le pidió que tocara la *Goldberg* como propina y el bueno de Serkin se lo tomó en serio y las tocó (!). El polaco es alguien de fuertes convicciones, de forma que uno no se extraña cuando le escucha decir: "Sólo se puede tocar la música que uno ama".

Como buen supertalento, odia practicar, y parece dotado de una fastidiosa supercapacidad para olvidarse de cualquier problema "terrenal" (técnico), y concentrarse exclusivamente en intentar poner lo mejor de sí mismo en las interpretaciones. Cierto, él mismo confiesa que le gusta alterar el sabor de los ingredientes de la comida lo menos posible, "al contrario que con la música", lo que inevitablemente despierta algunos recelos. Pero uno disfruta con placer de un retrato en el que Anderszewski se muestra como es: inteligente, muchas veces extravagante, espontáneo, y sí, como dice el título del documental, inquieto, curioso e indagador. La película cuenta con interpretaciones (fragmentos) de Bach, Beethoven, Schumann, Mozart (*La flauta mágica*), Chopin, Brahms y Szymanowski. Desgraciadamente para la audiencia de estos pagos, la película sólo tiene subtítulos en inglés, francés, polaco y alemán, mientras en la película original el artista se expresa en los tres primeros idiomas y en húngaro. Con todo, otro documento modélico del director francés, siempre garante de productos de interés y calidad. Muy recomendable.

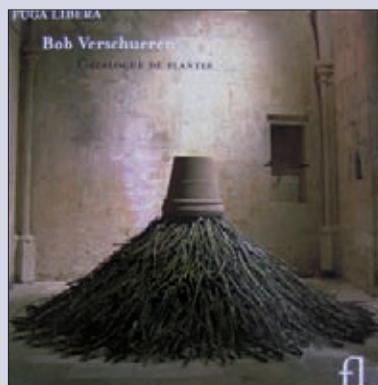
Rafael Ortega Basagoiti



ALREDEDOR DE UNA ROCA, ALREDEDOR DE UNA COL



DREAM. Obras de John Cage. **Concierto para piano y orquesta. Freeman Etudes 1-5 (transcripción para contrabajo). Dream (versión para piano y contrabajo). Ryoanji para contrabajo y cinta. Radio music.** FABRIZIO OTTAVIUCCHI, piano; MIKE SVOBODA, trombón; Director y contrabajo: STEFANO SCODANIBBIO. WERGO 6713 2 (Diverdi). 1995-2008. 66'. DDD. **PN**



CATALOGUE DE PLANTES. Trabajo sonoro vegetal de la alcachofa a la caña. BOB VERSCHUEREN. FUGA LIBERA FUG705 (Diverdi). 2009. 66'. DDD. **PN**

¿Qué diferencia entre la música de ayer y la de hoy? No hay diferencia, pero los pies no siguen pisando la tierra del todo. (Verena Seress. *Músicas perdidas, colores en la sombra*)

Si cada obra de Cage suena de forma única a cada interpretación, este CD podría ser todavía más único que los demás. No tanto por el *Concierto para piano*: siendo una de las obras más caóticas del compositor (y que tanto debe a David Tudor), sus interpretaciones acaban por tener el mismo cierto aire *destroy*, aquí a la enésima potencia. Sorprenden los *Freeman Etudes* en su transcripción para contrabajo por el solista, convirtiendo las estridencias del violín original en sensuales sonos. Sorprende también esa nueva (y enésima) versión de *Ryoanji* por Scodanibbio que hizo de la obra su vergel privado: compuesta en origen para oboe, la obra ha conocido varias transformaciones; esta última es acaso la que mejor hace imaginar esas rocas del *Ryoanji* de Kyoto que el compositor quiso recrear musicalmente. Es en todo caso la obra que propondría a un oyente para presentarle a Cage: los comentarios de monje zen tendencia desenvoltura dejan paso a la poesía. Le propondría este *Ryoanji* junto con otro acierto de Scodanibbio: su versión de *Dream*, una de las obras más antiguas del disco, muy *New Age avant la lettre*, evidentemente muy Satie, pero con un acento ya personal en parte debido, quizá, a la colaboración de Merce Cunningham. *Dream*, sueño de Cage antes de los 40 años, con ese comienzo que no para y un fin que no cesa, y lo que pasa no tiene fin no lo oímos, y se produce una suerte de deslizamiento fuera del tiempo en contacto con esa materia inmóvil de la más larga quietud.

... el ratón sueña con sueños que espantarían al gato. (Kit-Kar Lhiau, *Notas escritas desde la veranda*)

Radio Music for 5 (8) radio performers, es decir 5 manipuladores teniendo que cambiar de cadena según secuencias de tiempo indicadas por el compositor, privilegia aquí los parásitos de manera incomprensible (para mí)

... esperando su llegada, cuántas horas pasé en mi veranda donde oía el viento en los pinos y la lluvia cayendo, no fina ni fría como en los países del exilio, sino con suaves y graves acordes tibios...

(Kit-Kar Lhiau. *Notas escritas desde la veranda*)

Al pasar del *Dream* de Cage al *Catalogue de plantes* de Bob Verschueren, uno no sabe muy bien qué CD es el más cageano o cageista. En una escucha ciega, apostaría por el *Catálogo de plantas* y, luego, con mala fe, defendería mi error diciendo que quizá el azar tan caro a Cage intervino durante una instalación de Bob Verschueren haciendo caer unas ramas de arce al suelo... Y a partir de ese accidente, el artista plástico empezó a explorar, poco a poco, un universo que le era hasta la fecha ajeno. Su originalidad, o su genio, consiste, creo, en haberse distanciado de otros compositores o *sound designers* que ya trabajaban con plantas: pues Bob Verschueren considera cada planta como un o una solista, la interroga, persuadido que ella posee, esconde, un mundo sonoro propio. Cada encuentro con una planta podría así convertirse en un *Love affair* peculiar y este CD confirma la intuición de Bob Verschueren: siendo una planta diferente de un instrumento musical "occidental", cada gesto hecho con ella, aun cuando repetido numerosas veces, produce un sonido diferente, único, irreplicable (como las obras de Cage). La alcachofa, el bambú, la zanahoria, el puerro tienen extraordinarias aptitudes sonoras: para no perderse en ellas, para clasificarlas, Bob Verschueren empezó a visualizarlas mediante pictogramas, y organizarlas en una suerte de partituras que se parecen a algunas de, otra vez, John Cage. Se oyen así voces extrañas y magníficas, perturbadoras, surgiendo de un universo desconocido, oigo —o eso imagino— gritos y quejas de unos seres mudos, unos seres que creía mudos, y es una suerte de música de antes de la música que el artista graba y ensambla como lo hacía Arcimboldo con flores, frutas o peces para crear sus trampantojos...

Más aún: podemos escuchar aquí no solo sonidos inauditos o relegados hasta la fecha en el limbo de la indiferencia cotidiana, sino, sobre todo, unos sonidos que alguien, hace miles de años, ha podido oír, andando entre los maizales o machacando una rama de apio.

El hipotético lector no ha de compartir mi emoción ni mi entusiasmo pero, si tiene la ocasión, podría escuchar un número de este *Catálogo de plantas*, por ejemplo la pista 7, y la *Brassica oleracea var. capitata*, interrogada por ese creador original, le contará los maravillosos secretos de la col.

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS

- Anders, Peter.** Tenor. Obras de Strauss, Verdi y otros. Audite. 76
- Ansermet, Ernest.** Director. Obras de Fauré, Strauss y otros. Cascavelle. 75
- Bach:** *Cantatas, vols. 4 y 9.* Gardiner. SDG. 79
— *Cantatas.* Lasserre. Zig Zag. 79
— *Invencciones y sinfonías.* Bachetti. Dynamic. 78
— *Misa en si menor.* Herreweghe. Virgin. 73
— *Trio sonatas.* Verhagen/Mathot. Challenge. 78
— *Variaciones Goldberg.* Asperen. Virgin. 73
- Badings:** *Sinfonía 2.* Schaeffer. Etcetera. 79
- Bartók:** *Obras orquestales.* Boulez. DG. 72
- Beethoven:** *Concierto para violín.* Jansen/P. Järvi. Decca. . 80
— *Conciertos para piano 2 e. a.* Brautigam/Parrott. BIS. . . . 80
— *Sinfonía 9.* Spering. Phoenix. 80
— *Sonatas para chelo.* Schiff/Fellner. Brilliant. . . 79
- Berlioz:** *Nuits.* Balleys/Herreweghe. H. Mundi. 77
- Bernard de Clairvaux.** Rombach. Christophorus. . . . 105
- Bezaly, Sharon.** Flautista. BIS. 103
- Blancafort:** *Concierto para piano 2.* Bianchi/Nalecz. Columna Musica. 81
- Blasco de Nebra:** *Sonatas.* Piquero. Columna Musica. 81
- Brahms:** *Sinfonía 3.* Beijer. Brilliant. 81
- Bright orb of Harmony.** Christophers. Coro. 105
- Brouwer:** *Cuartetos.* Habana. Autor. 81
— *Pictures.* Brouwer Trio. Autor. 81
- Bruckner:** *Sinfonía 5.* Zander. Telarc. 82
- Caballé, Montserrat.** Soprano. EMI. 103
- Camarero:** *34 maneras.* Taller Sonor. Anemos. 71
- Carnicer:** *Elena y Constantino.* Rosique, Pirgu/López Cobos. Dynamic. 82
- Chopin:** *Conciertos para piano.* Blechacz/Semkow. DG. . . . 83
— *Nocturnos.* Schoonderwerd. Alpha. 82
— *Preludios.* Planès. H. Mundi. 77
— *Sonatas.* Reyes. VAI. . . . 82
- Contienda de Apolo y Pan.** Apollo & Pan. Chandos. . . . 106
- Couperin:** *Misas de órgano.* Heurtematte. Zig Zag. . . . 83
— *Misas de órgano.* Schoonbrodt. Aeolus. 83
- Danzi:** *Sinfonías concertantes.* Marriner. Tritó. 84
- Debussy:** *Obras para piano.* Planès. H. Mundi. 84
- Devotio.** López Fariña. Cantus. 106
- Donizetti:** *Elixir de amor.* Tagliavini, Noni/Nofri. VAI. . . . 108
- Duphy:** *Piezas para clave.* Joyé. Alpha. 84
- Dvorák:** *Tríos con piano.* Guarneri. Praga. 85
- Fandango.** Carmina. Sony. . 106
- Gilardino:** *Trascendencia.* Porqueddu. Brilliant. 85
- Graun:** *Pasión.* Max. CPO. . . 85
- Grey:** *Navajo Oratorio.* Christie. Naxos. 85
- Guerrero:** *Música de cámara.* Cerveró. Anemos. 70
- Gulda, Friedrich.** Pianista. Obras de Beethoven, Ravel y otros. Audite. 76
- Haas:** *Quinteto.* Villa Musica. MDG. 85
- Hadjidakis:** *Ritmología.* Kara. Naxos. 86
- Haendel:** *Arias.* Piau/Montanari. Naïve. 86
— *Arias.* D'Arcangelo/Sardelli. DG. 86
— *Dixit Dominus.* Creed. H. Mundi. 87
— *Festín de Alejandro.* Neumann. Carus. 87
- Halffter, C.:** *Cuartetos vol. 1.* Arditti. Anemos. 70
- Haydn:** *Feuersbrunst.* Spering. CPO. 87
— *Siete últimas palabras.* Savall. Alia Vox. 108
- Herzogenberg:** *Quinteto.* Triendl/Minguet. CPO. . . . 88
- Hindemith:** *Sonatas.* Power/Phillips. Hyperion. 88
- Hoiby:** *Songs.* Faulkner/Hoiby. Naxos. 88
- Jan Wellem.** Straube. Coviello. 107
- Kaufmann, Jonas.** Tenor. Decca. 104
- Leo:** *Alidoro.* Schiavo, Ercolano/Florio. Dymanic. . . . 109
- Liszt:** *Canciones.* Evans/Burnside. Signum. 88
- Lully:** *Ballets.* Bonizzoni. Glossa. 89
- Mahler:** *Sinfonía 3.* Varios. . . 68
- Manoury:** *Fragments.* Mälkki. Kairos. 89
- Marais:** *Piezas.* Verzier/Hantaï. Virgin. 73
- Markevich, Igor.** Director. Obras de Stravinski, Ravel y otros. Audite. 76
- Martín:** *Música de cámara.* Calliope. Alpha. 89
- Mascagni:** *Amigo Fritz.* Alagna, Gheorghiu/Veronesi. DG. . 89
- Mendelssohn:** *Canciones.* Broderick/Asti. Hyperion. . . . 90
— *Salmos.* Bernius. Carus. . . 91
— *Sinfonía 3.* Chailly. Decca. 90
- Metropolitan Opera Gala.** Varios. DG. 110
- Minkus:** *Don Quijote.* Bublénikov. Decca. 109
- Monteverdi:** *Madrigales.* Christie. H. Mundi. 77
- Motets croisés.** Leguay. Glossa. 107
- Mozart:** *Conciertos para piano, vol. 5.* Zacharias. MDG. . . 91
— *Oberturas.* Alessandrini. Naïve. 91
— *Obras para trompa.* Zwart/Brüggen. Glossa. . . . 91
— *Sonatas para violín.* Schröder/Orkis. Virgin. 73
- Musorgski:** *Cuadros.* Ponti. Pentatone. 92
- Nevel, Paul van.** Director. *Labyrinth secreto.* Sony. 73
- Oliemans, Thomas.** Barítono. Etcetera. 104
- Pablo:** *Trio.* Arbós. Verso. . . . 92
- Paganini:** *Conciertos para violín 1, 2.* Baráti/Que. Berlin. . . 92
- Pandolfi:** *Sonatas.* Manze/Egarr. H. Mundi. 77
- Piotr Anderszewski, viajero inquieto.** Medici Arts. . . . 110
- Play this passionate.** Cunningham. Virgin. 73
- Polansky:** *Epitafio.* Polansky. New World. 92
- Posadas:** *Liturgia fractal.* Diotima. Kairos. 93
- Praetorius:** *Obras para órgano.* Flamme. CPO. 93
- Prisuelos, Mario.** Pianista. Verso. 104
- Prokofiev:** *Sinfonía concertante.* Wispelwey/Siniskii. Channel. 93
- Rabin, Michael.** Violinista. Obras de Chaikovski, Sarasate y otros. Audite. 76
- Rodrigo:** *Concierto de Aranjuez.* Socias/Pons. H. Mundi. . . 77
- Rossini-Giuliani:** *Semiramide.* Elias. Brilliant. 94
- Rueda:** *Pocket paradise.* Bernat. Anemos. 71
- Ruiz Samaniego:** *Vida es sueño.* González. Alpha. 94
- Sacred music.** Varios. H. Mundi. 74
- Sánchez-Verdú:** *Gramma.* Bohn. Anemos. 70
- Schnittke:** *Conciertos para piano.* Kupiec/Strobel. Phoenix. . 94
— *Doctor Fausto.* Rozhdestvenski. Melodiya. 95
— *Sinfonía 9.* Russell Davies. ECM. 95
- Schoenberg:** *Gurrelieder.* Salonen. Signum. 96
- Schubert:** *Heliopolis.* Goerne/Metzmacher. H. Mundi. 97
— *Lieder.* Rubens/Eisenlohr. Naxos. 96
— *Misa D. 950.* Mackerras. Carus. 96
— *Sonatas.* Brendel. Medici Arts. 109
— *Sonatas D. 784, 959.* Shibaieva. Brilliant. 96
— *Viaje de invierno.* Padmore/Lewis. H. Mundi. 96
- Schumann:** *Estudios.* Kauten. Sony. 97
- Schuricht, Carl.** Director. Obras de Schumann, Mendelssohn y otros. Hänssler. 75
- Senfl:** *Misa.* Skinner. Obsidian. 97
- Sierra:** *Misa latina.* Delfs. Naxos. 98
- Sonatas para cuerda.** Perrot. Mirare. 107
- Song of the Stars.** Keene. Naxos. 107
- Sor/Coste:** *Obras para 2 guitarras.* Maccari-Pugliese. Brilliant. 98
- Sotelo:** *De oscura llama.* Arbós/Sotelo. Anemos. . . 70
- Steffani:** *Orlando generoso.* Lohr. MDG. 98
- Stille Nacht.** Gronostay. H. Mundi. 77
- Stokowski, Leopold.** Director. Hänssler. 104
- Szeluto:** *Cuarteto.* Camerata Vístula. Dux. 98
- Szymanowski:** *Sinfonías 1, 4.* Wit. Naxos. 99
- Tarragó:** *Estudios.* Torrent. Mà de Guido. 99
- Taverner:** *Lament for Jerusalem.* Woods. ABC. 99
- Telemann:** *Conciertos par flauta.* Oberlinger/Goebel. DG. . . 99
- Tro Santafé, Silvia.** Mezzo. Signum. 105
- Trovadores.** Clemencic. H. Mundi. 77
- Verdi:** *Don Carlos.* Millo, Furlanetto/Levine. Sony. 100
— *Réquiem.* Harteros, Villazón/Pappano. EMI. . . . 100
- Vieuxtemps:** *Concierto para violín 5.* Cerovsek/Lintu. Claves. 100
- Vivaldi:** *Arias.* Kozená/Marcon. Archiv. 101
— *Farnace.* Zanasi, Mingardo/Savall. Naïve. . 101
— *Glorias.* Alessandrini. Naïve. 102
- Wagner:** *Oberturas y otras.* Jansons. Sony. 101
- Weiner:** *Toldi.* Kovács. Hungaroton. 102
- Wieniawski:** *Conciertos para violín.* Patyra/Chmura. Dux. 102
- Xenakis:** *Tetras.* Jack. Mode. 102
- Zelenka:** *Suites.* Wijnkoop. Brilliant. 103

LA EXPULSIÓN DE LOS MORISCOS



En 2009 se han cumplido cuatrocientos años de la expulsión de los moriscos, a causa de una debatida decisión del rey Felipe III. Este dramático acontecimiento histórico tuvo consecuencias de enorme alcance en todos los órdenes: social, económico, cultural... Y, obviamente, también en el musical. Las páginas que siguen tratan de esclarecer algunos de estos aspectos.

LA HEROICA DECISIÓN DE FELIPE III

El 9 de abril de 1609 Felipe III sancionaba con su firma las dos medidas políticas mayores de su reinado, más relacionadas entre sí de lo que tradicionalmente se ha venido afirmando: la tregua de los Doce Años con las Provincias Unidas y la expulsión de los moriscos —valencianos, de momento; vendrían luego todos los demás— de sus reinos. Presentada esta última como el triunfo de la Monarquía Hispánica, campeona del catolicismo, sobre el Islam, no era en definitiva sino fatal reconocimiento del fracaso en la convivencia entre una mayoría que no concebía la diversidad en su seno y una minoría que se resistió con todas sus fuerzas a su plena asimilación, especialmente desde el punto de vista religioso-cultural.

Un siglo de problemas

El problema morisco en España se venía arrastrando desde hacía más de un siglo. La conquista de Granada había supuesto el final de una entidad política musulmana independiente, pero sus miembros no emigrados, mudéjares a partir de este momento, pudieron mantener su lengua, religión y costumbres, incluyendo organización administrativa y judicial propias. Ahora bien, la actitud expeditiva del cardenal Cisneros, inquisidor general, molesto por los escasos resultados obtenidos por la prudente actitud de fray Hernando de Talavera, arzobispo granadino, en materia de convivencia, conversiones y asimilación, abrió una profunda brecha entre cristianos y mudéjares, originando la sublevación de estos (1499-1501). Su derrota llevaría consigo la promulgación por parte de los Reyes Católicos, en 1502, de un texto legal similar al que diez años atrás había acabado con el judaísmo en nuestro suelo, ordenando la expulsión de los moros de la Corona de Castilla o su conversión al catolicismo. Cambiaba así radicalmente su *status*, repentinamente transformados en moriscos —aunque dicho término, designando a los conversos procedentes del Islam, no aparecerá hasta, aproximadamente, 1520— y perdiendo sus peculiaridades organizativas. Y mientras se presionaba más o menos sutilmente para avanzar en la integración de los nuevos cristianos, el problema se extendió a la Corona de Aragón. En 1521 los agermanados habían impuesto la conversión forzosa de los mudéjares valencianos. Ante las dudas sobre la validez de estos bautismos, una comisión teológica se pronunció en sentido positivo y a finales de 1525, Carlos V lo reconocía oficialmente y extendía la orden de conversión a todos los mudéjares de la Corona de Aragón. Las protestas por la medida, la más importante de las cuales fue la revuelta de la sierra de Espadán, no tuvieron efecto.

Culminaba oficialmente de esta forma el proceso iniciado en 1492 hacia la unidad religiosa, considerada como premisa esencial por el estado preabsoluto en vías de construcción. Y en poco tiempo se veía que la finalidad perseguida por las autoridades era no sólo la efectiva conversión de los moriscos, sino más ampliamente, su asimilación a la cultura dominante, eliminando los rasgos culturales y sociales que los hacía “diferentes” a los cristianos viejos. Hubo presiones nobiliarias —la mayoría de los moriscos valencianos y aragoneses vivían en tierras de señorío— y negociaciones, con sustanciosas ofertas económicas por parte de las comunidades moriscas para tratar de modificar o, al menos, de atem-



La rendición de Granada por Francisco Pradilla y Ortiz, 1882

perar, la actitud del poder. Lo único que consiguieron fue mitigar temporalmente las condiciones generales y, en parte, la presión inquisitorial. No obstante, es importante señalar que recientemente Rafael Benítez Sánchez-Blanco ha calificado de “mito” la moratoria de 40 años respecto a la acción inquisitorial supuestamente concedida en 1526 e incumplida por el Santo Oficio: dicha interpretación procedería de un error de lectura cometido en el siglo XIX por Boronat y luego repetido más o menos mecánicamente por los historiadores. Lo prometido era, simplemente, indulgencia en los asuntos leves relacionados con sus costumbres tradicionales, pero no en cuanto afectaba a la apostasía y los asuntos centrales de la fe.

Ahora bien, los deseos del poder no terminaban de materializarse en la práctica: la realidad, años después, era la de una población que, aunque bautizada, seguía apegada, incluso abiertamente, a sus antiguas costumbres religiosas y culturales. Y aunque mirado de cerca el cuadro era sumamente complejo, lo cierto es que a mediados del siglo XVI existía en Madrid ya cierta conciencia de fracaso y la certidumbre de que la auténtica conversión de los moriscos era tarea harto difícil, si no imposible. Mayoritariamente se cargaba la responsabilidad sobre los moriscos y, paralelamente a la continuación de la labor evangelizadora, se incrementó la presión inquisitorial sobre ellos. La intensificación del antagonismo cristiano-turco y, desde mediados de siglo, de la piratería berberisca en el Mediterráneo añadía una inquietante dimensión política al asunto, acentuando la conciencia de que los moriscos constituían una quinta columna del enemigo por antonomasia. De ahí las órdenes

de confiscación de armas a los moriscos valencianos, cumplidas de mala gana por sus señores.

La presión fue particularmente dura en Granada. Allí, a la revisión de los títulos de propiedad de tierras, que despojó a muchos moriscos de parte de sus haciendas, se sumaron las resoluciones del sínodo provincial de 1565, tendientes a suprimir todos los resquicios de tolerancia en lo referente a lengua, vestidos, ceremonias y ritos mantenidos hasta entonces —resoluciones que serían asumidas en 1566 por la asamblea de teólogos reunida en Madrid. En un contexto de dificultades económicas para la industria sedera granadina, el resultado sería la rebelión de las Alpujarras de finales de 1568 capitaneada por Aben Humeya. El estallido, más difícil de sofocar de lo en principio previsto, exigió una enorme inversión humana y económica y no concluyó hasta finales de 1570, teniendo como principal consecuencia el extrañamiento de los vencidos de sus tierras y su reparto por Castilla. Fueron en torno a 80.000 los moriscos obligados a salir de Granada, repartiéndose por diversas localidades castellanas.

Realidad compleja y convivencia difícil

Se añadía así otro elemento de complejidad a la ya de por sí compleja situación morisca. Conseguir el total sedentarismo de los nuevamente llegados no sería fácil. Muchos trataron de volver clandestinamente a sus tierras o practicaron oficios que, como la arriería, entrañaban movilidad geográfica, en contraste con el arraigo de las comunidades tradicionales en Valencia, Aragón (aunque hubiera aquí cierto nivel de nomadismo) —los dos reinos concentraban la mayor parte de moriscos—, sur de Cataluña, donde no pasaban de ser una exigua minoría, y Castilla, donde estaban desigualmente repartidos, aunque no faltaran algunos núcleos, como el extremeño Hornachos, de población casi exclusivamente morisca. Desde el punto de vista socioeconómico, dominaba entre ellos la dedicación a la agricultura (curiosamente, con escasísima vocación ganadera), lo que, por otra parte, ocurría en toda la Europa de la época. Asentados preferentemente en torno a los afluentes de la margen derecha del Ebro en Aragón, practicaban la agricultura de regadío, mientras que en Valencia, con excepciones (Gandía, por ejemplo), ocupaban las tierras altas del interior y no las feraces zonas de huerta, por más que allí donde estuvieran la imagen del morisco hortelano —frecuentemente, utilizando agua procedente de pozos— llegara a ser tópica.

Grupos de artesanos y mercaderes había por doquier, preferentemente en zonas urbanas, y hubo casos, como el de Pastrana, donde con el apoyo de su nuevo señor, el príncipe de Éboli, protagonizarían un interesante fenómeno de desarrollo de la industria sedera. De la realidad en La Mancha ha trazado muy recientemente un completo cuadro F. J. Moreno Díaz. Y aunque alguno de sus opositores (sobre todo, el padre Bleda) les acusara de holgazanes, es difícil desterrar la imagen del morisco laborioso y sobrio, capaz de subsistir con una superficie de tierra cultivada mucho menor de la que precisaban los cristianos viejos. Domínguez Ortiz hizo clásico a este respecto el testimonio del jesuita Pedro de León referido a los granadinos, en contraste con los repobladores cristianos: “quando salir por allí el sol darmi en la cara saliendo de mi casa para el campo, y quando venir de allá darne en el colodrillo, y no como los cristianos viejos, que trabajar a veradas”. Es en Valencia donde se encuentran más casos de moriscos de elevado poder económico, en contraste con la situación aragonesa y con la pobreza predominante en Castilla, sin que faltaran aquí y allá elementos acomodados, como muestra con respecto a los manchegos Moreno Díaz.

El uso de su lengua estaba bastante extendido en Valen-



Museo del Prado

Felipe III por Diego Velázquez 1634-1635

cia, mientras que en Aragón y Castilla, donde se desarrolló la literatura aljamiada, estaba más olvidado. Desde el punto de vista religioso, los granadinos eran mayoritariamente chiítas, más integristas y radicales que los sunitas, facción dominante en Valencia, donde también ostentaban mayor grado de madurez religiosa. Y era éste, lógicamente, el ámbito en el que se producía la disparidad esencial con la mayoría cristiana. Eran, en general, beligerantes con el catolicismo que pretendía engullirlos, rechazando la divinidad de Jesús —no era para ellos sino uno de los grandes profetas— y su crucifixión, la virginidad de María, los sacramentos —¡ay, la confesión!—, el culto a los santos y a las imágenes y el papel mediador ante Dios del sacerdote. No podían zafarse de las obligadas prácticas religiosas, pero allí donde eran mayoritarios mantenían una actitud displicente durante la misa para desesperación de sus párrocos —a quienes odiaban—, no santificaban las fiestas y en secreto practicaban el islamismo, manteniendo sus ritos en la medida de lo posible. Rezaban y recitaban versículos del Corán —no era difícil efectuarlo en privado—, practicaban las abluciones rituales —el baño, como práctica cultural, estaba firmemente arraigado entre ellos, mientras que entre los cristianos viejos no era raro encontrar a quienes defendían que su uso frecuente afeminaba y ablandaba las costumbres—, ayunaban durante el ramadán y guardaban los viernes.

Nacimiento, matrimonio y muerte tenían, como en todas las religiones, rituales propios. Se realizaban por obligación en y con la iglesia, pero lavaban a los niños tras el bautismo para borrar la huella de los óleos y se les imponía nombre musulmán que utilizarían en privado, confundiendo a veces en público con el cristiano. La boda católica —en

ocasiones, incumplida, lo que convertía al nuevo matrimonio a los ojos de la Iglesia en puro amancebamiento— era seguida de las ceremonias musulmanas. Y no se solicitaban las pertinentes dispensas eclesiásticas en el frecuente caso de matrimonios consanguíneos. Las enfermedades graves eran mantenidas ocultas al sacerdote para evitar la administración de los últimos sacramentos a los moribundos, al menos mientras estuvieran conscientes, y al producirse el fallecimiento, si era posible —sólo lo era en ámbitos concretos—, evitaban el entierro en sagrado. Religión y ritos impuestos a la fuerza frente a religión y ritos *mamados* y asumidos íntimamente. Ese era, en definitiva, el conflicto. No podrá extrañarnos el caso, relatado por Cardaillac, de aquel morisco que, huyendo a Francia, no pudo evitar la tentación, cerca ya de la frontera, de asistir a la que había querido fuera su última misa para en el momento de la elevación de la hostia recién consagrada levantarse ostentosamente y dar la espalda al Santísimo, emprendiendo inmediatamente una veloz huida (fue detenido y purgó su culpa, por cierto).

La religión tenía también otras manifestaciones culturales, especialmente en cuanto a los hábitos alimenticios. Si la abstención de beber vino parece haber sido incumplida con frecuencia, sobre todo, entre los varones, la prohibición de comer cerdo y los ayunos de ramadán chocaban abiertamente con las costumbres cristiano- viejas y era éste un terreno propicio para las fricciones de convivencia en un plano irónico, traducido, por ejemplo, en *amables* invitaciones a comer por parte de los cristianos viejos a sus vecinos moriscos en días de ayuno o en cualquier momento a comer cerdo; con una dimensión violenta, cuando, por ejemplo, grupos de cristianos viejos untaban por la fuerza, sobre todo a niños y adolescentes, tocino en sus labios o, más aún, al ser utilizados como señal de islamizar en las denuncias ante la Inquisición. El traje era también signo de diferenciación y terminó por ser visto por las autoridades como un signo más de islamización...

Ciertamente, había inevitablemente en esto multitud de matices. En Valencia y Aragón los moriscos estaban mucho menos asimilados y el islamismo era más vivo que entre los castellanos y los catalanes. Había igualmente acusadas diferencias entre el medio urbano, más permeable a la fusión, y los aislados núcleos rurales. Interventían también, en diversos grados, fracturas generacionales, siendo los más jóvenes menos apegados a las viejas creencias y prácticas. Se estaban dando, pues, pasos hacia la aculturación de la minoría. Pero se antojaban siempre demasiado cortos. Y no hay que olvidar, por último, que no toda la responsabilidad recaía sobre unos moriscos aferrados a sus señas de identidad y beligerantes frente a lo que se lo que se les pretende imponer —lo que, es obvio, ocurría—, sino también sobre una iglesia que fracasó globalmente en su esfuerzo pastoral —¿no fue lo suficientemente intenso?— y que no supo mostrar a los nuevos bautizados otra cara que la coercitiva (García Cárcel).

La expulsión y sus consecuencias

En cualquier caso, la sublevación de las Alpujarras —el conflicto interno más importante en la España del Quinientos— ahondó profundamente la brecha y convirtió definitivamente el problema en político, temiéndose una sublevación



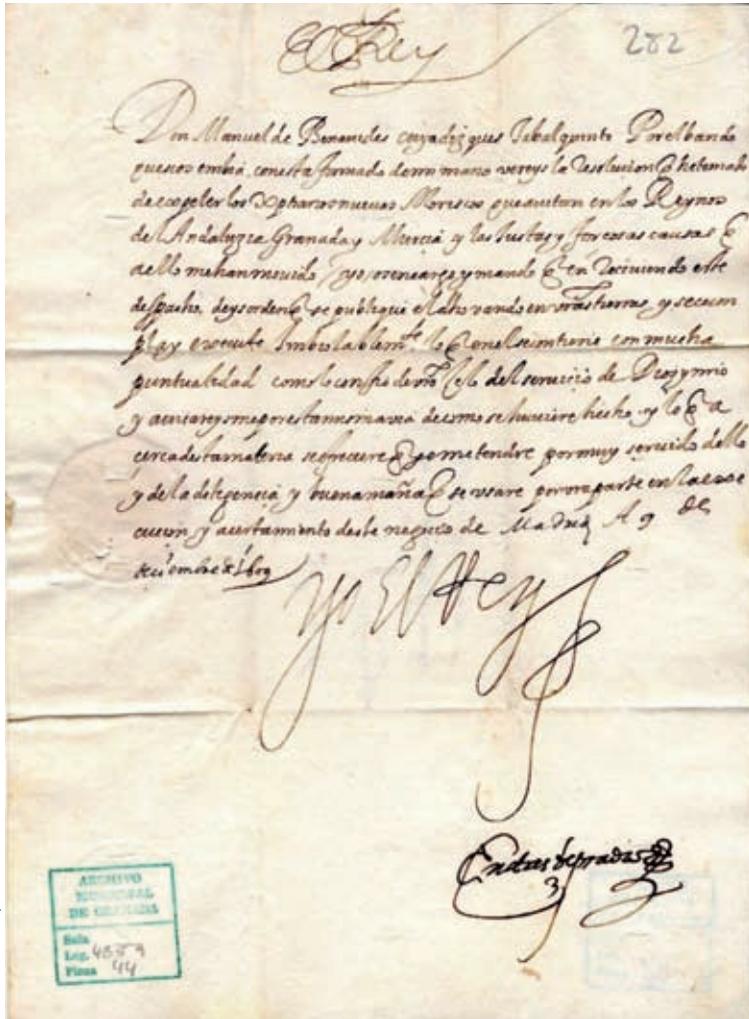
general en alianza con los enemigos de la Monarquía. A las órdenes de desarme general y a la convicción de que las posibilidades de conversión eran prácticamente nulas, siguió la primera propuesta oficial de expulsión por parte de la Junta de Lisboa en 1582, precedida de opiniones de tanto peso como la del patriarca Juan de Ribera, arzobispo de Valencia, frustrada ante el fracaso de su acción pastoral. Pero Felipe II no aceptó tan drástica medida. Aunque se ignora el porqué de su decisión, se apunta hacia la difícil coyuntura internacional, a que el interés del monarca se centraba entonces en el Atlántico y a las representaciones de la alta nobleza subrayando el deterioro de las rentas reales, eclesiásticas y señoriales que provocaría la medida. Y hasta el final de su vida quiso llevar a la práctica su idea —opuesta a los planteamientos de parquialización sistemática del patriarca— de

“una gran campaña misional con la que conseguir el milagro de la conversión” (R. Benítez), plan que, por cierto, se ejecutaría tras su muerte y constituiría un fracaso.

La llegada al trono de Felipe III, monarca al que por su acendrada piedad repugnaba gobernar sobre herejes e infieles, y su valido Lerma dará un quiebro a la situación. Arreciaron los memoriales a favor de la expulsión —entre ellos, del patriarca Ribera otra vez— o de medidas aún más radicales. Se aventaba, además, el supuesto peligro demográfico que representaban, al crecer más rápidamente que los cristianos viejos —lo que se ha comprobado para Valencia y Aragón, mas en menor medida de lo que se denunciaba. Hubo, por otra parte, noticias de conspiraciones —una constante que, sin embargo, nunca llegó a representar un peligro real—, esta vez relacionadas con Enrique IV de Francia que ratificaban su condición de súbditos desleales aliados a potencias enemigas. Pero había más. La paz de Vervins (1598) firmada en los últimos momentos del reinado de Felipe II había representado un punto de inflexión en las relaciones internacionales de la Monarquía Hispánica, que se va a materializar en el reinado de Felipe III, comenzando por la paz con Inglaterra (1603). La deuda pública heredada era insostenible y Lerma trataría de desmontar la pesadísima maquinaria bélica entonces en funcionamiento. Pero todavía a la altura de 1607 la expulsión de los moriscos, pese a todo, no parecía inevitable y aún se pensaba en misiones evangelizadoras. Fue al ir cuajando las conversaciones para la Tregua de los Doce Años con las Provincias Unidas cuando se retomó el proyecto de expulsión. La previsible oposición de los señores —el propio duque de Lerma, como marqués de Denia, sufriría perjuicios económicos— se despejaría con la concesión de los bienes de sus vasallos expulsos. Mas lo importante era compensar lo que de retroceso internacional y de claudicación en la defensa del Catolicismo suponía dicha medida con lo que se presentaba como un gran triunfo sobre el Islam en el corazón de la Monarquía. Y éste sería el elemento central de la campaña ideológica desarrollada a partir de 1609 que presentaba a Felipe III y Lerma como campeones del catolicismo (A. Feros, R. Benítez), al haber tomado “la heroica decisión”, que aunque acariciada por muchos reyes, “quiso guardar el cielo para solo Su Majestad”, en palabras de Gaspar Escolano, uno de los apologetas de la expulsión (1610).

La orden de expulsión de los moriscos valencianos, firmada en abril de 1609, no se haría pública en Valencia hasta septiembre de dicho año. En cuatro meses aproximadamente casi todos ellos habían abandonado el país,

Archivo municipal de Granada



Carta de expulsión

siendo necesario, por cierto, recurrir a abundantes navíos extranjeros, lo que venía a poner de manifiesto una carencia de la estructura económica hispana. Vendrían después, escalonadas, las órdenes que afectaron a andaluces, murcianos y de la villa de Hornachos (9 de diciembre de 1609, ejecutada a principios de 1610); castellanos (desde finales de diciembre de 1609 habían podido emigrar voluntariamente hacia el Norte), el 10 de julio de 1610; y, finalmente, los antiguos mudéjares de Val de Ricote, en diciembre de 1613, aunque la decisión se había tomado dos años antes. El Consejo de Estado daba por concluida la expulsión el 20 de febrero de 1614.

Las cifras publicadas por H. Lapeyre fijaban en 275.000 las personas afectadas por estas medidas. Hoy los historiadores, con Bernard Vincent a la cabeza, tienden a elevarlas a 300.000 o quizá 325.000. Representaban algo más del 4% de la población española. Aparentemente, no fue una sangría tremenda. La cuestión es radicalmente distinta adoptando una óptica regional. Apenas perceptible en Cataluña y el norte de Castilla y Galicia, en el centro peninsular hubo localidades bastante afectadas, como Ciudad Real, que perdía la quinta parte de su población. Entre la sexta y la quinta parte perdió en su conjunto el reino de Aragón, con mayor incidencia, como se ha señalado, al sur del Ebro. Y el reino de Valencia, del que procedía más del 40% de los desterrados, perdió, aproximadamente la tercera parte de su población. Inútil es querer minimizar los efectos económicos de la diáspora —sobre todo, en Valencia—

, aunque en muchos casos no hicieron sino acelerar una crisis ya iniciada. Fueron pérdidas que afectaron a la agricultura, a ciertos sectores de la artesanía (sederías) y al comercio. Hubo también extracción de numerario, legal o ilegalmente. Los ingresos de la nobleza y el clero se resintieron, igualmente, en diversa cuantía. La propia Inquisición, que sin embargo y a diferencia de lo ocurrido con los judíos, apenas influyó en la decisión, también vio quebrantadas sus rentas. La cuestión de los censales (préstamos hipotecarios) que grababan las aljamas generó muchos problemas. Se endurecieron las condiciones señoriales para los colonos que vinieron a ocupar el puesto de los partidos... Hay que señalar, no obstante, que antes de terminar el siglo XVII Valencia, repoblado con gente del propio reino, ya había logrado restañar sus profundas heridas demográficas, encarando el Setecientos con optimismo.

El destino de los moriscos fue, preferentemente, el norte de África. Pero su presencia se ha rastreado, minoritariamente, en todos los países del Mediterráneo, de Francia a Turquía. No todos permanecieron en sus primeros destinos. Su condición de renegados les generó más de un problema. Y, por otra parte, muchos se sentían españoles auténticos, habían estado integrados y añoraban su patria. Es inevitable a este respecto recordar la historia de Ricote de la segunda parte del *Quijote*: “Finalmente, con justa razón fuimos castigados con la pena del destierro, blanda y suave al parecer de algunos, pero al nuestro la más terrible que se nos podía dar. Doquiera que estamos lloramos por España, que, en fin, nacimos en ella y es nuestra patria natural; en ninguna parte hallamos el acogimiento que nuestra desventura desea y en Berbería y en todas las partes de África donde esperábamos ser recibidos, acogidos y regalados, allí es donde más nos ofenden y maltratan”. Que Cervantes idealiza es

indudable. Pero sobre una base cierta. La presencia de moriscos no se borró totalmente de nuestras tierras, en parte, por los regresos clandestinos. El caso de Villarrubia de los Ojos —¿excepcional o no tanto?—, recientemente estudiado por Trevor Dadson, es a este respecto altamente ilustrativo: sus vecinos moriscos, procedentes en su mayoría de los mudéjares antiguos, convertidos desde mucho tiempo atrás y perfectamente asimilados, regresaron en su totalidad con la connivencia del conde de Salinas, señor jurisdiccional de la villa, y ayudados, protegidos y escondidos por sus convecinos cristianos viejos. Pero también podemos citar casos diametralmente opuestos. Como el llamativo ejemplo de la república de Salé, fundada por los hornacheros y dedicada a la piratería, contribuyendo a agravar un problema que había figurado entre las premisas de la expulsión. Podemos, igualmente, preguntarnos si serían los únicos que actuaron contra el monarca Católico, su viejo señor natural. Porque de la misma manera que algunos seguían amando y añorando la que aún sentían su patria, la expulsión también generó odio a raudales. Lo expresaba con claridad meridiana don Fernando González de Acevedo, presidente del Consejo de Castilla, al interceder ante Felipe IV en 1621 por los moriscos que todavía volvían clandestinamente: muchos de los extrañados, “si antes eran enemigos voluntarios y dudosos, hoy lo son ofendidos y ciertos”.

LA MÚSICA DE LOS MORISCOS EN EL REINO DE GRANADA

Estas líneas se centran en un periodo de la música, decisivo en nuestra historia, por lo que conlleva de cambio y transformación de una cultura islámica a otra cristiana, que aun manteniendo raíces autóctonas, se vinculará definitivamente y en su totalidad territorial al orbe europeo. Para ello tenemos un símbolo: la ciudad de Granada, y una fecha, 2 de enero de 1.492, (aunque este proceso continuará a lo largo del siglo XVI). Así lo entendieron en los ambientes intelectuales y artísticos del viejo continente.

El momento histórico presentaba un equilibrio inestable de fuerzas, la Corona Catalano-Aragonesa en plena expansión por el Mediterráneo, con intereses en el Norte de África; Castilla a punto del descubrimiento del Nuevo Mundo, las fluctuantes alianzas de los monarcas del Magreb, el Reino Nazarí sumido en luchas internas por el poder político, las graves tensiones sociales del siglo XV; la personalidad de los Reyes Católicos, Isabel y Fernando, la coyuntura internacional y los progresos en logística militar, aceleraron y culminaron la conquista del Reino Nazarí de Granada.

Para nuestro tema este proceso aportará novedades sustanciales:

1) La cultura musical de al-Andalus se refugió en el Reino Nazarí de Granada, como último enclave musulmán en la Península Ibérica, en su intento de mantener el acervo del pasado; lo que favoreció grandes compilaciones junto a la proliferación de polígrafos, y una mayor y más sistemática plasmación en fuentes narrativas musulmanas de las tradiciones musicales de la España islámica, así como la transmisión de los repertorios de *muwassab as*, *zéjeles* y *nubas*.

2) Tras la etapa de guerras (1.482-1.492) y la conquista del Reino Nazarí de Granada, hay un mayor interés por el tema de la música de al-Andalus en fuentes narrativas cristianas.

La nueva situación política y jurídico administrativa, trae consigo una riqueza de fuentes diplomáticas: bulas, capitulaciones, pragmáticas, informes, peticiones, documentos notariales, repartimientos, etc., que en periodos anteriores son mucho más escasas. En ellas se recoge la música popular de los moriscos, sus zambras y leilas, en una serie de documentos de gran valor para el estudio de las instituciones y marco social de la música del Reino Nazarí de Granada y la etapa morisca, dado que la música cortesana emigró con los monarcas musulmanes.

3) Estéticamente el mundo musical de al-Andalus y la España cristiana, con formas coincidentes y numerosos intercambios durante la Edad Medieval, se separan considerablemente al final de la misma y a lo largo del Renacimiento. Polifonía y Nubas vendrán a simbolizar los dos mundos sonoros.

4) El instrumental de ambas formaciones culturales en esta etapa se diferencia con nitidez, tanto en la construcción (surgen algunos instrumentos de tecla y otros se perfeccionan en el mundo cristiano), como en la manera de ejecutar música en ellos.

5) Se produce un proceso de aculturación; desde la fecha de la conquista, en que se permiten las manifestaciones musicales y festivas de los vencidos, hasta el empeoramiento de la situación y su prohibición —que antecede a la rebelión de los moriscos— y que dura un periodo de setenta y cuatro años, aproximadamente, (1.492-1.566). Proceso que presenta un gran interés, como la paulatina inserción de modos y formas musicales de la España cristiana. Sin olvidar la sustitución en los sistemas

de transmisión y conservación musical, formas de enseñanza e instituciones.

6) El transvase de este repertorio al Norte de África y otros puntos del mundo islámico. Esta situación no es nueva, pero ahora se consolida y da forma definitiva a procesos anteriores. Con lo cual existe una transmisión oral viva en estas regiones, mantenida en algunas ocasiones con el apoyo estatal y diversas instituciones de los países receptores, generando a su vez una amplia documentación.

7) El acontecimiento histórico que se analiza tuvo importantes repercusiones en las tradiciones, en la vida cultural y literaria de España y Europa. Como ejemplo pueden mencionarse los ciclos de romances moriscos, romances fronterizos, novelas, dramas, etc., que generó, muchos de los cuales eran puestos en partitura, gozando de gran popularidad.

8) La supervivencia de esta música en distintos folclores y cancioneros peninsulares, siendo un elemento decisivo en algunos de ellos.

9) La música está imbricada en la cultura, industria, economía, religión, marco jurídico, social e institucional.

Es importante resaltar en este sentido cómo la música se integra en el mundo económico, incluso la música popular, ya que es objeto de un impuesto llamado “tarcón”, para las zambras y festejos de los moriscos, y el gran número de estas manifestaciones como para hacer rentable a las arcas del Estado dicho impuesto, como la institución de “alcaide de juglaras y juglares”.

Por otra parte, la fabricación de instrumentos musicales. Las cuerdas del laúd son algunas de seda, lo que significa una vinculación con la producción de seda, junto a hilados especiales. Otras cuerdas son de tripas de animales, con lo cual la ganadería y la caza tienen una aplicación más; de pieles son los parches de tambores, timbales, panderos, etc. Las plumas de ciertas aves son utilizadas como plectros o púas para tocar los instrumentos de cuerda; instrumentos con incrustaciones en marfil, elaborados con maderas especiales, taraceas, y la sofisticada técnica metalúrgica que implican determinados instrumentos de viento, forman un panorama muy sugestivo y poco estudiado.

El mito de la tradicional convivencia de las tres culturas peninsulares: islámica, judía y cristiana, que durante la Edad Media habían compuesto sus melodías codo con codo, laúd con fídula, experimentan un proceso de cambio profundo. La agrupación renacentista suplantará a las melodías de al-Andalus y del Reino Nazarí de Granada.

Los documentos permiten la siguiente división:

Primer periodo, 1.492-1.525: La utopía de la convivencia.

Segundo periodo, 1.526-1565: El choque cultural.

Tercer periodo, 1.566-1.609: Aculturación y marginalidad. Suplantación de la música popular del Reino de Granada por la música renacentista y las tradiciones cristianas.

Primer periodo, 1.492-1525: La utopía de la convivencia, yuxtaposición cristiano-morisca.

Los Reyes Católicos tenían un pensamiento primordial: erigir en Granada iglesias y una catedral. Mucho antes de la conquista de esta ciudad, según las investigaciones del P. José López Calo², pidiendo a Inocencio VIII la importante Bula que expidió el 4 de agosto de 1.486, en la que:

“otorgaba amplia potestad al Cardenal de Toledo y al Arzobispo de Sevilla, para que cualquiera de los dos, o sus sucesores, por sí mismos o por otros, pudieran erigir e instituir la catedral, colegiatas y demás iglesias que juzgasen oportuno en las ciudades y villas del reino de Granada y que pudieran crear en ellas prebendas y beneficios eclesiásticos”. “Reconquistada la ciudad de Granada, se debió trabajar muy activamente en la erección jurídica de la catedral, pues el 21 de mayo del mismo año 1.492, en la fortaleza de la Alhambra, el Cardenal de Toledo D. Pedro González de Mendoza promulgaba la Bula de erección. La Catedral de Granada había nacido”³.

Estos documentos “erección” y “consueta” (datada la copia definitiva de ésta en 1.523-24, siendo el original muy anterior, probablemente de 1.516)⁴, son fundamentales en la historia de la música de la catedral de Granada; iglesias y catedral que imitarían la estructura musical de sus homólogas en el resto de España, con capilla vocal y grupo de ministriles.

El 13 de septiembre de 1.504, en Medina del Campo, por Real Cédula dispusieron los Reyes Católicos que:

“en la catedral de Granada y a la mano derecha de su capilla mayor, se construyese para sepultura de sus cuerpos otra capilla, que se llamaría de los Reyes y estaría bajo la advocación de los santos Juanes, Bautista y Evangelista, estableciendo para su servicio, trece capellanes perpetuos, uno de los cuales tendría el nombre de capellán mayor, a más de otros empleados y ministros subalternos, y ordenando que diariamente se dijese en ella tres misas por su alma y la de sus antecesores y sucesores, y se celebrasen tres aniversarios en las fechas de sus fallecimientos, y en el día de Todos los Santos, con la misma solemnidad con que se celebran en Sevilla las misas y honras por el rey San Fernando...”, según narra el historiador Antonio Gallego y Burín⁵.

Música polifónica, vocal, instrumental, y canto llano o gregoriano, que desde el primer momento, tras la toma de Granada, se hizo presente con la entonación solemne del *Te Deum laudamus*⁶.

En la antigua Madraza, edificada por Yusuf I en 1.349, se instaló a partir de 1.500 la Casa de Cabildos.

Otro sueño era crear la Universidad. En 1.526, Carlos V por real cédula establece en Granada un Colegio de Lógica, Filosofía, Teología y Cánones. Aunque el nacimiento de la Universidad, propiamente dicho, se da con la Bula que el Papa Clemente VII otorga el 14 de junio de 1.531, datando sus primeras constituciones de 1.542⁷. Universidad en la que también estaban presentes las enseñanzas musicales, como lo demuestra el capítulo XXV de su constitución.

La implantación de la música, acompañando a reyes, nobles, militares, y repobladores, en la ciudad, la Iglesia y



La torre de Comares, por David Roberts

la Universidad, era un hecho. ¿Cual era la situación de la música de los vencidos?

El 13 de febrero de 1.492, apenas había transcurrido algo más de un mes de la conquista, los Reyes Católicos otorgan la *Carta de merced del oficio de alcaide de las juglaras y juglares de Granada a favor de Ayaya Fisteli, conforme usaron tal cargo los alcaides nombrados por los reyes moros*. Que comportaba la organización y fiscalización de la música morisca. (Archivo General de Simancas. Registro General del Sello. 13 de febrero de 1.492. Granada. Folio 18)⁸.

El respeto y el optimismo de este periodo se hace evidente en el deseo de “juglares y juglaras” de mejorar su situación. Tenemos a este respecto el “requerimiento hecho por los jurados del Ayuntamiento de Granada para que no se cobrase el derecho morisco llamado ‘tarcón’, que se llevaba por las zambras, bodas y desposorios”, con fecha 27 de enero de 1.517. Derecho e impuesto que llevaba Fernan-

do Morales, antes Ayaya Fisteli, como era costumbre en la época de la Granada nazarí; y porque según ellos, habiendo cambiado la situación, no había lugar a mantener cargas antiguas, (Archivo del Ayuntamiento de Granada. Libro de Cabildos desde 1.516 hasta 1.518. Folio 101)⁹.

El 11 de marzo el Ayuntamiento decide que cuando muera Fernando Morales El Fisteli, alcaide de “juglaras e juglares” se dé por extinguido el impuesto “tarcón” y el cargo que llevaba aparejado. Dándolo por anulado el 4 de enero de 1.519, al morir el dicho alcaide de la música, (Archivo de la Catedral de Granada. Legajo 2003. Indiferentes. 11 de marzo de 1518)¹⁰.

El 13 de diciembre de 1.495 decide el Ayuntamiento de Baza que los ministriles moros de los lugares de su tierra, acudan para acompañar la celebración del Corpus Christi. Igual resolución toma el mismo Ayuntamiento el 4 de noviembre de 1.524, para acompañar el recibimiento del Jubileo. En Málaga, con fecha más tardía, de 7 de agosto de 1.535, se requieren, como es habitual, a los músicos moriscos o zambros, para hacer un regocijo, (Archivo del Ayuntamiento de Baza. Registro de Cabildo. 31 de diciembre de 1.495, comenzó en Domingo 12 de octubre de 1.493)¹¹.

Diversas prohibiciones pesaban sobre las costumbres de los moriscos, especialmente relativas a su religión, pero la música y la danza¹², en este primer periodo, gozó de un puesto de privilegio, integrándose incluso dentro de las mismas celebraciones litúrgicas, y mejorando su situación económica al verse libres de impuestos desde 1.519.

Segundo periodo, 1.526-1565: El choque cultural.

Como analiza Manuel Barrios Aguilera¹³, el cardenal fray Francisco Ximénez de Cisneros rompió las capitulaciones de 1491, motivando la rebelión de 1499-1500, que tuvo que sofocar en persona el rey Fernando el Católico. Rotas las capitulaciones de 1491 y castigada la rebelión era el momento de imponer unas nuevas capitulaciones, unidas a la conversión general en lo religioso. Así, la General Conversión finisecular, las Nuevas Capitulaciones de 1500-1501, y el decreto de febrero de 1502, que liquidaba oficialmente el estatuto mudéjar y daba paso al morisco, marcarán una nueva situación. Criptoislam y dura tribulación conformaban el panorama de los moriscos¹⁴.

El doctor Johannes Lange, acompañante del conde Federico del Palatinado, que estuvo en Granada en junio y julio de 1526, 14 días, durante la estancia de Carlos V, describe así las zambros¹⁵: “Bailaron a la manera de su país al son de laúdes y tambores tocados por mujeres que tendrían unos cincuenta años y una de aproximadamente cuarenta años acompañó con un cante de voz desagradable y tosca haciendo palmas con alegría [...] En el último día de su residencia en Granada el emperador llevó a mi noble señor a los jardines de la Alhambra para que viera la danza hecha por las moriscas, todas alhajadas con excelentes perlas y otras piedras preciosas en orejas, frente y brazos, vestidas de manera parecida a los diáconos en la celebración de la misa”.

El emperador Carlos V concedió una audiencia en junio de 1526, recién llegado a Granada, a representantes de una y otra comunidad. “Consecuencia inmediata fue la creación de una comisión de cinco miembros, en la que eran los principales don Gaspar de Ávalos y fray Antonio de Guevara [...] El emperador ordenó la constitución de una junta de teólogos, juristas y consejeros [segunda comisión] que aportaran soluciones a la gravedad del problema morisco. Es la que se conoce como Católica Congregación de la Capilla Real, cuyas deliberaciones, desde noviembre de 1526, [...] desarrolló en diez densas sesiones, [...] Se optó por diseñar

un plan [...] que atacaba directamente sus fundamentos civilizatorios y su peculiaridades identitarias [...] El resultado fue la provisión regia de siete de diciembre de 1526, en donde se prohíben costumbres, tradiciones, ceremonias, lengua... Y los medios para su provisión. Se crea un tribunal del Santo Oficio de la Inquisición para el Reino de Granada, dándose un plazo de tres años de gracia para que los moriscos confesasen sus errores con relativa impunidad. En el lado positivo se creaba el colegio para la educación de los niños moriscos Imperial de San Miguel de Granada, y un estudio general para el clero capacitado que años más tarde se concretaría en la creación de la Universidad de Granada. La radicalidad de las medidas de la Capilla Real quedó en buena parte atenuada mediante la compra de la permisividad al emperador por la comunidad morisca, que aceptó el aplazamiento de su aplicación por cuarenta años¹⁶.

Esta etapa de casi 40 se caracteriza por un claro empeoramiento del marco de convivencia. Es el periodo de los recelos, de las acusaciones, de quien por no entender las palabras teme se dirijan contra él, y sobre todo por causas socioeconómicas y culturales que crean profundas tensiones.

La Universidad de Granada se consolida, como veíamos en líneas anteriores, con la cédula de Clemente VII en 1.531 y con las primeras constituciones de 1.542.

La reina Isabel de Portugal, esposa del Emperador Carlos V de Alemania y I de España, fue defensora (dentro de este clima antes mencionado) de la música de los moriscos en contra del arzobispo de Granada Gaspar de Ávalos. El arzobispo prohíbe las zambros, y la reina, en “cédula para que el arzobispo de Granada informara de las razones que había para prohibir las zambros”, con fecha 20 de junio de 1.530, le pide explicaciones. La reina aduce que en 1.526 se mandó que no se hiciesen ceremonias de moros en las zambros, pero que existe la licencia en ese reino de que se hagan dichas zambros, por lo que la prohibición del arzobispo causó gran descontento entre los convertidos, diciendo éstos, que si no había en ellas ningún insulto a la religión cristiana ni ceremonia morisca, no tenían por qué suprimirse (Archivo de la Iglesia Catedral de Granada. Reales Cédulas, libro II, duplicado. Folio 38v.-39r. 20 de junio de 1.530):

Las acusaciones que pesaban sobre los la música de los moriscos granadinos se reflejan en la segunda cédula que la reina Isabel de Portugal envía el 10 de marzo de 1.532, sobre “la música, canto y bailes de los nuevamente convertidos”, al presidente y oidores de la Audiencia y Chancillería de Granada; éstas son: “cantan algunos cantos que mencionan a Mahoma”, “asimismo porque los gazis y harbis, (que son esclavos y cautivos), hacían algunas zambros en las que había mucha deshonestidad (lo que) causaba gran vexación a la gente de bien y honrada”. La reina intercede por las zambros diciendo que en las que no se realizasen ceremonias moriscas, ni insultos a la fe, ni sean deshonestas, se permitan. (Cédulas, provisiones, visitas y ordenanzas de la Audiencia de Granada (Granada, 1.551). Folio 102v. 10 de marzo de 1532)¹⁸.

Especial importancia tendrá en Sínodo de Guadix de 1554¹⁹, en la línea de prohibiciones de las de la Católica Congregación de la Capilla Real de Granada de 1526.

En 1.559 se revisan todos los títulos de propiedad de los moriscos, a la vez que crece la amenaza turca en el Mediterráneo occidental y las acciones de piratería por parte de Berbería. En 1.558 es atacada Berja por parte de los piratas musulmanes; en 1.559, los turcos argelinos atacan el castillo de Fuengirola; en 1.560 los corsarios aparecen en Castel de Ferro y se llevan a los habitantes de Notaes. En 1.565 es cuando se realiza la acción más espectacular: los corsarios de Tetuán batieron a las tropas regulares españolas atacando Orgiva; mientras, los turcos se hacen presentes en el



Bailarinas en el Sacromonte, por Gustave Doré

Mediterráneo occidental poniendo cerco a Malta en 1.565²⁰.

Todo esto, como es lógico, acentúa el clima de tensión y recelos. Son muchos los moriscos que deciden embarcar con rumbo al Norte de África. Así tenemos documentos de 1.559 y 1.563 en el Archivo de la Alhambra, donde se da noticia de los bienes muebles que se dejaban abandonados o se confiscaban; entre ellos encontramos unos atabales moriscos, y un “laúd morisco, viejo y quebrado”, preludio simbólico de lo que sucedería tres años más tarde con la música de la cual el laúd es emblema, (Archivo de la Alhambra. Año 1.599. Lobras y Nechite (Bienes secuestrados). L-34-51, f.9r., línea 32. Archivo de la Alhambra. Pataura L-9-7. Folio 2r. Año 1.563).

En 1560, en la visita inquisitorial del licenciado Coscojales a las tierras de Málaga, multó severamente a dos alcaldes y dos regidores de Tolox por permitir zambras y a un vecino de Casarabonela por haber hecho muchas noches leylas para la boda de su hija²¹: “11. Francisco Atayfor, por se haber hallado en zambras y trabajando en días de fiesta. Misa y cuatro ducados. (Ojo, las leylas castigan los inquisidores y así lo manda la instrucción que se les dio de los capítulos sacados de la Congregación de la Capilla Real; y se les toman los instrumentos, y hay muchos en esta inquisición, aunque la Congregación de Toledo [1539] manda que no se castiguen las zambras si no cantaren o tañeren cosas en loor y aplauso de Mahoma; porque como las hacen de noche y a solas se tiene entendido que las tañen y cantan, y siempre que hay zambras de noche hay leylas) [...]. 122. Alonso Xuárez, por haberse hecho leyla en su casa para çierta boda. Misa y

mil maravedís. (No constatando haber cantado cosas a Mahoma, se penitencian las leylas, porque se hacen de noche, y si constara haber cantado cosas a Mahoma, fuera de Granada)”. Se diferencian las zambras en honor de Mahoma, que son penadas, de las que no lo son, y las leylas, que por ser de noche son siempre penadas.

Tercer periodo, 1.566-1.609: Aculturación y marginalidad. Suplantación de la música popular del reino de Granada por la música renacentista y las tradiciones cristianas.

En el reinado de Felipe II España será “martillo de herejes, luz de Trento, espada de Roma, cuna de San Ignacio de Loyola y paladín de la Contrarreforma”. A su regreso del Concilio de Trento, don Pedro Guerrero mantiene una entrevista con Felipe II. En 12 de diciembre de 1564 se crea una comisión de teólogos y juristas en Madrid, en 1565 se crea la decisiva Junta de Madrid, presidida por el cardenal Espinosa, concretando sus resultados en la primavera de 1566. Al mismo tiempo, en septiembre de 1565 se celebra el Sínodo Provincial de Granada.

En 1.566 el inquisidor general cardenal Diego de Espinosa, preparó, junto con Felipe II, un edicto que imponía varias prohibiciones a los moriscos. El 1 de enero de 1.567, y para preparar el aniversario de la entrada de los Reyes Católicos en 1.492, Pedro de Deza es nombrado, ex profeso, presidente de la Audiencia de Granada; promulgó el edicto y comenzó a ponerlo en práctica²⁴.

(Luis del Mármol Carvajal, *Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada*. Libro II, cap. VI: Capítulo acordado en la Junta de la villa de Madrid sobre las reformas de las costumbres de los moriscos de Granada. 1.566)²⁵.

“... Que todos los libros que estuviesen escritos en lengua arábica de cualquier materia y calidad que fuesen, los lleven dentro de tres días ante el presidente de la Audiencia Real de Granada para que los mandase ver y examinar, y los que no tuviesen inconveniente, se los volviese para que los tuviesen por el tiempo de tres años, y no más...

Cuanto a las bodas, se ordenó que en los desposorios, velaciones y fiestas que se hiciesen, no usasen de los ritos, ceremonias, fiestas y regocijos de que usaban en tiempo de moros, sino que todo se hiciese conformándose con el uso y costumbre de la santa madre Iglesia y de la manera que los fieles cristianos lo hacían; y que en los días de bodas y velaciones tuviesen las puertas de la casa abiertas, y lo mismo hiciesen los viernes en la tarde y todos los días de fiesta; y que no hiciesen zambras ni leilas con instrumentos ni cantares moriscos en ninguna manera, aunque en ellos no cantasen y ni dixesen cosa contra la religión cristiana ni sospechosa de ella...

Esta fue la resolución que se tomó en aquella Junta, aunque algunos fueron de parecer que los capítulos no se executasen todos juntos por estar los moriscos tan casados con sus costumbres, y porque no sentirían tanto yéndoselas quitando poco a poco; más el presidente don Diego de Espinosa, fabricado de los avisos que tenían cada día de Granada, y abrazándose con la fuerza de la religión y poder de un príncipe tan católico, quiso, y consultó a su Majestad, que se executasen todos juntos”.

Los moriscos de Granada intentaron negociar durante un año. Su procurador Jorge de Baeza fue a Madrid para protestar ante Felipe II, mientras que su hombre de estado de más prestigio, Francisco Núñez Muley, presenta un memorándum a Deza.

En lo que se refiere a la prohibición sobre la música y los instrumentos moriscos, Núñez Muley hace una inteligentísima defensa, recordando que en ella no había nada de ceremonia morisca, aduciendo que era costumbre de reinos y provincias y que existía una amplia historia de tolerancia.

Archivo de la Alhambra. Legajo 159. (Apuntamiento hecho en 1.775 por el veedor y contador de la Alhambra don Lorenzo de Prado de la Súplica que hizo Francisco Núñez Muley para que se suspendiese la ejecución de la Pragmática dada contra los moriscos en 1.566)²⁶.

“Francisco Núñez Muley pide que se recompense los servicios que había hecho en beneficio de su Majestad y los naturales de su nación y presentó un memorial en el que se hizo presente muchas cosas en contrario de la Pragmática publicada y que se favoreciese: Que expresa que la conversión de los naturales había sido por fuerza y contra lo capitulado por los Reyes Católicos con el rey Muley Buaudari y algunos de sus alcaides que habían firmado el privilegio que contenía más de cuarenta capítulos y que se asentaron cuando la entrada en esta ciudad...

Sin que pudiese serles descargo a los dichos naturales el capítulo que hablaba sobre las bodas, placeres, zambras e instrumentos y músicas de ella, que se dirigió al señor arzobispo, por cuanto esta no había sido pregonada ni vedado más de la zambra e instrumentos de ella hasta el tiempo del señor arzobispo don Pedro de Alba, lo que vedaron los señores inquisidores, lo que no era contra la fe católica, y que si algunos alfaquíes o alcaides eran convidados a algunas bodas, cesaban de tañer hasta que salían de ella, y que el rey moro, queriendo salir a algún viaje, llegando a la puerta del río Darro, teniendo que pasar por el Albaicín, callaban los instrumentos hasta que el rey pasaba de la puerta de Elvira, por cuanto tenían por cortesía no tañer los instrumentos donde estaban, no siendo estos de moros, sino es costumbre de reinos y provincias, certificando lo expresado de que los instrumentos de este reino no eran como los de Fez ni otros pueblos de Berbería ni Turquía, pues de unos y de otros eran diferentes, lo que siendo rito de su secta, debían de ser todos unos. Lo que comprobaba que en tiempo del señor arzobispo don Hernando de Talavera, primero que fue nombrado por los señores Reyes Católicos en esta ciudad, en cuyo tiempo había alfaquíes y moftís asalariados para que le informasen de su secta, quien permitió la dicha zambra acompañando con sus instrumentos al Santísimo Sacramento de la procesión del Corpus Christi, acompañando cada maestro con su bandera, por cuya razón era tan solemne y tomadas en toda Castilla, sin que nada de ello perjudicase, y que habiendo posado el señor arzobispo a la visita de la villa de Ujijar, posando en la casa que llaman Albarba, la dicha zambra le aguardaba a la puerta de su posada y luego que salía le tañían instrumentos yendo delante de su Ilma., hasta llegar a la iglesia, donde decía la misa, estando los dichos instrumentos y zambras en el coro de los clérigos, en los tiempos que habían de tañer los órganos, como no los había tocaban los dichos instrumentos, diciendo en la misa algunas palabras en arábigo especialmente cuando decían Dominus vobiscum, decían Ibaraficum, lo que había visto en el año 1.502; y pidiendo el agua en los tiempos estales salían con sus procesiones y gente a pedirla e iban del monasterio de la Zubia del señor San Francisco, que era de su orden, mandando viniesen descubiertas sus cabezas con su cruz y clérigos a pedir el agua, y que los naturales la pidiesen en lenguaje arábigo, lo que se había acostumbrado en los años 6 y 7... Concluyendo su dicho memorial con la suplicación



Patio de los leones en la Alhambra. Alexandre de Laborde, *Voyage Pittoresque et historique de l'Espagne*. Dibujo de Vauzelle

de que se hiciese presente a Su Mejestad para que atajase los inminentes riesgos que amenazaban el reino”.

Estos argumentos eficaces en épocas pasadas, surtían ahora poco efecto. En la Nochebuena de 1.568 se produce el levantamiento de los moriscos en el Albaicín. Aunque fracasaron, su movimiento se extendió por las Alpujarras, Sierra Nevada y la Costa. Fernando de Válcor, de viejo linaje árabe, tomó el nombre de Aben Humeyya, y fue proclamado rey. Un año más tarde fue asesinado, sucediéndole su primo Aben Aboo. En 1.569 se extendió la insurrección de las montañas a los llanos, apoyados por los mofties o musulmanes estrictos, que se dedicaban al bandolerismo en Sierra Nevada²⁷.

En junio de 1.568 se decreta que los moriscos de la ciudad de Granada sean sacados fuera de su tierra y dispersados por toda la Mancha. En 1.570 D. Juan de Austria se decidió por emprender una campaña en toda regla. Hechas las tropas de D. Juan de Austria con la situación, se decretó el 28 de octubre de 1.570 las órdenes para la evacuación total de moriscos del reino de Granada. Colonos de Galicia, Asturias, y las regiones de León y Burgos, vinieron a encontrar un nuevo mundo en Granada.

Yuder Pachá, morisco de Cuevas de Almanzora, (en la provincia de Almería), tras la derrota de la rebelión, aparecerá en Marrakesh participando en la batalla de Alcazarquivir o de los Tres Reyes (1578), y al servicio del sultán de Marruecos Ah-mad al-Mans-ur en 1590, en la conquista de la Curva del Níger, —el imperio songhai de Gao—, en busca de la ruta del oro sudanés, los esclavos y el marfil, al mando de un ejército de 4.000 granadinos y 500 europeos, más 60 cristianos, 1.500 lanceros musulmanes y 1.000 auxiliares al cargo de los 8.000 camellos que portaban las provisiones y el material de campaña, que culminará en abril de 1591, creándose un auténtico imperio andalusí de los *armas* (así llamados los descendientes de los conquistadores por utilizar armas de fuego), con sólo una dependencia nominal del sultán de Marruecos, transmitiendo la cultura morisca, en una zona en la que dos siglo antes el arquitecto granadino Abu Ishaq al-Sahili había dejado su huella en mezquitas, madrazas y casas.

Finalmente, en 1.609-14, los moriscos de los reinos de España serán definitivamente expulsados. No sin antes haber dejado su huella en romances, canciones, instrumentos, y en el folclore de distintas regiones peninsulares. Así como la memoria de su presencia en los círculos de la vanguardia musical²⁹. Prueba de ello será Mahoma Mofferiz “el Moro de Zaragoza”, maestro en hacer órganos y claviórga-

nos, instrumento que llevaba la vanguardia en la línea de instrumental de experimentación dentro de esta época, siendo sus obras muy apreciadas por reyes, nobles y altos dignatarios eclesiásticos. Familia de artesanos cuya labor está documentada desde 1.500 hasta 1.545, y que ilustra el proceso de aculturación³⁰.

Otro colectivo en la marginalidad tomará el relevo de las zambros moriscas, transformándolas e incorporándole su sello propio: el pueblo gitano de las cuevas del Sacromonte granadino³¹.

Reynaldo Fernández Manzano

¹ R. Fernández Manzano, De las melodías del reino nazarí de Granada a las estructuras musicales cristianas, Granada, Diputación Provincial, 1985.

² J. López-Calo: *La Música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*, Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1.963. vol. I. pp. 6-20.

³ J. López-Calo: op. cit., p. 7.

⁴ J. López-Calo op. cit., pp. 14-16.

⁵ A. Gallego Burín, *La Capilla Real de Granada*, C.S.I.C./Patronato "Marcelino Menéndez Pelayo", Madrid, 1.952. p. 19.

⁶ Esta dato está reflejado en la mayoría de los cronistas. Entre ellos citemos a Bermúdez de Pedraza: *Historia eclesiástica de la ciudad de Granada*. Granada, 1.638. Parte III, cap. LI, f. 170. —Refiriéndose a la entrada de los Reyes Católicos el día de la Toma de Granada, 2 de enero de 1.492, dice: "La real capilla entonó el himno del Te Deum laudamus, que apenas se oía entre el ruido de las caxas y clarines, salva de arcabuces y mosquetes". Luis del Mármol Carvajal: *Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada*. Biblioteca de Autores Españoles: Madrid, 1.852. Libro I, cap. XX. Entrada de los Reyes Católicos el día de la Toma de Granada: "...y los de su capilla [de la reina] comenzaron a cantar el himno Te Deum laudamus...". Ginés Pérez de Hita: *Guerras civiles de Granada*, Ed. lit. Blanchard-Demouge Madrid, 1.913-15. Vol. I, p. 289. "La música real de la capilla del rey luego, a canto de órgano, cantó Te Deum laudamus. Fue tan grande el placer, que todos lloraban. Luego, del Alhambra, sonaron mil instrumentos de música de bélicas trompetas. Los moros amigos del rey que querían ser cristianos, cuya cabeza era el valeroso Muza, tomaron mil dulzainas y añafles, sonando grande ruido de atambores por toda la ciudad". Diego de Valera: *Crónica de los Reyes Católicos*, Ed. lit. F. de la Mata Carriazo: Madrid, 1.929. cap. 87, p. 269. "... e a las trompetas hicieron muy grande sonido, e los atabales e tamborinos, de tal manera que parecía todo el mundo estar allí. E los prelados e clérigos e religiosos que allí se hallaron cantaron en alta voz Te Deum laudamus...".

⁷ A. Gallego Morell, "La Universidad de Granada", en: *Temas de nuestra Andalucía*, Caja General de Ahorros de Granada, Granada, 1.981.

⁸ La transcripción de este documento se encuentra en la obra de M. A. Ladero Quesada, *Los mudéjares de Castilla en tiempos de Isabel I*, Valladolid, Instituto Isabel la Católica de Historia Eclesiástica, 1.969. p. 189. Agradezco los consejos para completar este documento al Dr. Antonio Malpica Cuello y a la Licenciada Ma. Dolores Quesada.

⁹ Este documento se encuentra recogido en el Apéndice Documental de la obra de A. Gallego Burín y A. Gamir Sandoval, *Los moriscos del Reino de Granada según el Sínodo de Guadix de 1.554*. Ed. lit. Darío Cabanelas Rodríguez, Universidad de Granada: Granada, 1.968. Ed. facsímil, estudio preliminar: Bernard Vincent, Universidad de Granada, 1996, p. 186.

¹⁰ A. Gallego Burín y A. Gamir Sandoval, op. cit. p. 187.

¹¹ A. Gallego Burín y A. Gamir Sandoval, op. cit. p. 157.

¹² El libro de Christoph Weiditz, *Das Trachtenbuch des... von seiner Reisen nach Spanien (1529) und Niederlanden (1531-32)*, editado por Theodor Hampe, Berlín y Leipzig, 1929, es un magnífico muestrario de láminas que nos informa gráficamente de los vestidos y adornos de los moriscos granadinos. El trabajo de campo arroja nueva luz a este tema, así, el estudio de Joaquina Alba-

rracín de Martínez Ruiz, *Vestido y adorno de la mujer musulmana de Yebala (Marruecos)*, Madrid, Instituto de Estudios Africanos, 1964, pp. 33-34, nos ofrece este dato: "Danza morisca. Así danzan los moriscos y con esto castañetean los dedos. Esta es la danza morisca, con esto gritan como los terneros... La danzarina con pañuelo de cabeza blanco, frontero rojo, realzado con oro, sobre vestido azul, vestido de debajo blanco y rojo; realzado con oro y con mangas semejantes, la manga blanca (a la derecha) con vuelta roja, la manga roja (a la izquierda) con vuelta blanca, pantorrillas violadas...".

¹³ M. Barrios Aguilera, Granada morisca, la convivencia negada, Granada, Comares, 2002. V. Sánchez Ramos, Martirios y mentalidad martirial en Las Alpujarras, Granada, Universidad, 2001, pp. 27-44.

¹⁴ B. Vincent: *Minorías y marginados en la España del siglo XVI*, Granada, Diputación Provincial, 1987. A. Domínguez Ortiz: *Historia de los moriscos, vida y tragedia de una minoría*, Madrid, Revista de Occidente, 1978.

¹⁵ A. Gallego Morell, "La Corte de Carlos V en la Alhambra en 1526", *Miscelánea de Estudios dedicados al profesor Antonio Marín Ocete*, Granada, Universidad, 1974, I, pp. 274-276; "Carlos de Gante en Granada", *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, segunda época, 1 (1987), pp. 155-164.

¹⁶ A. Redondo, *Antonio de Guevara (1480-1545) et l'Espagne de son temps. De la carrière officielle aux oeuvres politico-morales*, Genève, Droz, 1976, pp. 262-289; "El primer plan sistemático de asimilación de los moriscos granadinos: el del doctor Carvajal (1526)", *Les Morisques et leur temps*, París, CNRS, 1983, pp. 113-123. Se publicó el texto íntegro en J. Gil Sanjuán: "El Parecer de Galíndez de Carvajal sobre los moriscos andaluces (año 1526)", *Baetica*, 11 (1988), pp. 385-401. M. Barrios Aguilera y V. Sánchez Ramos, op. cit. pp. 31-33, de quien hemos recogido estas líneas.

¹⁷ A. Gallego Burín y A. Gamir Sandoval, op. cit., p. 217.

¹⁸ A. Gallego Burín y A. Gamir Sandoval, op. cit., p. 234.

¹⁹ A. Gallego Burín y A. Gamir Sandoval, op. cit., pp. 47-49.

²⁰ J. Lynch, *España bajo los Austrias*. 3a. ed. Barcelona, Ediciones península, 1.975. Vol. I, pp. 269-294.

²¹ Datos recogidos de la obra de J. Martínez Ruiz, *Inventario de los bienes moriscos del Reino de Granada (siglo XVI)*. Lingüística y Civilización. Madrid, C.S.I.C., 1.972.

²² Véase nota 21.

²³ Pérez de Celosía, M. I. y Gil Sanjuán, J.: "Los moriscos del Algarbe malagueño: orígenes y presión inquisitorial", *Jábega*, 56 (1987), pp. 13-28; "Málaga y la Inquisición (1550-1600)", *Jábega*, 38 (1982), monográfico.

²⁴ J. Lynch, op. cit., p. 279.

²⁵ L. Mármol Carvajal, *Historia de la rebelión y castigo de los moriscos del Reino de Granada*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1.852. Libro III, cap. VI.

²⁶ A. Gallego Burín y A. Gamir Sandoval, op. cit., pp. 275-277.

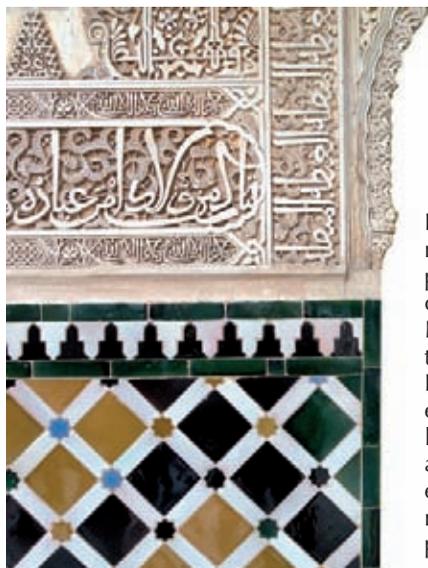
²⁷ J. Lynch, op. cit., p. 280.

²⁸ Andalucía en la Curva del Níger. Expedición de la Universidad de Granada a la Curva del Níger. Granada, 1987. M. Abitbol, Tombouctou et les Armes. De la conquête marocaine du Soudan nigérien à l'hégémonie de l'Empire Peul du Macina en 1883. París, Maisonneuve et Larose, 1979. M. Maizada, R. Fernández Manzano e I. Haidara, "Introduction à la tradition musicale des Arma de la bouche du Níger", *Le Maroc et l'Afrique subsaharienne aux débuts des temps modernes: les sa'diens et l'empire songhay*. Actes du colloque international organisé par l'Institut des études africaines, Marrakech, 23-25 octobre, 1992. Université Mohammed V, 1995, pp. 325-361.

²⁹ M. S. Carrasco Urgoiti, *El moro de Granada en la literatura*, est. prelim. de J. Martínez Ruiz, Universidad de Granada, 1989. J. A. González Alcantud, *Lo moro. Las lógicas de la derrota y la formación del estereotipo islámico*, Barcelona, Anthropos, 2002.

³⁰ P. Calahorra Martínez, *La música en Zaragoza, siglos XVI-XVII*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1.977. Vol. I, pp. 96-106.

³¹ C. G. Ortiz de Villajos: *Gitanos de Granada*. Granada, Andalucía, 1949. E. Molina Fajardo, *El flamenco en Granada*.



EL IMPACTO MUSICAL MORISCO-ANDALUZ

La civilización arábigo-andaluza, que alcanzó un nivel de esplendor y de magnificencia raramente superado, ofrece ciertamente el ejemplo único de una perfecta simbiosis fecunda en cuanto a resultados. Las dos Españas, la musulmana y la cristiana, incluso Oriente y Occidente, se mezclaban y se fundían en el crisol andalusí. No se trató tanto de fusión sino de penetración —bajo los auspicios de una amplia tolerancia— de las diferentes comunidades con sus variantes étnicas y culturales. Durante más de siete siglos y medio, cohabitaron en una extraña homogeneidad rica en enseñanza y que podríamos fácilmente ilustrar con más de un ejemplo notable en los diferentes aspectos de las actividades socioculturales, científicas y artísticas. Y el arte musical lo demuestra con incommensurable brío. En efecto, innumerables son los elementos recogidos por eminentes especialistas, que atestiguan sobre el esplendor musical de al-Andalus. Se refieren a los diferentes aspectos de este arte que ha profundamente marcado tanto la producción musical oriental como la occidental.

Las relaciones entre el Magreb y al-Andalus eran frecuentes desde el siglo VII. En lo que a la música se refiere (entre otras artes), el Magreb fue, para Andalucía, una de las fuentes de elaboración y de transmisión, antes de que las actividades culturales y artísticas se distinguiesen por su tendencia específicamente magrebí-andaluza. En consecuencia, hemos de hablar más bien de complementariedad y no tanto de influencia con sentido único. En efecto, las interpenetraciones y las semejanzas documentadas llegan a establecer la existencia de un arte musical homogéneo, por lo menos considerando sus bases, arte que los refugiados andalusíes, luego moriscos, contribuyeron a afirmar y a enriquecer. Todo parece indicar que los intercambios constantes, luego la afluencia de los refugiados que no cesaba de crecer con la progresión de la Reconquista y hasta la expulsión general de los moriscos (principios del siglo XVII), estimularon la actividad musical existente, generando una mezcla fructífera, incluso nuevos géneros y estilos —en particular, las formas *muwashshab* y *zéjel*— que, desde el siglo XIII, marcaron profundamente la realidad musical de los diferentes centros del gran Magreb. El impacto, demográfico y cultural, fue considerable, sobre todo en Marruecos, vecino directo de Andalucía, y donde la tradición se conservó mejor.

Señalemos también una impulsión benéfica desde el punto de vista artesanal, agrícola y comercial. Numerosos maestros contribuyeron a promover artes y profesiones y a mejorar sus técnicas: el solado con teselas, la fabricación de la cerámica esmaltada, la encuadernación, la iluminación, la fabricación del papel de lujo, el arte de tejer la lana y la seda, el bordado, la fabricación de la *shashiyya*; la escultura sobre madera, la orfebrería, la fabricación de objetos de azófar; el trabajo del *zillidj*, del yeso, del estuco, de la madera, del cuero (zapatería), del alabastro y del ónice... Los agricultores se encargaban de fertilizar la tierra y desarrollar la ganadería. Así el Magreb se benefició de un patrimonio moral y material, rico en elementos civilizadores y de progreso.

Señalemos, sin embargo, que, desde un punto de vista cultural, el caso de los moriscos expulsados hacia el inicio del siglo XVII, parece ser muy diferente. Ciertamente, su contribución demográfica y social tanto como la artesanal y la técnica fue beneficioso para la industria, la agricultura y el comercio, pero dudamos de que ocurriera lo mismo en el campo de la música y, sobre todo, de la poesía: en efecto, los moriscos vivieron durante cerca de un siglo bajo una autoridad eclesiástica que les prohibía hablar árabe, llevar sus trajes nacionales e incluso lavarse el viernes¹. De hecho, según

numerosos testimonios, cuando los moriscos expulsados llegaron al Magreb, su idioma era esencialmente el español.

Arte aristocrático, el arte magrebí-andaluz consiguió conmover el pueblo llano gracias al desarrollo de una mística popular y floreció paralelamente en Andalucía y en el Magreb. Y eso nos parece más verosímil que el hecho de establecer una hipotética compartimentación, y decir que “Trípoli y Túnez recibieron la herencia de Sevilla, Tlemcen la de Córdoba, Fez y Tetuán la de Valencia y de Granada...”, algo discutible históricamente y también desde el punto de vista musicológico. Contrastando las informaciones más antiguas, particularmente las de al-Tifāshī (siglo XIII)², con las más recientes (alrededor del siglo XVII y más precisamente las del siglo XVIII), podemos constatar que los repertorios de las *nūbat*³ adquirieron una terminología nueva y un contenido particularmente desarrollado.

En efecto, este arte no cesó nunca de evolucionar a lo largo de su itinerario histórico. Según las informaciones disponibles, constatamos que, hasta Ibn Bajja (Avempace: 1070-1138) y sus discípulos (siglo XIII), la escuela magrebí-andaluza, cuando se refiere a los elementos del lenguaje musical (afinación del *'ūd*, escala musical, terminología, características modales y rítmicas...), siguió siendo fiel a la antigua escuela del Mashreq [Oriente] árabe...

Sin embargo, como en el caso de otros campos, la época comprendida entre el siglo XIII y el XVI, sigue siendo la más difícil de describir; presenta, en cierta manera, un eslabón oscuro.

En la época siguiente, empiezan a surgir escritos, en su mayor parte de origen magrebí: revelan que la música magrebí-andaluza, y en particular el repertorio de las *nūba*, sufrió mutaciones profundas que la diferenciaron de la del Mashreq árabe. Señalemos:

- Una terminología modal y rítmica particular.

- Una macro-forma (*la nūba*) que debe su originalidad a los *mayâzîn* / *mawâzîn* (ciclos rítmicos / vocales). El desarrollo de sus diferentes movimientos tal como vienen definidos en las compilaciones (*safīna*, *majmû'*, *kunnashb*) a partir del final del siglo XVII e inicio del XVIII.

- Un *'ūd* (laúd) específico, diferente del instrumento del mismo nombre utilizado en el Mashreq en cuanto a su construcción, la afinación de sus cuatro cuerdas y su técnica interpretativa.

Todavía hoy, este patrimonio musical representa un arte rigurosamente estructurado: es el producto de una civilización ciudadana secular, constantemente enriquecida gracias

a elementos nuevos con características propias del repertorio de cada escuela existente. Este fondo común dio a la música clásica magrebí, desde Trípoli hasta Marruecos, un sello que la distingue de las demás músicas de concepción modal, especialmente las del Oriente árabe, y particularmente a través del repertorio popular urbano y el de las *nûbat* clásicas, que tiene todavía hoy, un gran prestigio. Llamada a veces “música andaluza” (*mûsiqâ andalusiyya*), la música clásica magrebí toma el nombre de *mâlûf* (habitual / tradicional) en Libia, en Túnez y en la región de Constantine; *çan'ba* (obra elaborada / obra de arte) en Argel; *gharnâtî* en Tlemcen y *âla / tarab* (instrumento, música profana / emoción) en Marruecos.

Este sello se extendió a través del Sahara con su carácter modal y homofónico, su uso de la ornamentación y de la improvisación. La naturaleza de sus temas afloran en el repertorio de los Griots mauritanos, conocido como *al-Azawân / athawân (m-zzaywân)*⁴. En el marco de esas diferentes escuelas, las especificidades culturales y el contexto socio-político influenciaron constantemente el repertorio de las *nûbat* y sus modalidades de ejecución. Pero, a pesar de sus diferencias, todos esos nombres no designan sino una misma cosa: el repertorio tradicional de las *nûbat* (plural de *nûba*) magrebí desde Trípoli hasta Marruecos.

Así, a pesar de la presencia de aspectos distintivos propios de cada escuela, las características formales mayores son respetadas para cada *nûba*: una suite musical construida sobre una *tab'* principal que le da su nombre, y que contiene varias series de piezas vocales e instrumentales agrupadas según diferentes fases rítmicas y dinámicas que se suceden siguiendo un orden preestablecido. Una *nûba* tradicional está formada, sin contar los enriquecimientos posibles, de dos grandes partes: una parte preparatoria compuesta por oberturas y preludios instrumentales y vocales; una parte principal constituida por fases vocales (en general, cinco; cada una con su rítmica y su dinámica propias) y un conjunto dado de piezas vocales acompañadas por introducciones y preludios internos. Tifâshî señala que “cualquier músico podía memorizar quinientas piezas...” lo que confirman tanto ibn Tahnân como al-'Umarî, cuando este último habla de unos intérpretes “capaces de cantar ciento cincuenta *nûbat* diferentes”⁵.

Sin cambiar de tema, citemos también el concepto del *ethos (tab')* y la noción de tétradas⁶ origen del *quadrivium* en Occidente que se convertirá en regla mayor para el ejercicio musical magrebí-andaluz, particularmente con Ziryâb, luego con Ibn Bâjja; de esta regla surge la idea del *ethos*, de la armonía, de las correspondencias entre las cuatro cuerdas del *laúd* y los elementos, y sobre todo la relación entre el sonido y el alma. Se prolongará con fuerza en los manuscritos de teoría musical magrebí desde el siglo XVI hasta el XVIII: será conectada con los cuatro elementos, los cuatro humores, las cuatro calidades (caliente, frío, húmedo, seco), las cuatro cuerdas del *laúd*, los cuatro modos fundamentales (*tubû' usûl*) que constituyen, con sus derivados (*furû'*), el árbol simbólico de los modos (*Shajarat al-tubû'*).

En el Mashreq árabe

El Mashreq árabe reivindica igualmente sus lazos con las creaciones de al-Andalus. Mucho antes del Magreb, el Mashreq, ya en la segunda mitad del siglo XIX, conoció la expresión “andaluz/andalusí” y la aplicó a una forma a la vez poética y musical, el *muwashshab* y el *zêjel*.

Tan importante fue su éxito en los países del Mashreq árabe, que la *muwashshab* tuvo émulos que, a su vez, adquirieron gran fama. La *muwashshab* alcanzó su edad de

oro entre los siglos XII y XIV. El sufismo, en pleno desarrollo durante la época de la creación del *taushîb*, no tardó en apoderarse de esta nueva prosodia. La riqueza de sus rimas, la variedad de sus metros y de su acentuación rítmica añaden, en efecto, un nuevo elemento estético al canto, cuya escucha (*samâ'*) recomienda el sufismo a sus adeptos como medio para estimular su emoción religiosa y alcanzar el éxtasis (*wajd*). Citemos el ejemplo de los dos grandes sufíes andaluces: Muhyeddîn Ibn 'Arabî (muerto en 1240) que divulga estas nuevas formas poéticas y sus músicas en *Qûniya*, capital de los turcos seléucidas; al-Shushtarî, maestro del *zêjel* sufí, recorría los *asuâq* (mercados / ferias), acompañándose de un instrumento y cantando sus *azjâl* mientras algunos miembros de su séquito formaban un coro⁸. Todavía hoy, las *nûbat* magrebíes incluyen numerosas creaciones de al-Hasan al-Shushtarî.

Así la producción musical turca se benefició de esta simbiosis, en particular gracias a movimientos sufíes como el de los melevîes de Djalâl Eddîn Rumi, en Konya, que sitúan la música y el canto en el premier lugar de las técnicas de éxtasis introducidas por ibn Arabî. La música turca, particularmente la religiosa, está íntimamente ligada, por el idioma, a la tradición del arte vocal árabe. *Muwashshab* turca (*bustan* con sus ritmos complejos) y *muwashshab* árabe siguen un mismo molde; el del *fâsil*, el equivalente de la *nûba* magrebí-andaluza; el de la *wasla*, es decir, una suite de piezas —vocales e instrumentales— ordenadas en función del ritmo (del *tempo* más lento al más rápido). Durante su estancia en los países árabes, algunos músicos turcos no fueron insensibles a la música árabe: de hecho, algunas formas, la *muwashshab* y el *dawr*, fueron traducidas y adaptadas a la música turca; más aún, la originalidad del repertorio de las *muwashshabât* se conservó mejor en Turquía que en algunos países árabes...

Recordemos también que el patrimonio de las *muwashshabât* cantadas, propias de la ciudad de Alepo (*muwashshab balabî*) es célebre en todo el mundo árabe. Se observa un fenómeno similar en el resto de las ciudades del Mashreq árabe: Damasco, Bagdad, El Cairo... y se trata —lo hemos visto— de una influencia que data de los siglos XII y XIII. Aunque Alepo no es conocida por haber acogido a moriscos, la aparición del término *muwashshab* estaría probablemente ligada a una voluntad de afiliación con al-Andalus, con todo lo que implica esta simbólica. En 1955, se publicaba en esta ciudad un libro, convertido en un clásico, con transcripciones de estos mismos poemas cantados en notación occidental, oficializando así definitivamente la expresión⁹.

Al-Andalus y Europa: ficción y realidad

A pesar de una toma de conciencia cada vez más objetiva, queda por escribir la historia integral y real de una cadena de interacciones entre las civilizaciones de Oriente y de Occidente, que existió ciertamente y fue sin duda, muy fructífera y decisiva para la evolución de la humanidad. Es el caso, entre otros, de la contribución de al-Andalus donde ficción y realidad se entrecruzan y se superponen, multiplicando los “nudos” de incompreensión y el número de clichés según los temas y los objetivos...

Sin embargo, si el acercarse al arte musical andalusí presenta una dificultad seria, no es en absoluto por falta de textos referidos a la música y a los músicos: al contrario, sabemos que fueron numerosos pero casi todos fueron destruidos o perdidos. Sólo quedan algunos vestigios de la iconografía y de las informaciones diseminadas, pertenecientes a fuentes de orden poético, histórico, literario, teológico, filosófico y jurídico. Este vacío fue a más durante el siglo

XVI, particularmente tras la caída de Granada (1492): la historia conservó sombrías imágenes de la “Reconquista” y del tratamiento cruel que el clero impuso a los moriscos... El odio y la intolerancia fueron sistemáticos con el fin de engullir hasta los últimos vestigios de civilización arábigo-andaluza. Con el arzobispo Juan Ximénez (1499) y hasta la pragmática de Carlos IX (1783), la población andaluza se anegaba en un océano de espanto. Leyes severas fueron adoptadas contra todos los “elementos indeseables”, es decir los árabes, los judíos y los gitanos... Miles de libros arrancados de las bibliotecas y de los escondrijos personales fueron arrojados a las llamas¹⁰.

El siglo XVI constituye un giro decisivo en la historia española: se trata particularmente de la mutación y de la transformación de una cultura islámica en otra, la cristiana que, habiendo conservado sus más profundas raíces españolas, se ve definitivamente y en la totalidad de su territorio, unida con el universo europeo. La ciudad de Granada representa el símbolo de este fenómeno aun cuando el proceso duró a lo largo del siglo XVI.

Sin insistir aquí, sobre los detalles históricos y coyunturales¹¹ de la época que causaron la caída del reino nazarí, señalemos que esta situación provocó algo poco frecuente en la historia de la música: la lenta transformación de un mundo sonoro hispano-musulmán, en otro, el de la cristiandad de la Península ligada al Renacimiento y al mundo cultural europeo. Proceso raro en el que las tradiciones, particularmente musicales, se vieron transformadas bajo el efecto de las leyes...¹².

Se reglamentó la música de los moriscos, con sus zambas y sus *leila*, espectáculo total de canto, música instrumental y danza; al mismo tiempo, se instalaron en Granada las bases jurídicas del nuevo orden musical cristiano.

Este fenómeno se inserta en realidad en un marco más vasto que el de la pura legislación. Pero centrémonos sobre este punto preciso para señalar que los documentos reunidos hasta la fecha permiten establecer tres etapas sucesivas (de 1492 a 1609), desde la experimentación y la investigación de formulas de cohabitación y de desconfianza a fin de llegar a la expropiación, hasta la expulsión y la dispersión total de los moriscos.

Tales situaciones dieron lugar a una serie de deducciones, incluso afirmaciones que, a pesar de su arbitrariedad, acabaron por crear escuela en el medio histórico y musicológico. Señalemos que las causas de esta situación responden en su mayor parte a unos prejuicios sólidamente anclados, impregnados de humanismo greco-latino y, peor todavía, del fanatismo, del odio y de la intolerancia que se manifestaron más tarde cuando las mentes fueron exacerbadas por una lucha encarnizada y tenaz —de una manera sistemática— a fin de poder engullir los vestigios de esta civilización y obstaculizar toda tentativa de reconciliación entre los “Pueblos del Libro / *Ahl al-kitâb*”. Basta recordar los ejemplos siguientes:

— Alfonso el Sabio, cuyos esfuerzos en favor de esta ósmosis, recibió vivas críticas de sus coetáneos que no dudaron en llamarlo “arrogante blasfemador”¹³.

— Ramón Llull, que lo debía todo a los árabes, como lo señalaron Ribera y Asín Palacios, y sin embargo dedicó su vida a luchar contra el Islam y a predicar la cruzada¹⁴.

— Más cerca de nosotros, José Subirá que, en una obra dedicada a “la música española”, menciona apenas el periodo andalusí y propone como principio de los tiempos modernos de España la fecha de 1492, año de la caída de Granada¹⁵.

En realidad, los vacíos evocados se deben principalmente a prejuicios sólidamente anclados, y están igualmente unidos a métodos de investigación que piden, en el caso de un tema tan amplio como complejo, una apertura real y una seria objetividad por parte de los investigadores, particular-

mente los medievalistas. Han de estar convencidos, por una parte, de que “la civilización medieval es un todo extraordinariamente homogéneo, por lo que no se puede entender un elemento sin estudiarlos todos...”¹⁶ y, por otra, de que la contribución arábigo-andaluza, constituye incontestablemente uno de esos eslabones esenciales “cuyo papel y cuya contribución son mucho más profundos e importantes que lo que uno podría pensar”¹⁷...

Se demostró, sin embargo, que el arte musical andalusí marcó profundamente la producción musical, no sólo la de la España cristiana, sino la de toda Europa: el papel de las *Râwis* y de las *Trotteras* morunas, de los trovadores y de los troveros catalanes, provenzales y de otros lugares, fue considerable para la transmisión y la continuidad de este arte... Por otra parte, mediante los elementos españoles y portugueses¹⁸, la influencia de la música andalusí (ya andaluza), se extendió por toda el América del Sur, las Antillas, América Central y México. Una buena coexistencia se estableció con la música nativa según las regiones y la calidad de los emigrantes.

El impacto de esta contribución persistió en varias formas¹⁹ de *Cancionero*, de piezas instrumentales y de danzas características de estas diferentes tradiciones. Con sus técnicas rítmicas y melódicas tan particulares, son los testigos de la profundidad y del encanto de este arte en el que canto, danza y acompañamiento instrumental son indisolubles. Arte de contraste, sol y sombra, donde el intérprete, “gracias a una suerte de duende consigue exasperar el dolor o duplicar la alegría hasta el paroxismo”. Conviene evocar aquí el flamenco (con sus innumerables derivaciones)²⁰, *caña*, *seguidilla*, *seguiriya*, *soleares*, *fandango*, *jota aragonesa*, *alalá*, canciones populares de diversas regiones de la Península ibérica, *fado*²¹; los bailes: el *zapateado*, el *tango*, el baile de punta y tacón, el *jaleo*, el *bolero*, la *zarabanda*, el *saltarello*, la *lenga lenga* portuguesa, etc. Evoquemos más precisamente la similitud contundente de ciertas prácticas propias del flamenco —particularmente el *Cante Jondo*—, del *fado*, y las de algunas formas de la música magrebí, como el *‘Arûbî* (improvisación vocal), el *Istikbâr* (improvisación instrumental) y el *Aï Aï*.

La forma de la *muwashshab* y del *zêjel* (canto-poema andalusí)²² mezcla de elementos diversos y compatibles, múltiples y a la vez formando un todo, aparece ya en los primeros trovadores, como Guillaume de Poitiers (o d’Aquitaine, 1071-1127), y se percibe también en las baladas y los *rondeaux* (siglo XII y sobre todo siglo XIII) del norte de Francia, por ejemplo, el célebre *rondeau La belle Aëliz* y el *Jeu de Robin y Marion* del trovador de Picardía, Adam le Bossu (o de la Halle, siglo XIII). Encontramos también esta forma en las *cansos* (o *canzos*) de los trovadores provenzales y en el *Bar* de los *Minnesänger* alemanes. Entre las 401 composiciones de la colección de *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio (1220-1284), 335 son unos *azjâl*. Podemos decir lo mismo de las *Cantigas de Amigo*, del *Cancionero de Palacio* y del *Chansonnier de l’Arsenal* (Saint-Germain-des-Prés); del canto litúrgico cristiano a través del *Villancico*. Lo mismo para la lírica de Occitania en el *Virelai*, el *Rondeau*, la *Ballade*, etc.

En Italia, la influencia de esta forma poética aparece en las laudes del franciscano Jacopone da Todi (siglo XIII) y en numerosas *frottole* y otras canciones italianas del XIV al XVI²³. Por otra parte, el célebre Guillaume de Machaut (ca. 1300-1377) muestra en numerosas páginas, particularmente en su poema de la toma de Alejandría, su perfecto conocimiento de la música árabe y de sus instrumentos. La importancia de esta contribución es evidente en la enumeración de los instrumentos que tuvieron un uso muy corriente en Europa, y algunos como el laúd con un inmenso éxito²⁴.

La forma *Nûba*, que contiene potencialmente el modelo que determinará a partir del siglo XVI la *Suite* en Occidente y que nacerá en Francia con la grafía 'suytte', no tiene equivalente en la cultura hispánica del Renacimiento. Es una de los muchos enigmas de la historia.

Recordemos igualmente —entre otras— la célebre canción intitulada *Cabel el orabin* o *Calbi garabi* con su estribillo “*Calvi vi calvi, calvi aravi*” (*Qalbî bî qalbî, qalbî 'arabî*, para los arabistas; lo que significa según García Gómez: “Mi corazón vive en otro corazón, porque mi corazón es árabe”. La primera mención de esta canción árabe aparece en el *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz de Cisneros el Arcipreste de Hita (siglo XIV):

*El rabé gritador con la su alta nota,
Cabél el orabyn, taniendo la su rota,
El salterio con ellos más alto que la mota
La vyuela de péndola con aquestos y sota.*

Según distintas fuentes²⁵, este canto muy en boga en España invade toda Europa hasta la época de Cervantes y de Lope de Vega. También lo cita el organista y teórico español, Francisco Salinas de Salamanca (1513-1590) en sus célebres *De musica libri septem*²⁶ y lo propone como ejemplo del metro compuesto por crético y troqueo, y precisa: “Este canto y este baile se ejecutaban frecuentemente entre nosotros y venían de los moros, pues que todavía hoy el canto tiene palabras árabes”. El autor anota la melodía en un compás de cinco tiempos.

Los moriscos fueron el receptáculo de la conservación y de la transmisión de la tradición arábigo-andaluza. Fueron unos vectores portadores de su lírica, su música, su canto y su danza hasta el siglo XVIII. En las cortes reales, en las procesiones del *Corpus Christi* y en las fiestas populares en la ciudad o fuera de la ciudad, en las quintas y huertas de los alrededores, para gozar de más libertad y para evitar el celo y las sospechas de los inquisidores²⁷.

La única diferencia con el *zêjel* original consiste en el empleo exclusivo del dialecto romance lleno de arabismos, pues el uso del árabe les estaba formalmente prohibido por la Inquisición. Sobre todo cuando el aljamiado, dialecto de los moriscos era un mestizaje de romance y de árabe bastante cercano al galaico portugués. El antropólogo Teófilo Braga afirma: “los romances / antiguas canciones en el lenguaje popular, tenían el nombre de aravias / canciones árabes”²⁸. En España, en el corpus lírico del flamenco actual, el estilo corrido se refiere a los antiguos romances, ¡una analogía con el Fado corrido portugués²⁹!

No estando tan lejano el siglo XVIII, podemos creer en la continuidad y la perpetuación de esta cultura, todavía hoy, en el patrimonio musical de Portugal. Adalberto Alves afirma en este sentido: “Ciertamente los mozárabes y los moriscos dispersados a través del país entero tuvieron un papel innegable en la parte cultural. Pero es un hecho que los Mourarias fueron seguramente los principales centros de actividades de canciones, de danzas y de música árabes transmitidas de generación en generación, lo que explica que muchísimos siglos tras la Reconquista estas tradiciones siguen siendo fértiles y fuertes”³⁰. Numerosas contribuciones de la música árabe se conservan en el patrimonio musical de Portugal, al juzgar por ciertos nombres de instrumentos de música, de danzas y de canciones que conservan su nombre de origen³¹.

Los ejemplos de músicas y de danzas moriscas son numerosos en la historia de España y Portugal, y también en la de Europa. Citemos por ejemplo, en Portugal:

En el inventario de la ropa del rey dom Manuel I, cinco largas páginas enumeraban trajes y efectos referidos a la danza morisca.

En el siglo XVII, el rey dom João III, promotor de la Inquisición en Portugal, tenía a su servicio un bailarín morisco llamado Manuel Fernandes Caroto que vivía en Alfama hacia 1552³².

Según estadísticas depositadas a la Biblioteca Nacional de Lisboa, existían a mediados del siglo XVI escuelas que enseñaban la música y la danza de los moriscos, lo que prueba su gran popularidad³³.

El 6 de junio de 1760, se celebra la boda de María I y del Infante dom Pedro con música y danzas moriscas³⁴.

Gracias a este impacto andalusí, los músicos españoles de la gran época, es decir, los siglos XVI y XVII, pudieron diferenciarse en muchos aspectos de los grandes compositores coetáneos italianos o flamencos. El ejemplo, entre otros, de Tomás Luis de Victoria (1540-1613) es perfecto. A pesar de su larga estancia en Roma, como maestro de capilla del Colegio germánico, el maestro de Ávila seguía siendo esencialmente español: “un poco de sangre árabe corre en sus venas y confesaba su gusto por las guitarras morunas”. De hecho, los escritores italianos de la época le criticaban por no haber renunciado a vestirse según las costumbres de su país de origen, de la misma manera que su bella música seguía impregnada por “sangre mora”³⁵.

Características que hacen, por otra parte, la originalidad del movimiento nacional de la escuela musical española, particularmente mediante las obras de sus grandes compositores: Pedrell, Albéniz, Granados, Morera, Vives y Falla. Sin evocar aquí todos los instrumentos de música andalusí que estuvieron en auge en Occidente, sería interesante señalar que el XVI y el XVII fueron los siglos del *'ûd* / laúd, que ocupaba en los salones un sitio preeminente³⁶. Según el *Crotalan* de Cristóbal de Villalón, existía una gran variedad de laúdes hechos con bellas maderas incrustadas, clavijas de oro, que tocaban los músicos ricos y los aristócratas aficionados, mientras los cantantes ambulantes se acompañaban con instrumentos de fabricación grosera.

Así, el alma de Andalucía, en lo que a la música se refiere, destaca con una profunda originalidad musical sobre toda la tradición occidental e incluso sobre el conjunto de la tradición española, tanto por las modalidades de la ejecución vocal e instrumental, como por la particularidad de sus modos, sus ornamentaciones específicas, sus melismas poéticos / interjecciones añadidas a los versos de las coplas para reforzar la expresión lírica, y su extraordinaria variedad rítmica...

Nada mejor que la zambra ayuda a penetrar en el alma de al-Andalus: del árabe *samra*, la zambra es una fiesta, un espectáculo total de cantos, de juegos instrumentales, y de bailes; la zambra representaba para los moros de España, los regocijos nocturnos a la hora de bailar, hacer música, contar historias. Las tradicionales zambras y *leila* siguen siendo hoy día inseparables de las grandes ciudades andaluzas: Sevilla, Granada, Cádiz, Jerez... u otras donde el espectáculo de los artistas que cantan y bailan la zambra no cesa de reanimar el interés del público, trasladándolo a un mundo que no deja de recordar el ambiente fabuloso descrito en los manuscritos andaluces.

Precisemos, sin cambiar de tema, que la reminiscencia es como “la sombra del recuerdo”, una vuelta al espíritu de una imagen; un recuerdo vago, impreciso, en el que domina la tonalidad afectiva, inspirada por una influencia más o menos inconsciente no reconocida como recuerdo. De manera más directa, es: la antigüedad del recuerdo. Podemos relacionarla también con un fenómeno que todos hemos conocido alguna vez, la palabra en la punta de la lengua, que asimos confusamente y que no conseguimos formular. O el gesto secular que no nos explicamos, y cuyo recuerdo se perdió en la noche de los tiempos.

En el campo musical, hemos de reconocer —si escuchamos con concentración profesional y con una mente abierta, alejada de los tópicos de orden religiosos, ideológico u otros— la existencia de una realidad sonora en la que (o mediante ella) se perciben parentescos musicales entre la música / modalidad árabe y ciertos cantos españoles, portugueses y provenzales...

En realidad, la población de la Península ibérica vive cotidianamente con reminiscencias árabes, sin nombrarlas como tal y sin explicárselas. Sin embargo, están en su lengua, en su tierra, en sus gestos cotidianos, en los azulejos, en su poesía, en su música... En este sentido el historiador y poeta portugués escribe: “Los mayores monumentos que la presencia árabe nos dejó en herencia viven en el alma del pueblo, en sus leyendas, en sus tradiciones, en su gastronomía, en su agricultura, en su arte, en su música: el Fado y las tradiciones musicales del Alentejo y de Beira Baixa: en su aspecto físico y en la lengua hablada”³⁷. En cuanto a la relación de esas reminiscencias árabes con la memoria colectiva del pueblo ibérico, las referencias se quedan en la punta de la lengua porque la memoria fue desconectada de todos las señales referentes a esta cultura. Sólo el inconsciente se convirtió en su depositario.

Existe sin embargo un problema: a pesar de su importancia, el impacto arábigo-andaluz está a menudo escamoteado, no está reconocido sino por algunos especialistas y por una pequeña elite culta que saben apreciar lo que el Occidente cristiano debe a la civilización árabe³⁸. Llegó pues el tiempo de interrogarse más activamente sobre lo que nos une y lo que tenemos en común. Interrogar esta parte de Oriente que yace en el seno de Europa y particularmente, la que anida en el corazón de la Península ibérica (España y Portugal).

Mahmoud Guettat

Traducción: Pierre Élie Mamou

¹ Cf. Ph. Hitti y otros, *The Arabs: A Short History*, Macmillan, 1949 (*Tārīkh al-‘Arab*, II, pp. 658-660); Lane-Poole: *Moors in Spain*, p. 260; Ibn Tāwīt y Affī: *al-Adab al-maghrbī*, pp. 55-56; R. Fernández-Manzano: “La música de los Reinos de Granada...”, *Revista aragonesa de musicología*, IV, 1-2, pp. 85-94; Actas del Coloquio, *L’Echo de la prise de Grenade dans la culture européenne aux XVIe-XVIIe siècles*, Tunis-Cérès, 1994.

² Existen otras —en recopilaciones de canciones—. Citemos: *al-Aghbānī al-Andalusīyya*, de Zakariyya Yahya b. Ibrāhīm al-Asbahī (siglo XIII) y, para la época granadina, la importante colección de Abū al-Hasan ‘Alī Ibn Bushrā al-Gharnātī (siglos XIV y XV): *‘Uddatu al-djalīs wa mu‘ānasatu al-wazīr wal-ra’īs*, Oxford, 1992. Sus 354 *muwashshab* cantadas constituyen uno de los más antiguos repertorios vocales magrebí-andaluces. Las fuentes señalan igualmente una recopilación importada por los refugiados andaluces, *Kitāb al-Rawḍatu al-ghannā’ fī fann al-ghinā’* (Ms. n.º 5307 — BN de Madrid, cccXXX-IV/5). Desde el siglo XVIII, estos documentos se multiplican en los cuatro países del Magreb. Cf. M. Guettat: *La musique arabo-andalouse...*, p. 245-255; id. *Musiques du monde Arabo-Musulman...*, Paris-Dâr al Ouns, 2004, pp. 2 y ss.

³ La *nūba*, sesión o macro-forma musical, se compone de una serie de piezas instrumentales y vocales ejecutadas siguiendo un orden dado. El conjunto de las *nūbat* constituye el repertorio clásico de la tradición musical magrebí.

⁴ Probablemente de la raíz *uzn* (peso, medida) que alude a la rítmica poética y musical. Este repertorio se diferencia de la *Laghna*, que pertenece específicamente a la poesía popular cantada y recuerda el *zējel al-Azawān* (así los *mayāzīn* de la *nūba* marroquí) y se compone de piezas vocales e instrumentales que se suceden según un orden determinado. Se subdivide en tres partes o *zhubūr* (plural de *zhabr*): distintas en cuanto a su contenido poético y afectivo, obede-

cen sin embargo a la misma rítmica. Cuatro son sus movimientos sucesivos: *al-karr*, *al-fāghbu*, *al-sinīma* y *al-bīkī* (*bāqī*), evocando las cuatro partes relativas al *mīzān* de la *nūba* marroquí: *muwassa’*, *qantara*, *insirāf* y *qafl*. *Al-Azawān* en su forma actual, parece datar del inicio del siglo XVIII (es el caso de los arreglos que sufrió la *nūba* en otros repertorios magrebíes. Véase M. Guignard, *Musique, bonheur et plaisir au Sahara*, Paris, Geuthner, 1975, pp. 28, 169 y 180).

⁵ Lo que demuestra que el número 24 atribuido a las *nūbat* y *tubū’* magrebí-andaluzas, es puramente simbólico; se inscribe en el universo místico-mágico que caracteriza este repertorio musical.

⁶ El término que corresponde a la téttrada es *tab’*, palabra que se aplicará además al modo musical y significará “carácter”, sentido que la lexicografía del *Mashreq* ignora. En el Magreb, la lengua árabe formará así dos plurales: *tabā’i’* = téttradas, y *tubū’* = modos musicales. El término *tab’* tendrá una importancia extrema en el habla de Granada, hasta sustituir el de *nūba*, como lo revela en 1502, el *Vocabulista* de Fray Pedro de Alcalá (1492-1505). Ed R. de Zayas, Sevilla, 1995.

⁷ Père Yūsif Ayyūb al-Halabī publicó en Beirut en 1864, un pequeño libro de poemas inspirados en el estilo de al-Andalus: *al-Darārī al-sab’ ay al-muwashshabāt al-Andalusīyya* (Los siete Caminos o las *muwashshahs* andaluzas).

⁸ al-Ahwānī: *al-zajal fil Andalus*, El Cairo, 1957, p. 1.

⁹ Nadīm Darwīsh y Fu’ād Rajā’ī: *al-Muwashshabāt al-andalusīyya* (Serie: “Min kunūzinā”), Alepo, 1955.

¹⁰ Hitti, op. cit., II, pp. 652-659; S. Huke: *Le Soleil d’Allah...*, pp. 381-382.

¹¹ cf. M. Guettat : *La musique arabo-andalouse / L’empreinte du Magreb*, Paris-El Ouns, Montréal-Fleurs Sociales, 2000, p. 103-201.

¹² Id.: “Impact de la musique grenadine sur la musique européenne du XVIIe siècle: la face dissimulée d’une mutation”, en *L’Echo de la prise de Grenade dans la culture européenne aux XVIe et XVIIe siècles*, Cérès. Túnez, 1994.

¹³ W. Starke: *Histoire universelle de la musique / L’Espagne*, Paris-Genève, 1959, I, p. 39.

¹⁴ V. Monteil: *Clefs pour la pensée arabe*, Paris-Seghers, 1974, p. 36.

¹⁵ J. Subira: *La musique espagnole*, Paris-PUF (Coll. Que-sais-je -), 1959, pp. 7-39.

¹⁶ J. Chailley: Le monde occidental de la liturgie, en *Précis de musicologie*, 1^{er} éd. Paris-PUF, 1958, p. 125.

¹⁷ Mahmoud Guettat, *La musique classique du Magreb*, Paris-Sindbad, 1980, p. 145.

¹⁸ Según el Archivo histórico, en el inventario de la ropa de Don Manuel, cinco páginas son necesarias para establecer la lista de objetos relativos a la danza arábigo-andaluz. Las cuentas del palacio del rey Don Sancho IV de Castilla mencionan también los nombres árabes de los bailarines, y tocadores de *ūd*, de flautas y de trompeta (Cf. Ribera, pp. 233-237; Mitjana, pp. 1923-1925; Lambertini, p. 2402; Schaeffner, p. 234).

¹⁹ “No podemos dudar —escribe Mitjana— de la influencia ejercida sobre el arte popular español por la música árabe. Las canciones andaluzas desde la caña (nombre seguramente derivado de “canto” en árabe), hasta las seguidillas y las soleares están ahí como pruebas, y abundan los testimonios que lo confirman”. (*L’Orientalisme...*, op. cit. p. 209). Cf. Ribera; Asenjo Barbier; Nykl; González Palencia; Levi-Provençal; Mitjana; Farmer; Bordays.

²⁰ El *Flamenco*, término que designa esta música no existe en los textos sino desde el siglo XIX, mientras este género musical usado entre los gitanos de Andalucía se formó a lo largo del tiempo, desde el siglo XV, cuando los gitanos se instalaron en Andalucía. Recordemos que Cervantes evocó el flamenco en su novela *La gitana*. Tony Galtif, en su notable película, *Latcho Drom*, relata el éxodo de los gitanos desde la India del siglo X hasta Andalucía en el siglo XV, y muestra de manera convincente las sedimentaciones de diversas prácticas musicales que desembocaron en la formación del Flamenco.

²¹ Casi todos los diccionarios portugueses coinciden al dar la definición y el origen del término *Fado*: “el término deriva de *fatum* cuyo sentido conduce sistemáticamente a la idea de fatalidad; y la

fecha de 1840 es la referencia histórica de su aparición". Sin embargo, se demostró, por una parte, que el término *Fado* ya se menciona en el siglo XIV, en el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz (Cátedra. Letras hispánicas, 1998, pp. 41-49), precisamente en la *Cantiga* del rey moro Alcaraz. Y por otra parte, la etimología de este término se refiere a *Al-Hado* / (o *Hadum*, sin el artículo) en árabe clásico y designa el destino, la suerte o la fortuna. Según el filólogo español Rafael Lapeza, la lengua romance substituyó la letra árabe aspirada laríngea "h" por el sonido labiodental "f" como por ejemplo: *al-hauz* / *alfoz*, *al-xorj* / *alforja* (y de ahí, las alternancias *alboli* / *alfoli*, *Albamra* / *Alfamra*...). (Cf. *Historia de la lengua española*, Gredos, Madrid, 1981, p. 142). Se puede explicar también por la existencia del término "Hado" en los cancioneros o la literatura más antigua, fuertemente impregnado por expresiones mozárabes y moriscas. Eso ocurre para otras palabras de uso corriente y actual en portugués: *alkhaiate* (*el sastre*) se transforma en *alfaiate*, *alubaira* (el lago) da *albufeira* — *sabarij* / *chafariz* — *borrun* / *forro* — *bado* / *fado*, etc. El historiador portugués A. H. de Oliveira Marques declara: "... parece que la tradición islámica del Sur, que también tuvo influencia en Francia, dio a los trovadores portugueses y a su expresión poética una forma extremadamente original" (*Histoire du Portugal y de son empire colonial*, Karthala, París, 1998, p. 77).

²² El *zéjel*, verdadero lazo de unión entre todas las comunidades, siguió siendo popular durante siglos en todas las regiones de España y de Portugal, y su influencia se extiende hasta Sicilia y el Midi de Francia. Los mozárabes, los cristianos y los judíos lo conocían y compusieron *zéjeles* en sus respectivas lenguas vernáculas. Los juglares y los ministriles lo difundieron por toda Europa.

²³ La influencia del *zéjel* aparece igualmente en la poesía popular española: el Cancionero musical recopilado hacia 1502; la compilación de Castilla, El Cancionero de Baena. La diferencia concierne la lengua y la terminología: el *estribillo* por el *markaz*, la *madanza* por el *ghuṣn*, la *vuelta* por el *simt*. Mismo comentario para los *Romances moriscos y fronterizos* y los cantos narrativos. La primera epopeya andaluza escrita en castellano, la del *Cid* (Menéndez Pidal, 1908; traducción árabe par Tahar Ahmad al-Makki, Dār al-Ma'ārif, El Cairo, 1970). Por su forma y contenido, se nutre de la poesía narrativa, épica e histórica divulgada en al-Andalus por grandes poetas como Yahya al-Ghazāl (siglo IX). Varias expresiones son tomadas del árabe : *say-yid* (= yacíd), *al-ghâra* (= algará), *al-kūfiyya* (= cofía), *al-maballa* (= almohala), *al-qâ'id* (= alcaide), *al-dalík* (= adalid), *al-qâdbî* (= alcalde)... Cf. Levi-Provençal, *L'Islam d'Occident*, p. 286; A. G. Palencia, *Historia de la Literatura Árabe-Española* (traducción árabe: *Tārīkh al-Fikr al-Andalusí*, por H. Mu'nis, El Cairo 1955), p. 603 y ss.

²⁴ Como lo declara Joël Dugot: "el laúd es uno de los primeros instrumentos en tomar la vía que fue la de la música occidental. Se trata de un fenómeno de ruptura equiparable a los que encontramos en las ciencias, y de hecho la ciencia de las laudistas en la polifonía vocal y en las adaptaciones para su instrumento, provoca el nacimiento de una teoría que funda esta práctica. Los laudistas rompen con el pensamiento melódico horizontal y pasan al pensamiento armónico vertical: descubren el acorde. No hemos de minimizar este descubrimiento ya que, en realidad, es la base de la música occidental. [...] en 1487, el teórico flamenco Johannes Tinctoris escribe con admiración que los laudistas "son lo únicos en poder tocar no sólo una o dos voces, sino tres o cuatro al mismo tiempo, algo muy difícil". [...] Sin embargo, para las necesidades de la polifonía, los laudistas del Renacimiento abandonan el plectro utilizado en la Edad Media, para pulsar las cuerdas con el pulgar y el índice, conservando además la técnica del laúd. Técnica que se vuelve a encontrar en la mano derecha de los guitarristas portugueses, en su manera de pulsar las cuerdas con el pulgar y el índice mediante una uñeta fijada al dedo. En realidad, esta innovación técnica proviene de una técnica anterior, la del toque con plectro del laúd árabe. Señalamos que J. S. Bach compuso en el siglo XVII, suites, preludios y fugas para el laúd, instrumento que apreciaba particular-

mente. Además, tuvo el mérito de haber consagrado la armonía como un nuevo sistema de pensamiento.

²⁵ Cf. además de J. Ruiz y F. Salinas, E. García-Gómez, "La canción famosa Calvi vi calvi, calvi, aravi", *al-Andalus*, 21, 1956, pp. 1-8 ; A. González Palencia, *Historia de la Literatura Árabe-Española*, 2ª ed., Madrid, 1945, traducción árabe, El Cairo, 1955, p. 664 y ss.

²⁶ Escrito y publicado en 1577 / reedición en facsímil, Kassel, Bärenreiter, 1958.

²⁷ La presencia tardía de los moriscos en territorio portugués y en España explica la perpetuación de una tradición que les fue impuesta. Caro Baroja: *Los Moriscos del Reino de Granada*, Istmo — Madrid, 4ª ed. 1991.

²⁸ *Que o nome de romances na linguagem vulgar se chamou aravias*. Cf. Teófilo Braga: *O Povo Português nos seus costumes, crenças e tradições*, vol. I, publicações Dom Quixote, Lisboa, 1994, pp. 68 y 90; Adalberto Alves: *Da música árabe é da música portuguesa*, Assirio & Alvim, Lisboa, 1989.

²⁹ Luis López Ruiz, *Guía del Flamenco*, Istmo, Madrid, 1999, p. 62.

³⁰ Adalberto Alves, op. cit. p. 50.

³¹ Algunos ejemplos edificantes recuerdan esta presencia árabe: *alau-de*, *guitarra*, *bandolim* (*mandurria*), *gaita*, *adufe*, *atabale*, *rabel*, *castanbola*, *pandeiro*... Y para las danzas: *xota*, *fandango*, *sarabanda*, *mourisca*... Y en el canto: *xacara*... La lista, evidentemente, ¡no es exhaustiva! La nomenclatura del laúd puesta en obra por los teóricos árabes del siglo X servía esencialmente para el aprendizaje de la música modal a partir de este instrumento en las escuelas de música. Servirá para la escritura de la música profana en forma de tablatura para los organistas, realizada por los grandes vihuelistas españoles del siglo XVI (Rafael Mitjana, *La musique espagnole, Encyclopédie de la musique de Lavignac*) y los laudistas del Renacimiento. Joël Dugot: "Uno puede preguntarse si en otras circunstancias, el sistema de tablatura no se hubiera extendido a todos los instrumentos, ya que, de hecho, el órgano y la viola fueron al inicio, notados en tablatura" (Artículo sobre el laúd, *Encyclopédie Universalis*). Otra hipótesis puede proponerse: los músicos europeos adoptaron el sistema de la nomenclatura del laúd, y lo edificaron como sistema práctico de escritura musical bajo la forma de partitura en tablatura para las necesidades de la polifonía durante el Renacimiento.

³² Según una crónica del rey João II: "nos dias santos : danças, instrumentos, menistris et bailos de mouros e de mouras vestido de muitas sedas que para isso tinham, e o faziam tão bem, que era para folgar ver" (Adalberto Alves: *Da música árabe é da música portuguesa*, Assirio & Alvim, Lisboa, 1989, p. 54. Fragmento de Livro dos privilegios del Rei D. João III, alvara de 26 Janeiro 1552, fls. 69. Cf. Castilho: Lisboa Antigua, vol. III, p. 292).

³³ Adalberto Alves, *ibíd*.

³⁴ Cf. Teófilo Braga, op. cit., vol. I, p. 229.

³⁵ Cf. R. Mitjana: *L'Orientalisme musical*..., p. 191-192.

³⁶ La ventaja indiscutible proporcionada por las tablaturas y las ligaduras, fue el origen de la boga que conocieron en Occidente los instrumentos de música árabe y el laúd en particular. Si los nombres árabes de estos instrumentos fueron adoptados en el lenguaje corriente occidental, ¿cómo no creer igualmente en el uso de las técnicas de interpretación y por tanto, en las obras que interpretan-Mitjana, Lambertini, op. cit.; *Le luth et sa musique*, Paris-CNRS, 1980.

³⁷ Adalberto Alves: *Ensayo "Portugal e o islão"*, Teorema, 1993. Historiadores como Adalberto Alves, Claudio Torres o Borges Coelho, estudiaron la herencia árabe en el seno de la cultura portuguesa, pero ¡desgraciadamente! no son representativos de lo que conlleva la memoria colectiva portuguesa.

³⁸ Cf. entre otras, R. Garaudy: *L'Islam habite notre avenir*, Paris, Desclée de Brouwer, 1981; Juan Vernet: *Ce que la culture doit aux Arabes d'Espagne*, Sindbad-Paris, 1983; Lévy Provençal: *La civilisation arabe en Espagne*, Paris; Sigfrid Hunke *Le soleil d'Allah brille sur l'Occident*, A. Michel-Paris, 1963, p. 290). Es interesante señalar que, en Portugal, el librero que vende libros de segunda mano recibe el nombre de *Alfarabista*, en referencia al gran pensador y filósofo árabe al-Fārābī.

EL “REPERTORIO ORIENTAL” DE SILVERIO

Gacetilla. Circo Nuevo Gaditano. El viernes 29 tendrá efecto en este teatro una escogida y variada función a beneficio de D. Silverio Franconetti, en la que cantará él mismo a la guitarra varias canciones en su brillante repertorio oriental. Diario El Comercio, Cádiz, 28 de julio de 1864

Cuando me topé la gacetilla que encabeza este artículo en la Hemeroteca Municipal de Cádiz, me alegré mucho de haber hallado la noticia más temprana hasta entonces de Silverio Franconetti tras su estancia en Uruguay, país donde seguramente urdió el plan de reinterpretar en clave artística el precioso y centenario legado musical que décadas después se dio en llamar flamenco. Sin embargo, lo que más me llamó la atención fue el calificativo con el que el redactor del diario *El Comercio* quiso atraer a los lectores gaditanos con respecto al repertorio del gran Silverio: *oriental*. Alguien me propuso una interpretación: oriental se refiere a Montevideo, que así se conocen a los oriundos de la capital rioplatense. Pero en mi opinión aquellas melodías que cantaba el hispano-italiano Franconetti, uno de los padres indiscutibles de la criatura flamenca, traían aromas orientales, sin duda por lo ornamentado del discurso musical, y así debió de apreciarlo el periodista de *El Comercio*. A pesar de que el anuncio advierte que el cantador se acompañará él mismo a la guitarra, al día siguiente apareció, ya en la cartelera de teatros, que como todo el mundo sabe en Cádiz era extensa, lo siguiente: “Espectáculos: Teatro Del Circo.— Función popular y extraordinaria para hoy, a beneficio de don Silverio Franconetti. La zarzuela en un acto, *El amor y el almuerzo*.— El señor Franconetti cantará por seguidillas acompañado a la guitarra por el maestro don José Patiño.— La zarzuela en un acto, *D. Jacinto*.— El beneficiado cantará cañas y polos, acompañándole a la guitarra el señor Patiño.— La zarzuela en un acto, *El niño*.— El señor don Silverio Franconetti acompañado a la guitarra, cantará el polo de Tobalo y la Rondeña del negro. A las 8 1/2”. Es decir que seguidillas (léase seguiriyas), la rondeña del negro, cañas, polos, entre ellos el famoso de Tobalo (conocido desde los años veinte del XIX y que aún hoy pervive en el repertorio flamenco), formaban el repertorio oriental de Silverio. Música flamenca en toda regla, y además con el gaditano Patiño a la guitarra, reconocido como uno de los primeros guitarristas flamencos de la historia.

La noticia tiene miga, pero centrémonos en apreciar hasta qué punto es oriental el flamenco. Si bien en la guitarra y el baile flamencos asoma la tradición musical española, como evolución de la música y el baile bolero que ocuparon el final del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX, el cante, como reinterpretación artística de una tradición cantadora, con toda probabilidad tiene raíces moriscas.

El género musical que conocemos como flamenco hunde sus raíces en los cantos y bailes de una población fértil donde las haya, la andaluza, procedente de Andalucía y toda España. ¿En qué medida contribuyó lo morisco a que en las primeras décadas del siglo XIX comenzaran a cristalizar los estilos que hoy reconocemos como flamencos? José Gelardo Navarro¹ y Cristina Cruces Roldán² han calibrado el fenómeno de lo morisco en el flamenco en sendos trabajos bien documentados. En sus escritos se recogen interesantes reflexiones que nos pueden ayudar a comprender la cuestión.

Desde siempre el asunto morisco ha sido un tema candente, llegando a provocar ardorosas discusiones entre doctos aficionados. Hasta las más altas personalidades de la

música y la musicología españolas contribuyeron a mantener prendida la mecha del conflicto. Gelardo encabeza un artículo suyo con las siguientes palabras de Julio Caro Baroja: “hoy parece que estamos padeciendo un barrido cultural. A veces parece, asimismo, que hay miedo a la memoria y que la fidelidad en el recuerdo es algo que asusta...”³. Lo que siempre ha asustado a una buena parte de los estudiosos del tema morisco es apreciar una mayor contribución cultural de la “necesaria”. Caro se refiere a lo morisco en general, en cuanto a la música en particular, el tema ya era polémico en los años veinte del siglo pasado. El clásico libro del semi-olvidado Julián Ribera⁴, *La música árabe y su influencia en la española* del gran año de 1927 nos advierte sobre las opiniones contrarias a admitir las influencias moriscas en la cultura musical ibérica. La “militancia antiárabe”, en expresión de José Gelardo, la formaban Felipe Pedrell y Manuel de Falla, ostentando el dudoso honor de participar en las disputas contra Ribera, más tarde Higinio Anglés coronaría la “hazaña”, negando la evidente presencia morisca en las *Cantigas* de Alfonso X. Las afirmaciones de Ribera en cuanto a la ingente cantidad de letras y músicas de origen árabe dentro del folclore y de la tradición popular, así como de la música académica, fueron demasado lejos en opinión de los militantes de la tesis contraria, que en líneas generales proponían el antecedente bizantino como la causa de la presencia de acentos orientales en la música española. Ribera, entre otras cosas, atribuía a los árabes los principios que generaron en Europa nada menos que el concepto de “música ficta” (música fingida, falsa), usado desde el siglo XIII en referencia a la capacidad de improvisación de los intérpretes a través del cromatismo. Capacidad que por cierto es básica en el cante flamenco.

El dedo en la llaga lo puso el inglés George Borrow en *Los Zincafi*⁵, cuando en referencia a los gitanos afirma sin tapujos: “La idea que hoy tienen en España de esta raza (los gitanos) es que son los descendientes de los moriscos que permanecen en España, vagando por montes y despoblados, desde que el cuerpo principal de la nación fue expulsado del país en tiempos de Felipe III”. No obstante, hoy suele considerarse a todos los gitanos españoles como descendientes de una supuesta casta expulsada del Rajastán, como el resto de los gitanos europeos. Generalmente a casi nadie se le ocurre relacionarlos con los “moros que no se quisieron ir”.

Músicas moriscas y gitanas

Muchos son los puntos en común entre las prácticas musicales moriscas y las de los gitanos dos siglos después de la expulsión de principios del siglo XVII. La actividad musical de los moriscos en la Andalucía medieval y moderna bien podía emparentarse con el género que mediado el siglo XIX se comenzó a llamar flamenco. Así, Ribera nos recuerda cómo las esclavas moriscas “cantaban alegres canciones en las tabernas o en lugares y ocasiones en que la gente se divierte: convites, bodas y fiestas”. Y además confirma cómo “los artistas eran populares, en el sentido de que procedían de clases bajas”.



Gitana bailando el zorongo en un patio de Sevilla, por Gustave Doré

No es posible que todos los moriscos que se quedaron en la península no continuasen de forma más o menos abierta con sus cantos y bailes, adaptándolos al nuevo régimen, pero con innumerables acentos propios, hispano-árabes. Gelardo apunta lo siguiente al respecto: “los moriscos que permanecieron tras la conquista en tierras cristianas, en multitud inmensa esparcida por toda la Península, continuaron cantando y tocando su música árabe tradicional, no sólo la lastimera y triste, que es la que se nos figura más adecuada a su nueva situación de vencidos y dominados, sino también la alegre y festiva, que es la que podría servirles para consuelo en sus tribulaciones y olvido de sus pesares”. Este mismo autor estima además que la cifra de moriscos en la Andalucía del siglo XVII estaría cerca de un millón cuatrocientas mil almas, “entre un 8 y un 13%: una minoría bastante importante”. Nada más y nada menos.

Para apoyar esta tesis Gelardo cita también a Aznar Cardona, quien escribió en 1612 la *Expulsión justificada de los moriscos españoles y suma de las excelencias cristianas de nuestro rey D. Felipe Tercero de este nombre*, donde afirma que “Los moriscos eran muy amigos de bulerías, cuentos, bernardinas (mentiras) y sobre todo amicísimos de baylas, danzas, solaces y cantarillos”. Se dice que bulería es una de las posibles raíces del término bulería, que cristalizó como estilo flamenco en la última década del siglo XIX como chufas, y que no se grabaron como tales bulerías hasta la primera década del siglo XX cuando lo hizo la “emperadora del cante gitano”, Pastora Pavón “La Niña de los Peines”.

Un hecho muy interesante entre todos los datos que los principales estudiosos han hallado con respecto a este tema es el caso de “cierto embajador marroquí que visitó Andalucía en 1690-1691 quien afirmó haber visto moriscos a su paso por Sevilla, Lebrija, Jerez, Utrera, Marchena, Linares y otros núcleos donde, no debe ser casualidad, se dan hoy algunas de las máximas densidades de gitanos de Andalucía”⁶. Afirmando este embajador que “un grupo de estas mujeres tenían entre sus manos unas guitarras. Su canto es diferente del de los cristianos que viven en las ciudades civilizadas”. No hace falta recordar el papel principalísimo de la mujer en el flamenco desde los orígenes del género. Cristina

Cruces sugiere también que “todos los parias se comprendieron y reconocieron como iguales, lo que facilitó el acogimiento de unos por otros en una común situación de ilegalidad y hostigamiento. Expulsados y sin querer abandonar la que era su patria, no es desahogado aceptar con Blas Infante⁷ que se refugiarían en algunas caravanas de gitanos. Así fue como moriscos y gitanos quedaron asociados en un mismo cuerpo”. Acabáramos.

El dato definitivo lo aporta Manuel Martínez en referencia a un informe del Consejo de Estado de 1610 donde un tal Padre de Santispiritus afirma que “Hay presunción que muchos

de los que abundan como gitanos son moriscos”. Cristina Cruces afirma al respecto que “algunos trataron de quedarse entregándose como esclavos a particulares, otros se internaron en las sierras, se hicieron bandoleros, se mezclaron, probablemente, con bandas de gitanos... hasta una integración en los bajos fondos, incluida la población gitana”. Y añade: “Ya es bastante significativo que moriscos y gitanos compartan los nuevos apellidos castellanos”. Manuel Barrios⁸, otro de los que más han indagado en el tema, plantea el interrogante de “¿cómo explicar el hecho de que aparezcan 20 o 25 años después de su destierro tantos gitanos dedicados a las faenas agrícolas, cuando siempre fueron un pueblo ajeno al cultivo de la tierra?”.

El estudioso Juan de la Plata, que analizó el caso de Jerez⁹, afirma cómo los moriscos se asentaron en los barrios de Santiago y San Miguel, precisamente la cuna de los principales artistas flamencos jerezanos, “reemplazados” por gitanos a partir del siglo XVI como herreros y corredores de bestias principalmente, concluyendo que el arte flamenco “fue posible gracias a estos entronques entre gente de raza prieta, morisca y, posteriormente, gitana”.

Un hecho histórico escasamente atendido es la redada de gitanos que, bajo el mandato de Felipe VI, tuvo lugar en España en 1749¹⁰. Todos los llamados gitanos fueron apresados y llevados, dependiendo de su lugar origen, a los arsenales de Ferrol, Cartagena y La Carraca, en la bahía de Cádiz. Este hecho es de vital importancia para comprender cómo pudieron reunirse bajo unas condiciones extremas las más diferentes etnias y castas que poblaban buena parte de la península ibérica en el siglo XVIII, propiciando que se congregasen todos juntos bajo la denominación común de gitanos. Por su parte el historiador Antonio Domínguez Ortiz¹¹ advierte cómo muchos moriscos “permanecieron aquí ausentándose, escondiéndose, disimulándose entre las tropas de mendigos, peregrinos, gitanos, maleantes y bandidos”, un conglomerado de castas y etnias que fueron poco a poco denominados exclusivamente gitanos, conviviendo como advierte Gelardo en los “corrales de vecindad, en los cortijos, en las cárceles, en las minas, en las tabernas, en las fiestas populares, etc.”. Y fueron hechos presos mediado el siglo XVIII, y muchos fueron a Cádiz, capital bolera por

excelencia. Fandangos, jotas y seguidillas boleras con acento gaditano se fundieron en una extraña alquimia con el canto oriental de aquellos llamados gitanos bajo-andaluces facilitando el nacimiento del género flamenco.

En La Carraca se dieron las condiciones necesarias para que los gitanos actualizaran un repertorio, preferentemente de romances, repletos de melismas y aromas orientales. Cuando nace el siglo XIX ese repertorio escasamente popularizado se aprecia como el idóneo para representar la idiosincrasia andaluza de la nueva era romántica que prendía en toda Europa. Pero por sí solo este canto oriental no era suficiente, ya que se necesitó la imprescindible contribución de la guitarra, que desde antiguo venía adoptando un carácter singular y muy apreciado en el mundo, sobre todo para el baile. Muchas melodías del canto por seguiriya no son más que algunas de esas tonadas romancedas adaptadas a un nuevo estilo musical, cristalizando en diferentes estilos, entre ellos la necesaria seguidilla del sentimiento, playera o seguidilla gitana. A través de esa alquimia surge una música que vendrá a ser la más representativa de lo español. Mal les pese a tantos. Para muestra un botón, como el que nos proporciona Rafael Marín¹² al comentar una actuación en el madrileño Café de Naranjeros hacia 1881 con la presencia de una embajada “mora”. Tras la actuación, uno de los miembros del grupo le preguntó a Marín: “¿Cómo se llama lo que acaba de cantar ese joven? Contestéle que seguirillas gitanas, y él entonces me dijo que en su país se cantaba lo mismo, o sea la música (porque la letra, como se comprenderá, sería en su idioma); y, en efecto, en su lenguaje se puso a cantar, y quitada la letra, la música era igual. ¿Es que durante su estancia en España dejaron esos aires o se los llevaron? Creo lo primero, pues no solamente se reduce a las seguirillas, sino también a otros cantes los que son suyos”.

Felahmengu

Fue el ya citado Blas Infante quien defendió con mayor vigor el pasado morisco de lo flamenco, proponiendo incluso la voz árabe “felahmengu” (campesino huido) como raíz del nombre propio del género musical en cuestión, basándose en la convivencia a la que se vieron obligados moriscos y gitanos al pertenecer al estrato más ínfimo de la sociedad española de los siglos XVII y XVIII. Pensó Infante que al no tener los gitanos orden de expulsión, muchos moriscos se unieron a estos para evitar el exilio forzado al que se les obligó entre 1609 y 1614. Así lo afirma el padre de la patria andaluza: “unas bandas errantes, perseguidas con saña, pero sobre las cuales no pesa el anatema de la expulsión y de la muerte, vagan ahora de lugar en lugar y constituyen comunidades dirigidas por jerarcas y abiertas a todo desesperado peregrino, lanzado de la sociedad por la desgracia y el crimen. Basta cumplir un rito de iniciación para ingresar en ellos. Son los gitanos. A bandadas ingresaban aquellos andaluces (moriscos), los últimos descendientes de los hombres venidos de las culturas más bellas del mundo; ahora labradores huidos (en árabe, labrador huido o expulsado significa ‘felahmengu’). ¿Comprendéis ahora por qué los gitanos de Andalucía constituyen, en decir de los escritores, el pueblo gitano más numeroso de la Tierra? ¿Comprendéis por qué el nombre flamenco no se ha usado en la literatura española hasta el siglo XIX y por qué, existiendo desde entonces, no trascendió al uso general? Comienza entonces la elaboración de lo flamenco por los andaluces desterrados o huidos en los montes de España. Esos hombres conservaban la música de la Patria, y esa música les sirvió para analizar su pena y para afirmar su espíritu. Así de contundente. En su opinión, comienza “la elaboración de lo flamenco por los andaluces desterrados o huidos en los montes de África y España. La gran estirpe creadora,

reducida a la condición gitana”¹³.

Julián Ribera en relación al canto andalusí nos habla de Ishac, cantor de la escuela de Bagdad, a quien atribuye la voz de falsete, y nos advierte con una frase demoledora sobre la posible influencia morisca en el cante flamenco: “La mayor parte de sus mejores cantos (los de Ishac) comenzaban por una nota aguda y fuerte, hasta el extremo de que le pusieron un mote despectivo: el picado por escorpión, pues principiaba gritando en sus más bonitas canciones”. Referencia que se puede relacionar con la tarantela o baile de la tarántula, presente en España por lo menos desde el siglo XVII, y que parece invocar el ayeo flamenco, inseparable en la estética cantaora del género andaluz. Y para no quedarnos solo en el cante también se refiere Ribera a la guitarra cuando menciona ciertas “pulsaciones rasgueadas o batidas”, propias del toque flamenco, coincidiendo con los principios del llamado toque barbero que, en oposición al toque por lo fino, como ha estudiado Norberto Torres¹⁴, diferenciaba las dos principales formas de tañer la guitarra en España. Torres cita a Fernando Ferrandiere, quien escribe en 1799 en su *Arte de tocar la guitarra española por música* que “Se tocará este instrumento con las dos manos, la izquierda puesta en disposición que esté suelta y libre para correr hasta el último traste: la derecha estará con alguna sujeción casi arrimada a la boca, porque ahí es donde se saca un sonido dulce y agradable; y no junto al puente, que es donde comúnmente se rasguea, y se toca a lo barbero”.

A pesar de todo esto, el tema en cuestión ha sido relegado hasta el punto de que no ha logrado ser validado por la mayoría de los estudiosos del flamenco, que han preferido mirar hacia otro lado. Y no porque no dispongan de numerosos indicios en este sentido, comenzando con Estébanez Calderón¹⁵, considerado el primer flamencólogo de la historia. En su escrito *Un baile en Triana* divide en tres las fuentes principales de lo flamenco, lo morisco, lo español (andaluz) y lo americano, “pero entre todos estos bailes y cantares merecen llamar la atención los que conservan su filiación andalusí y morisca. Estos se descubren por la melancólica dulzura de su música y canto y por el desmayo alternado con vivísimos arrebatos en el baile”. También en referencia al romance que canta El Planeta, el del Conde Sol, afirma Estébanez: “La música con que se cantan estos romances es un recuerdo morisco todavía. Sólo en muy pocos pueblos de la Serranía de Ronda o de tierra de Medina y Jerez es donde se conserva esta tradición andalusí, que se va extinguiendo poco a poco y desaparecerá para siempre. Lo apartado de comunicación en que se encuentran estos pueblos de la Serranía y el haber en ellos familias conocidas por descendientes de moriscos explican la conservación de estos recuerdos”. Recuerdos que donde mejor se conservaron fue en El Puerto de Santa María, como ha venido demostrando en las últimas décadas el estudioso portuense Luis Suárez Ávila.

Son muchas y muy elocuentes las letras del repertorio flamenco con referencias a los moros y la morería. Una de las que ponen de manifiesto cómo fueron los procesos que dieron lugar a la integración morisca en la sociedad española es esta que suele cantarse por bulerías:

Mora de la morería
Juanola le puso el cura
Juanola pa toa la vía

Y así lo cantaba El Pena por seguiriya:

Si yo lo supiera
que tú a mí no me querías,
renegara de Dios, me fuera a bañar
a la morería.

Y por soleá, una letra del cante jerezano atribuido a Frijones:

Tan imposible yo hallo
de darte yo a ti los buenos días
como el que hacía un bautismo
en tierra de moreña

Seguiriyas portuense como ésta de Luis el del Cepillo, describen hechos históricos (esta letra se suele escuchar sustituyendo moritos por franceses y podríamos sustituir La Isla por La Carraca según lo referido anteriormente).

No permitáis
que los moritos que están en la Isla
se pasen a Cádiz

Y existen otras muchas que parecen referirse a dicha prisión general:

A todos los ojos negros
los aprisionan mañana;
tú, morena, que los tienes,
ponte un velito en la cara.

O en las que suele haber referencias al rechazo social que durante siglos vivieron los moriscos andaluces:

Toitos le temen al moro
como si el moro tuviera
un bichito venenoso

Y el origen del flamenco es...

Un tema muy controvertido desde los inicios de la flamencología es, cómo no, el que hace referencia a los orígenes. Cada flamenco tiene su propia teoría. Considero que el flamenco nace en el momento en que el público reclama al cantaor que deje el cante "atrás", para el baile, y cante "alante", "pa escuchar". Y eso no debió de ocurrir más allá de los años treinta del siglo XIX, y se forjó, como se apuntó antes, fundiendo las melodías (tonadas, tonás) de los llamados gitanos de la Baja Andalucía con la guitarra española, bolera y pre-flamenca, el toque barbero de Trinidad Huertas, Julián Arcas o Antonio el Murciano, hasta el mismo Patiño, con los sonos orientales que un grupo de gitanos de la bahía gaditana pudieron haber conservado.

El flamencólogo Pierre Lefranc¹⁶ viene estudiando estos temas desde hace tiempo, y hace unos años nos sorprendió con una aguda observación: el parecido entre la principal llamada a la oración de los árabes, el adhan, azdan o adan, con el martinete natural o con el primer verso melódico de la soleá alcazarreña de Joaquín el de la Paula. Una muestra más de la herencia morisca en el cante flamenco más genuino, y nada menos que por martinete y por soleá. En este sentido Manuel Barrios en el citado libro "Ese difícil mundo del flamenco" advierte como el "viajero Münzer, que recorrió España en tiempos de los reyes católicos, menciona entre las profesiones más frecuentes de los moriscos la de berreros", poniendo en relación la tradición herrera gitana con la morisca. Con el martinete nace una estética musical, los cantos orientales de los llamados gitanos bajo-andaluces puestos en clave artística y a gusto del consumidor, el público del siglo XIX. Lefranc propone una más que interesante genealogía que pone de manifiesto la relación musical de los moriscos andaluces que aun se encontraban en tierras españolas con los llamados gitanos en pleno siglo XVIII, cuando se comenzaron a gestar las músicas que dieron lugar medio siglo después al género flamenco.

Es pues más que probable, por todo lo expuesto en este artículo que el canto oriental de Silverio tenga muchos ingredientes de la cultura musical morisca. José Gelardo propone múltiples elementos que aparecen en el cante flamenco y que bien podrían tener antecedente morisco, entre ellos ciertos elementos relacionados con la fonética y el léxico árabe-morisco, más que presentes en el andaluz, o las voces y jaleos del flamenco de posible antecedente morisco, como el imprescindible "ole", que bien podía ser una transformación idiomática de "alah". Además no se puede obviar la relación entre la técnica de mano derecha de la guitarra flamenca con la utilizada en el laúd morisco, o la llamada cadencia andaluza que, aunque originada a partir de la cadencia sobre la dominante o semicadencia, en este caso particular de una tonalidad menor, tiene un colorido moruno innegable debido al medio tono que existe entre el primero y el segundo grado de la tonalidad andaluza, y que seguramente surgió al intentar adaptar la armonía de la guitarra andaluza al modo dórico griego o frigio medieval en los que se entonan de buena parte de los cantes flamencos. Estos y otros elementos propios de la estética musical flamenca pueden tener un antepasado morisco y, aunque a muchos les cueste reconocerlo, algún día deberán ser plenamente aceptados, por la buena salud de la flamencología contemporánea, y de la musicología en general, empeñada en tantas ocasiones en negar ese más que evidente mestizaje propio de la cultura musical española.

Faustino Núñez

¹ José Gelardo Navarro, "Cultura árabe, moriscos y Cante Flamenco en Andalucía Oriental", *Actas del Primer Congreso sobre los Cantes y el Flamenco de Almería*, Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 1996.

² Cristina Cruces Roldán, *El flamenco y la música andalusí*. Barcelona, Carena, 2003.

³ Julio Caro Baroja, *Los moriscos del Reino de Granada*. Madrid, Alianza, 1976.

⁴ Julián Ribera y Tarragó, *La música árabe y su influencia en la española*. Madrid, Voluntad, 1927.

⁵ George Borrow, *Los Zincali. Los gitanos de España*. Traducción de Manuel Azaña. Madrid, Turner. 1979.

⁶ Cristina Cruces y José Gelardo citan este *Voyage en Espagne d'un ambassadeur marocain*. Traducción al francés de Henri Sauvaire. París, Ernest Leroux, 1884.

⁷ Ver Blas Infante, *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*. Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1980.

⁸ Manuel Barrios, *Las oscuras raíces del flamenco*, Sevilla, Monte de Piedad, 1986; *Gitanos, moriscos y cante flamenco*, Sevilla, Rodríguez Castillejo, 1989.

⁹ Juan de la Plata, "Noticias de esclavos, moriscos y gitanos (Jerez, siglos XV y XVI)", en *Historia del Flamenco*. Sevilla, Tartessos, 1995.

¹⁰ Ver Antonio Zoido Naranjo, *La prisión general de los gitanos y los orígenes del flamenco*. Mairena del Aljarafe, Portada, 1999.

¹¹ *Historia de los Moriscos. Vida y tragedia de una minoría* (en colaboración con Bernard Vincent). Madrid, Revista de Occidente, 1978.

¹² Rafael Marín, *Música para guitarra por música y cifra*, 1902 (nueva edición: Córdoba, La Posada, 1995).

¹³ Blas Infante, op. cit, pág. 116.

¹⁴ Norberto Torres Cortés, "La guitarra flamenca a finales del XIX, principios del XX", conferencia pronunciada en la Universidad de Sevilla el 29 de febrero de 2000, en el Seminario *El flamenco y el 98*.

¹⁵ Serafín Estébanez Calderón, *Escenas andaluzas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1960.

¹⁶ Pierre Lefranc, "Génesis del martinete", artículo en www.tristeyazul



PABLO HERAS-CASADO: “JAMÁS SOÑÉ CON LLEGAR HASTA AQUÍ”

Formado en la polifonía renacentista y en la música antigua, Pablo Heras-Casado (Granada, 1977) se ha convertido en apenas tres años en uno de los directores de orquesta españoles más solicitados del mundo. Su experiencia como asistente en la Ópera de París sirvió para difundir internacionalmente su nombre y también le valió para conocer a Gérard Mortier, de cuya mano se convertirá en colaborador fijo del Teatro Real de Madrid, como parte del equipo de dirección musical que pretende instaurar el nuevo director artístico de la institución. Aprovechando su visita a Granada y Sevilla para un par de conciertos al frente del Klangforum Wien, hablamos de su trayectoria y de sus planes de futuro más inmediatos.

Su formación está básicamente vinculada al canto coral.

Sí. Mi primer contacto con la música fue a través del canto, pero de forma muy natural, porque empecé a cantar en el coro del colegio con 8 o 9 años. Participábamos en algunas ceremonias religiosas y muy pronto me dieron papeles de solista. Fue en el mismo colegio donde me apunté a mis primeras clases de solfeo. Luego empecé a estudiar piano, mis padres hicieron un esfuerzo tremendo en aquella época para comprarme un piano. Empecé por libre antes de ingresar en el Conservatorio. Pero el impacto de la música fue sobre todo a través del canto, de la música coral en todas sus vertientes. Recuerdo cuando conocí los *Responsorios* de Victoria, que fue algo tremendo para mí, y me pasaba días enteros con otros compañeros del coro cantando los tríos y los dúos de esos *Responsorios*. Esto fue lo que me abrió la puerta del repertorio antiguo, y a partir de aquí empecé a cantar en cuartetos, en coros de cámara y entonces, con 17 años, decidí crear mi propio grupo de música antigua, Capella Exaudi. Al principio cantaba a la vez que dirigía, pero enseguida nos metimos en proyectos mayores, pues hicimos el *Membra Jesu Nostri* de Buxtehude con un pequeño grupo instrumental y ahí empecé ya a orientarme básicamente a la dirección. El grupo tuvo una vida muy intensa en cuanto a repertorio, hicimos de todo, Barroco italiano, música alemana anterior a Bach, escuela polifónica inglesa, y también nos pusimos a investigar sobre Barroco andaluz, y sacamos algunas obras importantes, como un *Miserere* a 7 coros de Agustín de Contreras, de la Catedral de

Córdoba, encontramos incluso un plano en el que se describía la distribución de los intérpretes por el templo. Este grupo fue evolucionando, se convirtió en La Cantoría y ahí empezamos ya a hacer repertorio del siglo XX junto al antiguo.

Usted formó parte también del núcleo fundador de la Orquesta Barroca de Granada.

Fue una experiencia muy bonita y muy ilusionante, aunque el proyecto no terminó realmente nunca de cuajar, entre otras cosas porque no recibimos la ayuda necesaria. Queríamos hacer un proyecto vinculado a la ciudad, con músicos de Granada, muchos de ellos que tocaban también en la Orquesta Ciudad de Granada...

¿Fue por entonces cuando estudió con Harry Christophers?

Sí, eso fue justo en los comienzos. Fue un contacto importantísimo, que me marcó mucho y me abrió a buscar otras vías, a estudiar con otros maestros. Hoy tengo con él una relación estupenda, seguimos viéndonos de forma frecuente... Él ha tenido siempre un vínculo muy especial con Granada, ha venido muchas veces al Festival, y ahora es principal director invitado de la OCG.

A partir de ese comienzo vinculado absolutamente a la música antigua, ¿cómo fue el ir abriéndose a otros repertorios y a otros empeños?

Lo cierto es que no me planteé en ningún momento si quería ser director de coro, de orquesta o de tal. Lo que me interesaba era el repertorio en sí mismo, y de hecho todo me lo sigo planteando así, no me paro a pensar si me gusta más la dirección coral, orquestal o de conjunto camerístico; para mí, todo forma parte de lo mismo. Por eso, el hecho de pasar a dirigir orquestas lo viví de forma

muy natural: fue simplemente algo que necesité cuando comencé a mirar nuevos repertorios. Empecé con orquestas jóvenes, luego con algunos cursos. Fui a Bucarest, a Viena... Muy pronto me interesó también la música contemporánea y empecé a formarme en la Universidad de Alcalá de Henares, en clases magistrales... Lo siguiente que hice fue lo mismo que con la música antigua: tenía muchísimas ganas de ahondar en el repertorio y fundé un *ensemble* en Granada; por cierto que para el primer concierto, que duró media hora, dediqué dos meses para reunir a todo el mundo y cuadrar un calendario de ensayos, y ese fue el germen de Sonora, un grupo que tuvo una trayectoria corta, pero con el que conseguimos hacer proyectos interesantes, fue una época de experimentación y de buscar cosas nuevas...

¿A quién considera sus maestros en la dirección orquestal?

Harry Christophers, que para mí es un maestro de la música, por encima de cualquier consideración de género, también Salvador Mas, que ha sido una persona muy importante para mí, creo que es un músico formidable y lo admiro muchísimo, y más recientemente Peter Ęotvös y Pierre Boulez, dos personas que me impactaron y con las que tengo una relación bastante estrecha. Los conocí en Lucerna, en una *masterclass* en la que trabajamos *Gruppen* de Stockhausen, una experiencia de dos semanas absolutamente increíble. Han pasado casi dos años y todavía me emociono cada vez que lo recuerdo, porque además había al final también un premio de dirección, que gané, con Boulez de presidente del jurado, y eso me permitió dirigir en el festival. Todas estas semillas van dando su fruto, porque ahora precisamente voy a participar en el estreno de *Gruppen* en Japón.

¿Cómo surgió su relación con la Ópera de París?

Fue en un curso de especialización en música coral del siglo XX que organizaba la Universidad de Mainz. El profesor era Sylvain Cambreling y el curso se planteó igualmente como una especie de audición para colaborar como asistente en una producción de la Ópera. Pasé la audición y eso fue lo que me dio la oportunidad de hacer una primera colaboración en París.

¿Había tenido alguna relación anterior con el género?

Sí, pero no gran cosa. Había hecho alguna ópera de cámara: un Paisiello en Italia, obras contemporáneas en pequeño formato en España, trabajé

también como asistente en unas *Bodas de Fígaro*, pero nada más.

¿Y qué supuso para usted encontrarse de repente en la Ópera de París?

Imagínese. Fue tremendo. El trabajo fue apasionante e importantísimo para mi formación, porque al margen de las producciones en que yo trabajaba, he vivido el día a día de la ópera durante casi dos años, y claro eso al lado de los más grandes directores musicales, directores de escena, cantantes... supuso una experiencia de un valor increíble. Iba para una sola producción, pero al final hice dos con Cambreling y otra más, aunque no completa, con Gergiev, pero enseguida me invitaron para hacer una producción de ballet, luego entré en contacto con la ópera de Burdeos, hice unas *Bodas de Fígaro* como asistente, inmediatamente en el Real me llamaron para *El pequeño desbrollador* de Britten...

Todo empezó a ir rodado, pero París fue obviamente la gran oportunidad para su lanzamiento internacional.

Fue muy importante, claro, pero paralelamente además empecé a colaborar con la Orquesta Filarmónica de Luxemburgo, luego también con la Nacional de Burdeos, y fue todo eso un poco a la vez lo que me sirvió para trabajar de forma regular fuera de España...

Su versatilidad sorprende, porque sigue haciendo prácticamente de todo...

Me siento muy afortunado de poder compaginar con la misma intensidad absolutamente todos mis intereses musicales. Sí es cierto que la ópera tiene un peso importante ahora, pero más que nada por una cuestión de tiempo, ya que cada producción supone unos dos meses de dedicación, por eso he limitado a dos o tres producciones por temporada, para poder seguir haciendo todo lo demás: necesito mantener en activo mi curiosidad por las novedades y el contacto con todas las formas de hacer música; eso mantiene fresca mi experiencia con cada sector del repertorio, ya que tengo mi propia orquesta barroca en Aranjuez, hago mucha música sinfónica tradicional, dirijo *ensembles* contemporáneos, pero además sigo dirigiendo coros. Acabo de hacer un programa Mendelssohn en Londres con la BBC Symphony y los BBC Singers, que incluía algunas piezas *a cappella*, aunque en realidad esto es algo que nunca he abandonado del todo, hace poco estuve también con el Coro de RTVE, y sigue siendo para mí algo muy especial. Pero yo no llevo esto como una carga, al contrario, lo necesito...

Es usted el antiespecialista por excelencia...

Absolutamente. Y es algo de lo que me siento orgulloso. Eso me permite, por ejemplo, tener ya fechas para trabajar en los próximos cuatro años con el Klangforum Wien, con el Ensemble Intercontemporain, con el Collegium Novum en Zúrich, pero a la vez con mi Compañía del Teatro del Príncipe de Aranjuez o con la Orquesta Barroca de Friburgo, además de un amplio repertorio sinfónico con muchas orquestas diferentes y 8 o 9 óperas.

¿Ha pensado en la posibilidad de acceder a la titularidad de algún conjunto o prefiere la libertad del *freelance*?

La combinación de ambas cosas es para mí el ideal: sí que me atrae mucho una titularidad por lo que significa de participar en un proyecto a medio-largo plazo, la posibilidad de programar, crear, construir contextos musicales y artísticos y llevarlos a un público cada vez más abierto pero también más exigente. Siempre he tenido algún grupo *propio* y eso ha sido una parte importante de mi desarrollo creativo. Pero evidentemente también necesito la libertad, la posibilidad de experimentar, de crear nuevas relaciones y espacios. Mi situación actual es la de un constante cambio de orquestas, repertorios, países, y eso por ahora me resulta enormemente estimulante.

Empieza a tener sin embargo una relación bastante estrecha con la Filarmónica de Los Ángeles.

Sí, este año he hecho dos conciertos con ellos en el Walt Disney Concert Hall, en diciembre, uno de música contemporánea, y en marzo, *Cuarta* de Mendelssohn y *Cuarta* de Mahler, un programa maravilloso. Y han querido que mantengamos una línea de colaboración en los próximos años, de forma que en 2010 hago mi debut con ellos en el Hollywood Bowl, y en 2011 vuelvo a la temporada de conciertos de la Walt Disney. A raíz de eso me han salido muchas cosas en Estados Unidos: iré a San Francisco, Seattle, Atlanta, Nueva York, Toronto, a la ópera nacional canadiense, donde tengo algunas producciones estupendas, la *Iphigénie en Tauride* de Gluck de Robert Carsen, por ejemplo, y posiblemente también un *Diálogo de carmelitas*.

Vamos, que América es ya tierra conquistada... Y en Europa su presencia al frente de orquestas es también permanente.

Bueno, trabajo ya con regularidad en Alemania, Inglaterra, Bélgica, Holanda, Francia, Portugal...

¿Cuál es hoy la clave para entenderse con una orquesta?

Le daré tres: humildad, respeto y



honestidad. Respeto y honestidad artísticos y humanos, a partes iguales. En realidad dirigir una orquesta tampoco es un trabajo demasiado difícil, no voy a decir que sea fácil, pero tampoco demasiado difícil. Se trata de estar con los oídos y con los ojos muy abiertos para ser capaz de ver lo que los músicos pueden ofrecerte. Tiene que existir una comunicación en ambos sentidos permanente.

¿Cómo miran los músicos de estas grandes orquestas a alguien con apenas 30 años que se pone por primera vez delante de ellos?

En mi experiencia personal ha sido más fácil dirigir a los conjuntos más prestigiosos que a los menos conocidos. Los músicos suelen ser más abiertos, más receptivos, más comunicativos, colaboran mucho contigo. Evidentemente yo no llego tratando de demostrar ni de imponer nada, y eso lo captan enseguida y están dispuestos a ayudarte. En ese sentido, mi experiencia es absolutamente positiva.

Y desde la otra perspectiva, ¿cómo es la primera vez que se sube uno a un podio por el que han pasado ya todos los grandes maestros de la dirección de nuestra época?

Ni lo pienso. Si lo pensara igual me bajaba y salía corriendo... Antes de empezar siento siempre la responsabilidad de saber en el sitio en el que estoy, pero una vez que me subo allí arriba me olvido de si es la Filarmónica de Los Ángeles o una orquesta de jóvenes de cualquier región de España, en ese momento lo que puede es la música y el contacto directo con las personas que tengo delante, no la institución ni la tradición. Estás trabajando con músicos y ya está. Lógicamente, cuando

son orquestas importantes, la primera lectura de las obras es ya fantástica, y te sumerges en la música y te pones a trabajar a ese nivel, pero nada más.

Su carrera está fluyendo con aparente sencillez y con mucha rapidez. ¿Se ha parado a pensar qué es lo que realmente quiere? ¿Tiene algún objetivo concreto?

Nunca he tenido objetivos, metas ni deseos concretos... Quiero seguir haciendo lo que hago, ampliando mi conocimiento de la música, las relaciones de la música con otras artes... Lo más importante para mí es que pueda aprender algo del concierto de hoy y que el de mañana sea mejor. Hay mucho por aprender, por recorrer, por hacer y eso es lo que me atrae, la cantidad de repertorio que me queda por aprender y por conectar con lo que ya he trabajado. Es cierto que de pronto hay mucha más gente que me conoce, me llaman de teatros, de orquestas que nunca habría imaginado, pero le aseguro que lo he vivido todo con mucha naturalidad. Jamás soñé con llegar aquí, eso es cierto, pero es que tampoco lo busqué. Cuando me dieron la oportunidad de dirigir las primeras orquestas en España yo seguía todas las semanas dirigiendo mis coros: un coro de señoras mayores en Barcelona, un coro de profesores medio afónicos en los que trabajaba sólo la cuestión de salud vocal, luego tenía otro coro con el que podía hacer un poquito más de música... No dejé de hacer ese trabajo, y eso que ya había dirigido a la Orquesta de RTVE o a la de Granada. Pero me interesaba acumular experiencias, tener ensayos cada semana, vivir el día a día de mis grupos...

En París conoció a Gérard Mortier, y la relación con él parece excelente, porque el suyo es uno de los nombres que suena para el Teatro Real.

Sí, él me invitó a formar parte del equipo que preparaba para la New York City Opera, y al cambiar su destino, por esta especie de carambola, de Nueva York a Madrid, ha tenido que reconvertir el proyecto, porque son lugares muy diferentes, con realidades sociales y políticas muy diferentes, pero me ha dicho que sigue contando conmigo, seguimos en conversaciones, aunque no hay por supuesto nada firmado ni nada concreto con respecto a fechas, repertorios y demás.

¿Y le ha comentado algo sobre sus ideas para el Real?

Nada especial más allá de lo que va conociéndose. Mortier es una persona que lo medita todo mucho, que le da muchas vueltas a todas sus ide-

as, no es alguien que tome decisiones sobre la marcha, no es hombre de ocurrencias. Cada proyecto supone para él un largo proceso de maduración, va rumiando y planteando cambios constantes sobre la idea original; por eso digo que estamos en conversaciones, hablamos de proyectos en los que podríamos colaborar, pero es todo aún muy prematuro para fijar nada, porque mañana me puede llamar para decirme que ha cambiado sus ideas sobre todo lo que llevábamos hablado. De momento, él tiene pensado venir a España ya en julio, y de hecho está haciendo toda una inmersión en la cultura española: está estudiando el idioma, quiere conocer a todo el mundo, reunirse con artistas, cantantes... y en función de todo ello definir el proyecto que más se adapte a la realidad.

En los mentideros y entre los opinadores más tradicionales de la ópera en España hay una gran prevención por la fama que Mortier tiene de revolucionario. ¿Qué puede decir usted al respecto?

En mi opinión se trata de un revuelo más bien folclórico. Primero, porque en el mundo del arte hay que estar permanentemente abiertos a nuevas propuestas, y si esto no es así estamos muertos; y segundo, porque antes de opinar hay que ver qué es lo que de verdad te proponen, ya que cada contexto es diferente, Salzburgo es Salzburgo, París es París y Madrid es Madrid, y ya digo que Mortier es una persona muy reflexiva, que sabe perfectamente que las tradiciones y los contextos artísticos son diferentes, y no me cabe la menor duda de que él todo esto lo va a tener en cuenta. Yo lo que creo es que hay que estar expectantes, pero en un sentido muy positivo, por ver qué es lo que pasa, sobre todo cuando hablamos de una persona que evidentemente, eso lo sabe todo el mundo, toma riesgos en su trabajo, y él es consciente de ello, por supuesto, lo sabe y asume sus consecuencias, tanto los fracasos como los éxitos. Lógicamente cualquier artista o gestor cultural que no asume jamás el menor riesgo puede mantener una línea mucho más regular, pero también mucho más anodina. A priori, yo creo que la llegada de Mortier al Real va servir de revulsivo para muchas cosas y va a tener efectos muy positivos. Habrá sin duda opiniones contrarias, pero hasta eso me parece bueno, porque generará un debate que creo imprescindible para el mundo de las artes en España.

Pablo J. Vayón

MADRID, DEL 15 DE DICIEMBRE DE 2009
AL 23 DE FEBRERO DE 2010

CICLO DE JOVENES INTERPRETES

8

EL PIANO
DEL SIGLO

XXI

Organizado por la FUNDACIÓN SCHERZO y el TEATRO DE LA ZARZUELA, con la colaboración del diario EL PAÍS, el INAEM del Ministerio de Cultura y la Fundación Hazen Hosseschrueders



FOTO: FELIX BROEDE

MARTES, 15 DE DICIEMBRE DE 2009. 20 H



FOTO: FELIX BROEDE

MARTES, 22 DE DICIEMBRE DE 2009. 20 H



FOTO: JOSÉ MANUEL BIELSA

MARTES, 23 DE FEBRERO DE 2010. 20 H

1

ALICE SARA OTT, PIANO
JAPÓN - ALEMANIA

RECITAL

F. MENDELSSOHN
Variaciones serias, op. 54

L.V. BEETHOVEN
*Sonata n.º 14 en do sostenido menor,
op. 27, n.º 2, «Claro de luna»*

F. CHOPIN
Valses (selección)

F. LISZT
Estudios transcendentales n.ºs 9 y 10

2

YUJA WANG, PIANO
CHINA

RECITAL

D. SCARLATTI
Sonata en sol mayor, K 427
Sonata en si menor, K 87
Sonata en mi mayor, K 380
Sonata en sol mayor, K 455

R. SCHUMANN
Estudios sinfónicos, op. 13

A. SCRIABIN
Sonata n.º 6 en sol mayor, op. 62

S. PROKOFIEV
Sonata n.º 6 en la mayor, op. 82

3

JUDITH JÁUREGUI, PIANO
ESPAÑA

RECITAL

F. CHOPIN
Impromptu n.º 1, op. 29
Impromptu n.º 2, op. 36
Impromptu n.º 3, op. 51
Bolero, op. 19
Andante spianato-Gran polonesa brillante, op. 22

F. LISZT
Balada n.º 2

F. MOMPOU
Variaciones sobre un tema de Chopin

Lugar de actuación: **TEATRO DE LA ZARZUELA**

PRECIO DE LOS ABONOS Y LOCALIDADES

ZONA	ABONO	LOCALIDADES
A	28€	14€
B	24€	12€
C	20€	10€
D	16€	8€

PARA MÁS INFORMACIÓN:

TEATRO DE LA ZARZUELA
Teléfono: 91.524.54.00 / 72
(De 12:00 a 18:00 horas,
excepto los días de representación
que será hasta las 20:00 horas)
<http://teatrodela zarzuela.mcu.es>

FUNDACIÓN SCHERZO
Teléfono: 91.725.20.98
(De lunes a viernes,
excepto festivos,
de 10:00 a 15:00 horas)
www.scherzo.es

VENTA DE LOCALIDADES Las localidades podrán adquirirse para cualquiera de los tres recitales del ciclo a partir de **1 de diciembre de 2009** en las taquillas del Teatro de la Zarzuela, en la Red de Teatros del INAEM (dentro de los horarios habituales de despacho de cada sala) y mediante el sistema de venta telefónica llamando al número de Serviticket **902.332.211** (de 9:00 a 24:00 horas), Servicaixa y Servicajeros de la Caixa.

ORGANIZAN:

schерzo
FUNDACIÓN

TEATRO DE LA ZARZUELA

COLABORAN:

EL PAÍS



FUNDACIÓN HAZEN HOSESCHRUEDERS

www.scherzo.es

Cincuenta años de la desaparición del compositor checo

MARTINU, EL OPERISTA

Recordando a Martinu

Hace ahora diecinueve años, en el número 50 de SCHERZO, diciembre de 1990, le dedicábamos un recuerdo a Bohuslav Martinu en el centenario de su nacimiento. Era un artículo de cuatro páginas titulado *Bohuslav Martinu o el hombre que dijo no*, y allí trazábamos un perfil de la vida y la obra de este importante compositor checo del siglo XX, que vivió entre 1890 y 1959. Se cumplen, pues, cincuenta años de la desaparición de Martinu, el compositor prolífico que tocó todos los géneros, el que supo decir “no” en varias ocasiones. *No*, por ejemplo, a una situación cómoda de joven compositor nacional en la recién nacida República Checoslovaca, con lo que se marcha a París a completar su formación, a los treinta y dos años, a pasar fatigas en lugar de subirse al carro del nuevo estado-nación. *No*, por ejemplo, a regresar como consagrado y merecedor de sinecuras a la Checoslovaquia posterior al golpe de 1948, por el que los comunistas tomaron el poder y se dedicaron muy pronto a limpiar su propio partido de elementos independientes, de auténticos luchadores comunistas (el proceso Slansky). Todo esto lo desarrollábamos entonces. No insistiremos en lo que dijimos allí, no insistiremos en la tardía llegada de este compositor al género sinfónico, en lo magistral de sus siete cuartetos de cuerda, en su huida de Francia tras la guerra relámpago, en su regreso a Europa, en su presencia permanente en los atriles de las orquestas checoslovacas pese a que nunca regresó allí, en esa habilidad de los músicos del país ante el poder para continuar tocando obras de Martinu pese a la evidente desafección del compositor hacia el régimen y de éste hacia el compositor.

Ahora quisiéramos llamar la atención sobre algo que tratamos allí, pero de manera más amplia. Queremos ver hoy a Martinu como uno de los grandes operistas del siglo XX, con catorce títulos de distinto alcance en cuanto a duración, mas también en ambición y trascendencia. Véase la relación de obras que proponemos al margen. A esos catorce títulos habría que añadirles el material de otras dos óperas inconclusas. Se trata de un operista, puesto que se dedicó al género de manera permanente, no ocasional. Beethoven compuso una de las gran-



des óperas del repertorio, pero no es un operista, sólo compuso esa, *Fidelio*, enorme, sí, pero solitaria. Aparte de los grandes operistas del XIX, el siglo XX cuenta con nombres dedicados a la ópera como Richard Strauss, Schreker, Prokofiev, Hindemith, Britten, Henze, Reimann, y muchos más, claro. A esa raza de músicos pertenece Bohuslav Martinu.

Martinu tardó en componer su primera ópera, pero compuso muchas, y desde la primera, empezada en 1926, sólo hay un período de silencio operístico en el taller del músico checo, aunque es cierto que ese período es largo (quince años, desde el estreno de *Juliette*, en 1938, hasta la emisión en 1953 de su ópera para televisión *What men live by*). Es cuando se exilia, cuando se adapta a Estados Unidos sin tanta fortuna como Stravinski pero con mejor suerte que Béla Bartók, cuando se convierte en grandísimo sinfonista,

cuando regresa a la Europa que trata de reconstruirse tras la guerra.

Pero será mejor no adelantarse un compás.

París no era una fiesta

El joven Martinu llega a París, y en ese momento París trata de ser todavía la capital cultural que había sido durante los años anteriores a la guerra, durante la *belle époque*. No todo París, claro está, sino sus vanguardias, por llamarlos de algún modo. Ahora bien, la victoria, a la larga, será de los conservadores, tradicionalistas o al menos retardatarios. El surrealismo es lo último que aporta París como novedad, como renovación y como agitación. Lo inventan André Breton, Louis Aragon y Philippe Soupault, tres supervivientes de la enorme matanza de la gran guerra; su pacifismo será bastante agresivo. El surrealismo es el sueño como

tema, el subconsciente como impulso creador, el azar de la caprichosa creación colectiva (los “cadáveres exquisitos”), la escritura automática, la oposición al realismo (aunque Aragon, con el tiempo, será más realista que nadie). El surrealismo se reforzó con los dadaístas, con los futuristas, con los pintores (Max Ernst, Ives Tanguy, Deelvx, Magritte, Dalí) y hasta con cineastas como Buñuel. Y con artistas como tres nombres importantes para Martinu: Robert Desnos, Georges Ribemont-Dessaignes y Georges Neveux. No se trata de grandes del movimiento, pero sí fueron importantes para nuestro músico. Robert Desnos introduce a Martinu en el círculo, y el checo entabla amistad con Ribemont-Dessaignes y con Neveux. Ese encuentro es importante para el Martinu operista, que no acababa de decidirse a componer para el género: tres de los cuatro primeros proyectos operísticos de Martinu se basan en libretos de Ribemont-Dessaignes, un surrealista no muy integrado en el surrealismo. Además, la que acaso es su obra maestra para el teatro lírico, *Juliette*, se basa en obra teatral de Neveux. Neveux es también autor de un proyecto tardío, posterior a la Segunda Guerra Mundial, que no se llevará a término: *Plainte contra inconnu* (Querrela contra desconocido). En fin, la penúltima ópera de Martinu, *Ariane*, compuesta el año anterior a su muerte, se basa de nuevo en un libreto de Georges Neveux.

Desde el momento en que Martinu decide componer óperas, cuando está más cerca de los cuarenta que de los treinta, resulta inoculado por el virus y ya no hay nada que hacer. Será operista. Sin renunciar a los demás géneros: cámara, piano solo, obras concertantes. No le animaba ni el éxito, que desconoció durante mucho tiempo, ni los encargos, puesto que en Francia no le hicieron caso nunca.

Aunque autor de muchas óperas breves (esto es, de duración inferior a una velada: obras de una hora, incluso menos), Martinu comienza con una ópera de duración normal, *El soldado y la bailarina*, en checo, y que creemos que no ha sido grabada. Lo será, sin duda, y nos la traerá en cualquier momento el sello Supraphon. Ojalá. Tres actos, diez cuadros. ¿De veras no merece la pena conocer esta ópera, que se estrenó inmediatamente en el propio país del compositor?

Los tres proyectos siguientes son franceses y de duración menor: *Las lágrimas del cuchillo*, *Los tres deseos* y *El día de Bondad* (*Le Jour de Bonté*, 1928-1930). Este último, basado en Ribemont-Dessaignes, permanece como obra inconclusa. Otro proyecto

ambicioso es *Autos de María* (véase nota en la relación de títulos). Son cuatro breves óperas, que en realidad configuran un *doble diptico* (dos milagros precedidos de dos prólogos). Martinu emprendió esta obra en francés, pero también hizo una versión en checo. Ya dijimos que los franceses no le hacían caso. Felizmente, la Radio nacional checoslovaca le encarga un par de óperas breves, una detrás de otra. Una de ellas es una pieza casi olvidada, *La voz del bosque*, en la que el libretista, Nezval, introduce una voz de narrador, muy adecuada para una ópera radiofónica; esa voz sitúa y aclara. Una muchacha y un joven raptados por los bandidos, separadamente, y vendidos como esclavos; finalmente se enamoran y escapan.

La otra ópera radiofónica ha tenido un mejor destino, y después de su estreno en la radio checoslovaca conoció una carrera escénica considerable. Es *Comedia en el puente*, divertida operita que ha sido grabada varias veces y es de los pocos títulos de Martinu que se han visto en nuestro país (Teatro de la Zarzuela, Madrid, 19, 20 y 21 de abril de 1977, en programa doble con *Ariane*, Ópera de Cámara del Teatro Nacional de Praga).

La siguiente ópera de Martinu también es checa: *El teatro extramuros* tiene una característica muy curiosa, que el primer acto es una pantomima, no se canta, sólo hay música. Es un intento de teatro lírico popular, con elementos narrativos sacados de cuentos populares checos, con personajes de la *commedia dell'arte*, con una vena sonora neoclásica decidida. Fue una de las opciones de Martinu, como es bien sabido. Una de las maneras del compositor, sobre todo en Francia y antes de la segunda guerra, para enfrentar el pathos y el falseamiento propios de la exageración tardorromántica. Desde luego, puede decirse que aquí hay materia para una de las últimas óperas del compositor, *Mirandolina*.

Por fin llegaría la gran obra maestra para el teatro lírico de Martinu. Fue un año y medio antes de estallar la guerra, unos meses antes del vergonzoso Tratado de Múnich (el justamente llamado “tratado de la traición”, en el que no participaron políticos checos, sino sólo alemanes, italianos, británicos y franceses) cuando se estrenaba en el Teatro Nacional de Praga *Juliette o la llave de los sueños*. Estamos en marzo de 1938. Martinu había empezado esta obra en francés, de acuerdo con el libreto original, pero la imposibilidad de estrenarla en Francia le llevó a componerla en checo. El París vanguardista de antes de la guerra había pasado a la historia, ya no

era capaz de acoger los nuevos valores extranjeros. Desde el libreto hasta la traducción sonora, todo es sugerente y original en *Juliette*. Atención a ese pueblo en el que la gente carece de memoria, en el que todo es siempre nuevo y desconocido, en el que es imposible construir una biografía, un itinerario vital mínimo. Marcel Carné se basó en la misma pieza de Neveux para una de sus películas más sugerentes y menos conocidas, con el mismo título (con Gérard Philippe y Suzanne Cloutier, al frente de un enorme reparto).

Juliette es una obra amplia. Casi al mismo tiempo, compone Martinu otra breve, que también será de las que sobrevivan después de la guerra. Es otra comedia, *Alexandre bis*. A continuación, sobreviene el desastre: la Checoslovaquia amputada, la invasión total del país por el Tercer Reich, la creación de una Eslovaquia independiente y títere. Un año más tarde, la guerra. Y aquí sobreviene eso que hemos llamado el silencio operístico de Martinu. Quince años, con la guerra en medio y el exilio americano cuando ya es un cincuentón. ¡Empezar de nuevo a esa edad! Pero Martinu, en rigor, todavía no es Martinu. Lo será precisamente a partir de esos años. El Martinu que vuelve a componer óperas ya es el gran compositor que a partir de entonces no hará sino producir una obra maestra detrás de otra. Para darnos el Martinu que hoy vemos con perspectiva y admiración.

Quince años después

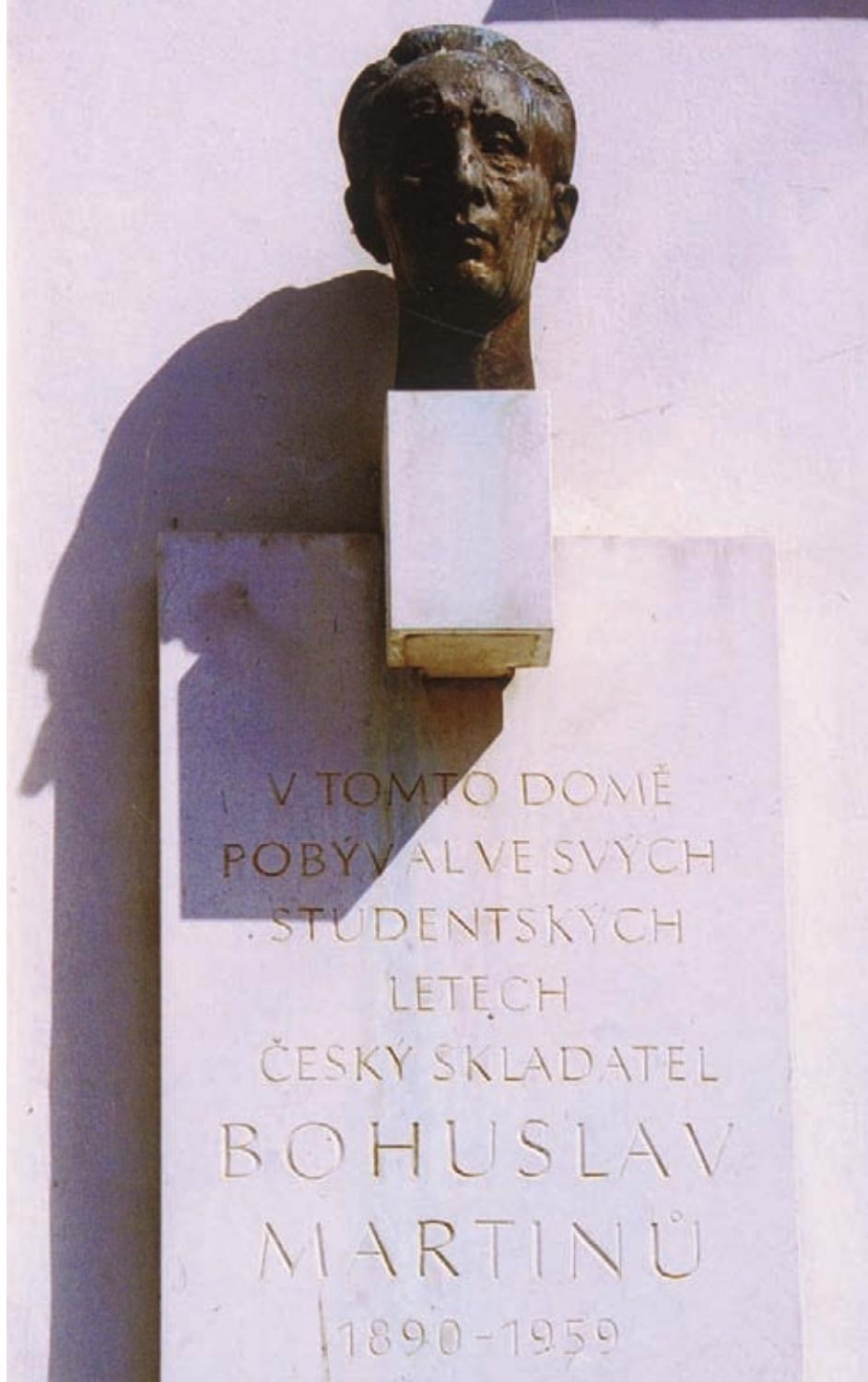
Demos con él ese salto, el salto de quince años en el que deja atrás los sufrimientos de la guerra, la muerte de su joven amiga y amada Vitka Kapralová, compositora y directora, hija de su buen amigo y colega Jan Kapral. Atrás deja obras como sus sinfonías, como los *Frescos de Piero della Francesca*, como la breve, intensa, maravillosa *Memorial por Lidice*. Ha decidido no ir a Checoslovaquia. ¿Sabía él las cosas espantosas que sucedían allí? Pensemos en una de alguien muy cercano: Jirí Mucha, hijo de Alfons Mucha, el grandísimo pintor checo, marido de Vitka, se veía obligado a servir a la policía secreta del régimen para evitar males mayores; como tantos. Y para salvar gente e incluso las obras de arte de su padre. A qué usos tan viles podemos descender, Carlos Marx. Sin embargo, hay otros enfoques para la ausencia de Martinu, que completan el cuadro. Guy Erismann lo explica con crudeza y no sin refinamiento: “¿Qué compositor de allí deseaba de veras el regreso del más

grande de todos ellos? La política cubrió con su anónimo y grisáceo manto el auténtico debate. Por el contrario, los artistas intérpretes incluían sus obras en sus programas, de manera que en la práctica el boicot deseado por algunos fue en parte inoperante⁷¹.

Con nueve óperas a la espalda, Martinu vuelve a la carga de la ópera para un medio de comunicación de masas. Pero ahora es la televisión, nada menos. En aquellos tiempos la televisión, al parecer, necesitaba todavía productos de este tipo. Es decir, cultura en el sentido estricto de la palabra. Quede como testimonio de un tiempo no más feliz, acaso sólo menos envilecido. En 1953, año del final de la guerra de Corea, del auge del maccarthysmo, de la muerte de Stalin y Prokofiev, la Televisión de New York City pone en antena *Comedia en el puente*, esto es, la ópera breve que Martinu había compuesto para la radio en los años treinta. El éxito fue tan considerable que esa misma emisora le encarga a Martinu dos títulos operísticos, también de duración media, que nuestro músico, tan trabajador, tan infatigable, compone a lo largo de 1952, junto con obras de la envergadura de la *Rapsodia-concierto para viola* o la *Tercera Sonata para violonchelo*. Son *De qué viven los hombres* y *El casamiento*.

De qué viven los hombres, basada en un relato de Tolstoi, es no sólo ópera para televisión, es también ópera de cámara: cinco papeles cantados, un narrador, pequeño conjunto, pequeño coro. No era economía de medios, al menos no era ese el único objetivo. Martinu tuvo la gran intuición de que para el medio televisivo no hacían falta efectivos amplios. Sorprende el enorme contraste de temática y de tratamiento sonoro de ambas obras para televisión. *De qué viven los hombres* nos trae a un zapatero remendón que ve pasar a la gente desde su sótano, que ve los pies, los zapatos de la gente, que está solo, pero que no será un personaje como el de las *Memorias del subsuelo* de Dostoievski, ni mucho menos. Este zapatero llega a tales bondades que merecerá el agradecimiento de esos que pasan, y que ahora ya no son sólo pies y zapatos. Parece un cuento de Navidad.

Por el contrario, *El casamiento* se basa en la comedia de Gogol cuyo primer acto compuso el joven Musorgski para solaz de unos cuantos amigos, porque ese acto se "estrenó" en privado, con cantantes como el propio Musorgski o como Dargomishki. Muchos compositores han hecho lo que han podido para terminar la obra de Musorgski, y se ha estrenado, y se ha visto por todas partes. Martinu no



completó a Musorgski. Sencillamente, hizo su propio *Casamiento*. Recitativo cantabile continuo, una sola aria (Agata), acción trepidante de esos tipos que quieren y no quieren casarse. Una delicia, también con conjunto de carácter camerístico.

Una beca Guggenheim y un texto de Goldoni hicieron posible *Mirandolina*. Esta ópera, no muy dilatada pero suficiente para una sola velada, la compuso Martinu en italiano, nada menos. Parece que no es esta la ópera que él quería componer en este momento, que tenía cierto proyecto eslovaco, popular, de tierra profunda. Pero ahí tenemos esta preciosidad que es la ágil *locandiera* de esa época final. Se estrenó en el Teatro Nacional,

en Praga, poco antes de la muerte del compositor.

Y por fin se pone a componer Martinu, en inglés, la que será su ópera más ambiciosa, junto con *Juliette*. Es *La Pasión griega*, basada en una novela de Nikos Katantzakis, el rebelde, el disidente griego perpetuo. Martinu quería poner música a *Alexis Zorba*, pero el propio Kazantzakis le sugirió *Cristo de nuevo crucificado*. Trata de una novela de un tema muy doloroso, el de los refugiados en Anatolia. Los griegos se van a ver expulsados de aquella región, en un proceso de limpieza étnica incruenta pero que constituye uno de los grandes traumas de la reciente historia griega, y uno de los orgullos de la nueva Turquía posterior a Musta-

fá Kemal: “echamos a los griegos al mar”. Pero estos griegos son los protagonistas y los que crean el conflicto entre sí, entre los que buscan refugio y los griegos que se muestran contrarios a acoger a sus propios compatriotas. Todo ello, dentro de la representación de una Semana Santa popular, tan habitual en los pueblos cristianos del Mediterráneo. Obra condensada, obra de masas, de pueblo, de acción continua, *La Pasión griega* es algo más que una síntesis de los procedimientos dramáticos de quien había degustado el clasicismo y ya no le ponía mala cara a determinados modos posrománticos, pasados por el matiz de los expresionismos de entreguerras.

Esta obra maestra indiscutible, que Martinu no vería nunca representada, es contemporánea de otra ópera, breve en este caso, sobre tema mitológico, *Ariane*. La compuso Martinu, a modo de divertimento, durante la escritura de *La Pasión griega*, que se dilató más de lo que era habitual en un compositor tan prolífico y tan rápido; lo que no impedía que fuera al mismo tiempo de una seriedad y una altura artística difícil de igualar. Tampoco vería Martinu

el estreno de *Ariane*. Basada en un texto de Neveux, *Le voyage de Thésée*, estrenado durante la Ocupación, que Martinu reduce a la décima parte, *Ariane* es una muy curiosa variante del mito de Teseo y Ariadna, y en rigor es una historia de amor, o mejor, una parábola sobre el amor. De nuevo, el Neoclasicismo, de nuevo el pasado inspira el presente, de nuevo la distinción y la distancia, de nuevo el drama contenido por lo elegante.

Para completar la visión de lo escénico, recordemos que Martinu componía un ballet por cada ópera, o poco menos. El teatro era su vocación, como la de tantos otros. Este artículo no pretendía sino sugerir al lector que hay muchas óperas importantes de Martinu que sólo conocemos por disco, o que no conocemos de ninguna manera. Y que nunca vienen a los escenarios. Y que en Europa y en otros grandes teatros del mundo se suelen poner relativamente poco. Martinu es un compositor que en disco ha tenido bastante fortuna, pero que en las salas de conciertos, y sobre todo en los teatros de ópera aún está por ver aceptada sin reservas al menos lo más

importante de su producción. ¿Vemos alguna vez un Martinu en el Real o en el Liceu? Tal vez, pero no nos sorprendería que lo viéramos antes en el Maestranza de Sevilla, incluso en el Palau de les Arts de Valencia.

Santiago Martín Bermúdez

¹ Guy Erismann, *Martinu, un musicien à l'éveil des sources*, París, Actes Sud, 1990, p. 275.

² En checo: *Hry o Marii*. Esto es, *Obras teatrales de María*. En inglés suele traducirse como *The miracles of Mary*. Podemos traducirlo como *Los milagros de la Virgen María*, pero el concepto de *miracle play* en inglés, referido al teatro, tiene cierta equivalencia con el auto sacramental del Medievo. Otra traducción posible sería *Los milagros de la Virgen María*, por el concepto de milagro como narración o dramatización. Se trata de vidas de santos con posibles intervenciones de Nuestra Señora.

³ En checo: *Divadlo za bránou*, esto es *Teatro detrás de la puerta*, lo que significa teatro ahí fuera, teatro en la calle, teatro en un ámbito popular como una verbena, algo así.

Óperas de Bohuslav Martinu

Título, libretistas, años de composición, lugar y fecha de estreno. Si el título es en checo, se da sólo su equivalente en español.

1926-1938	El soldado y la bailarina. J. L. Budin (seudónimo de Jan Löwenbach), basado en el <i>Pseudolus</i> , de Plauto. 1926-1927. Brno, 1928.
	Les larmes du couteau (Las lágrimas del cuchillo). Georges Ribemont-Dessaignes. 1928. Brno, 1968.
	Tres deseos , ópera para el cine. Georges Ribemont-Dessaignes. 1929. Brno, 1971.
	Autos de María ² , cuatro óperas breves. B. Martinu, basada en varias fuentes: textos y leyendas, Henri Ghéon, Erben, Nezval, Julius Zeyer, etc. 1933-1934. Brno, 1935.
	La voz del bosque , ópera radiofónica. Vitezslav Nezval. 1935. Radiodifusión checoslovaca, 1935.
	Comedia en el puente , ópera radiofónica. B. Martinu, basada en una comedia de Václav Kliment Klicpera. 1935. Radiodifusión checoslovaca, 1937.
	Teatro extramuros ³ . Martinu. 1936. Brno, 1936.
	Alexander Bis. André Wurmser. 1937. Mannheim, 1964.
Julietta. B. Martinu, basado en el drama de Georges Neveux. 1936-1937. Praga, 1938.	
1953-1959	What men live by (De qué viven los hombres), ópera para televisión. B. Martinu, basada en un relato de L. Tolstoi. 1952. Nueva York, 1953.
	The marriage (El casamiento), ópera para televisión. B. Martinu, basada en la comedia de Nikolai Gogol. 1952. Nueva York, 1953.
	Mirandolina. B. Martinu, basada en la comedia de Carlo Goldoni. 1954. Praga, 1959.
	Ariane. B. Martinu, basada en la obra de Georges Neveux. 1958. Gelsenkirchen, 1961.
	The Greek Passion (La Pasión griega). B. Martinu, basa en la novela Cristo de nuevo crucificado, de Nikos Kazantzakis. 1956-1959. Zúrich, 1961.

BOSTONIANA

Noticias desde uno de los principales centros de irradiación de ideas educativas

Desde Estados Unidos, y en concreto desde Boston, nos llega el aire de innovación y planteamientos inteligentes desde el campo del pensamiento y la práctica educativa en forma de libros, artículos, congresos o proyectos educativos. Lo que sigue es un recorrido por algunas de estas propuestas, recogidas al calor de un congreso celebrado en la Universidad de Lesley sobre el aprendizaje de las artes en el siglo XXI.

Para comenzar, anotamos el interesante descubrimiento del pensamiento de Kieran Egan, un teórico de la educación que desde Estados Unidos y desde hace diez años nos dice que el problema de la educación es la clara incompatibilidad que existe entre los tres pilares sobre los que se basa. Estos pilares son la formación de ciudadanos (el ideal democrático), la transmisión del conocimiento (la tradición platónica) y el desarrollo del potencial individual (o el discurso de Rousseau). Cada una de estas líneas de acción debe competir con las otras dos para salir adelante y el alumno sufre las contradicciones: el sistema educativo nos pide inculcar el respeto a las convenciones sociales a la vez que nos pide que cultivemos el espíritu crítico y el descubrimiento personal del propio camino. Kieran Egan es un gran escritor que explica sus ideas con claridad y pasión, al mejor estilo estadounidense, y la lectura de sus libros es recomendable para cualquier persona a la que no le importe de vez en cuando releer un párrafo para saborear un pensamiento inteligente. La solución a la contradicción entre los tres pilares mencionados puede encontrarse en su libro *The educated mind*, o *Mentes educadas*, según se prefiera leer en inglés o español.

Y ya que hablamos de libros, hablemos del escrito por la directora de un instituto de bachillerato de Boston, Linda Nathan, que explica la forma en que ha trabajado para que su centro compense, a través del aprendizaje, las enormes desventajas sociales que viven sus alumnos. El título del libro *The most important questions aren't on the test* (las preguntas más importantes no son las del examen), anuncia el tono de algunos párrafos, que dejan entrever un panorama social difícil y en parte premonitorio:

“Me produce una profunda frustración ver lo poco consciente que es el público de las necesidades que tenemos en las escuelas urbanas. ¿Cómo es que no hay una revuelta ante la forma en que funcionan o ante las constantes restricciones impuestas a profesores y directores desde la administración o los sindicatos? La idea de que este país pueda seguir caminando a ciegas, haciendo exámenes y exámenes, como si no estuviéramos echando a perder el futuro de los niños, me parece absolutamente descabellada. Como educadores, no se nos puede pedir que acabemos nosotros solos con el problema de la creciente violencia en las ciudades, pero lo que sí podemos y debemos hacer es exigir el tiempo necesario para dedicarle a estos temas en nuestros centros”.

Tilson Thomas

De Linda Nathan pasamos a un proyecto educativo desarrollado por la Sinfónica de San Francisco, al frente del cual figura el director de la orquesta, Michael Tilson Thomas. El nombre del proyecto es *Keeping Score* y la mejor forma de conocerlo es abrir su sitio web, keepingscore.org, donde puede encontrarse una riquísima oferta de contenidos multimedia: partituras que se iluminan para mostrarnos solos o

entradas de instrumentos, juegos interactivos para calcular la afinación de vasos de agua, fotos y documentos que muestran la vida y el trabajo de siete compositores, etc.

Además de su dimensión electrónica, que sorprende por la calidad y originalidad de los materiales, *Keeping Score* trabaja de forma estable con un grupo de colegios y ofrece cursos de formación de profesores en un claro intento por establecer un nexo entre la actividad diaria de estos profesores y su proyección social como institución cultural de prestigio. Son más de doscientos los profesores implicados en este programa en más de noventa centros y este es el quinto curso que se pone en marcha. El sitio web es, por lo tanto, un excelente escaparate, pero lo importante es lo que ocurre en los colegios. Un aspecto práctico que indica la cercanía del proyecto con el trabajo de los profesores es la inclusión de unidades didácticas en las que los profesores explican detalladamente cómo son sus clases y cómo integran los contenidos del proyecto con la realidad del día a día del colegio. Son clases de música, pero también clases de otras asignaturas (matemáticas, lengua, sociales, etc.) en las que la música muestra su carácter poliédrico y su formidable conexión con otros ámbitos del conocimiento.



Competentes

El gran tema del debate educativo en Estados Unidos es, con mucho, el de las competencias, a las que allí se refieren como “Competencias para el siglo XXI” o “21st Century Skills”. Hay varias formas de acercarse al tema de las competencias, que no tienen que ver con la competición, sino con ser competente en algo. El proyecto *Habits of mind*, por ejemplo, lo hace resumiendo desde 1992 todo lo que es importante en dieciséis “hábitos mentales”: ser persistente, pensar y expresarse con claridad, controlar los impulsos, utilizar todos los sentidos para recopilar información, escuchar con empatía, ser creativo, ser flexible, ser capaz de sentir entusiasmo, poder pensar en cómo se piensa, asumir responsabilidades y riesgos, esforzarse por ser preciso, tener sentido del humor, hacer preguntas y plantear problemas, pensar de forma interdependiente, aplicar lo sabido a situaciones nuevas y estar abierto a aprender. Me gusta la primera definición que ofrece su sitio web: “un hábito mental es saber cómo reaccionar inteligentemente cuando no conoces la respuesta a un problema”.

El desarrollo de las competencias es hoy el objetivo que más claramente pueden defender las políticas educativas. Si estamos de acuerdo en lo que debemos aprender a lo largo de la vida —parecen decirnos los defensores de este planteamiento— debería ser fácil estar de acuerdo en cómo organizar nuestro sistema educativo. Desde este punto de vista, la crítica al sistema tradicional sería que se ha prestado menos atención al alumno que a las necesidades de los centros y profesores (el curioso caso de la absurda y estéril enseñanza de la armonía aún presente en muchos centros de enseñanza musical en España podría servir de ejemplo). Sin embargo, si nos fijamos en lo que una alumna de contrabajo va a necesitar cuando finalice sus estudios, el planteamiento deberá ser más coherente e incluirá hábitos de estudio independiente, capacidad de comunicar con el público o de presentarse a audiciones, conocimiento de idiomas, capacidad de adaptarse a situaciones nuevas y tantas otras cosas que no se estudian solamente en una asignatura, sino que están entrelazadas a lo largo de un plan de estudios y constituyen a menudo el llamado currículum oculto: lo que no estaba escrito en ninguna parte, pero constituía realmente el centro de atención de la enseñanza.

Las competencias se aplican a la enseñanza general (al igual que en Europa, donde los ministerios de educación de todos los países de la UE han acordado unas competencias básicas para sus sistemas educativos) y en Estados Unidos se agrupan en cuatro bloques: los contenidos o conocimientos básicos, las habilidades para la vida y el desarrollo profesional, las habilidades para el aprendizaje y las habilidades en el manejo de las nuevas tecnologías de la información.

Más vinculado al poder del aprendizaje artístico como forma de estructurar el pensamiento, está *Project Zero*, el proyecto que muchos asocian a Howard Gardner, responsable del concepto de inteligencias múltiples, aunque el proyecto lo creó ya en 1967 el filósofo Nelson Goodman y ahora esté dirigido por Shari Tishman, una especialista del aprendizaje en museos de la Escuela de Educación de Harvard. La idea que

ha prevalecido desde su creación es la de que el aprendizaje artístico implica una actividad cognitiva diferenciada y que esta actividad influye notablemente en el funcionamiento de otras habilidades y esquemas de aprendizaje. Los más de treinta proyectos en los que se trabaja son un indicador de la influencia que este grupo de investigación tiene desde hace décadas en la forma de plantear la educación en general y la educación artística en particular. De todo este trabajo llama la poca o casi nula presencia en España de una corriente interesada en integrar en la educación general los contrastados beneficios de una educación artística.

De Boston a Newcastle

Por último, damos un pequeño salto a Inglaterra para fijarnos en el proyecto *Mantle of the expert* (MoE), proyecto nada americano salvo por el hecho de que ha sido en Boston donde hemos sabido de su existencia. MoE se parece al proyecto de creación de óperas por parte de niños de primaria que se hace en colegios de España, pero tiene algunas diferencias fundamentales. En MoE, los niños saben que están simulando ser expertos. Es decir, que asumen el papel de adultos, pero lo hacen como si estuviesen escenificando algo que saben que no es real. Por otra parte, no sólo crean productos artísticos, como obras de teatro, dibujos o piezas musicales, sino que se implican en la reproducción de situaciones tan diversas como una emergencia médica, la gestión de una tienda o la celebración de un juicio. El repertorio es ilimitado y este proyecto tiene su origen en el trabajo de Dorothy Heathcote en los años ochenta. Esta profesora de la Universidad de Newcastle upon Tyne ha creado una auténtico movimiento basado en parte en experiencias previas como las de las escuelas Waldorf de Rudolf Steiner.

Pedro Sarmiento
educacion@scherzo.es

EL QUIOSCO DIGITAL

Scherzo tiene ya su quiosco digital

Ahora puede comprar números atrasados
de SCHERZO en formato digital.

Rápidamente y con toda seguridad

www.scherzo.es





CARLOS BICA

Andreas Kirchberger



MARIA JOÃO Y MÁRIO LAGHINA



CARLOS BARRETO

J.H. de Rojas

JAZZ PORTUGUÉS: NOSTALGIA DE UN DESCONOCIDO CERCANO

El mes de noviembre se nos ha llevado los atardeceres otoñales y una edición más de la ya habitual Mostra Portuguesa, una iniciativa institucional con los pies en dos tierras que ya cuenta con siete años de existencia. Hoy un portugués es un ibérico de Lisboa, Oporto, Coimbra o Setúbal, al igual que un español de Madrid, Barcelona, Valencia o Bilbao. Ambos países miran a Europa porque allí tienen fijada su mirada permanente, aunque asunto bien distinto es la lejanía de sus cercanas distancias. Lamentablemente, el tradicional “tan cerca, tan lejos” que reparten los dos países todavía sigue vigente, a pesar de los grandes pasos que las naciones vienen dando en los últimos años. Extrañamente, en este mundo globalizado que todos tenemos al alcance de la mano, España y Portugal siguen desconociéndose o, al menos, siguen sin saberse el uno del otro en las barras de los bares, que es donde la verdad se hace plena y universal. Esta gran cita de la cultura hispano-lusa ha ayudado al entendimiento de esta identidad compartida, y su esfuerzo, en este sentido, se antoja impagable. Pero queda mucho por hacer, por alcanzar esa “perspectiva ibérica para un diálogo de culturas” que, en las primeras ediciones del certamen, reivindicaban Jorge Sampaio y Federico Mayor Zaragoza.

En cuanto al jazz portugués se refiere, la ausencia de noticias sigue siendo flagrante y... sangrante. No se entiende cómo dos vecindarios jazzísticos tan cercanos se ignoren con tanta intensidad e insistencia. Esta desagradable realidad se ve interrumpida de tarde en tarde, bien sea porque el saxofonista Perico Sambeat reconoce en el pianista Bernardo Sasseti a uno de los mejores instrumentistas europeos, bien porque el baterista Guillermo McGill tiene en el saxofonista Julián Argüelles a uno de sus más inspirados cómplices discográficos. También nuestro pianista Abe Rábade echa mano del talento portugués al colocar, en los otros dos vértices de su trío, a dos jóvenes jazzistas con mucho horizonte, el contrabajista Nelson Cascais y el baterista Bruno Pedroso, con quienes está firmando sus últimas apariciones en este pequeño formato.

No obstante, la escena lusa está generando nuevos jazzistas más allá de

la complicidad y alianza con los instrumentistas españoles, mostrando un panorama altamente esperanzador, máxime si se considera la poca información que de él, insistimos, disponemos. El trompetista Hugo Alves bien pudiera liderar esta nueva generación de músicos, gracias a su aprendizaje en locomotoras jazzísticas como la Orquesta de Jazz de Matosinhos o la big band del pianista y orquestador Jorge Costa Pinto. Su trayectoria cuenta con colaboraciones fugaces junto a grandes nombres como Bob Berg, Conrad Herwig, Ingrid Jensen, Carla Bley o Steve Swallow. Aun así, sus mejores credenciales se descubren en los tres registros que tiene en catálogo, *Estranha natureza* (2003), *Taksi Trío* (2005) y *Given soul* (2007), su última producción.

Otro de los jazzistas más activos del país vecino, aunque formando parte de una generación de jazzistas más veteranos, es el contrabajista Carlos Barretto, todo un histórico del jazz moderno portugués. Al margen de ser solicitado por ilustres como Brad Mehldau o Gary Bartz, bajo las formaciones de Barretto se gestan nuevos talentos como el guitarrista Mário Delgado, que hace cinco años regalara al mundo un maravilloso disco con todo su ideario compilado en el mismo título: *Tuba, guitarra & batería* (al desarrollo del disco contribuyen el baterista brasileño residente en Lisboa Alexandre Frazao y otro portugués virtuoso de la tuba, Sérgio Carolino).

Y por encima de todos ellos, la que probablemente es la pareja más atrevida y carismática del jazz luso, la formada por la cantante Maria João y el pianista Mário Laginha. La reciente publicación de su disco *Chocolate* (Universal) suma ya doce títulos de fructífera relación profesional, aunque ambos cuentan con anteriores vidas jazzísticas. La vocalista inició su carrera discográfica con *Quinteto de Maria João*, una colección de estándares estadounidenses producto de su trabajo en el Hot Club de Lisboa. *Cem caminhos*, su segundo registro, apareció en 1985, fecha en la que precisamente recibió del Festival de Jazz de San Sebastián el premio a la “Mejor intérprete femenina del año”. Eran, está claro, buenos tiempos para ella, detalle que se hizo aún más patente cuando en 1986 conoció a la pianista

japonesa Aki Takase, que cambió para siempre su forma de concebir la música.

La libertad musical de Takase es responsable de que Maria decidiese deshacer el quinteto con el que ya había grabado su tercer disco, *Conversa*, y se embarcase en una aventura que duró un lustro y tuvo como cómplices a la mencionada Aki Takase y al contrabajista mayor de Escandinavia, Niels Henning Ørsted Pedersen. Esta formación se movió en diferentes direcciones conceptuales, aunque una, sobre todo, hizo mella en la afición; un jazz de avanzada bien entrado en toda clase de referencias populares, desde brasileñas y africanas a las asociadas a la cultura del pop.

Espléndidamente arropada a su regreso a Portugal por Carlos Bica, José Peixoto y, sobre todo, el pianista Mário Laginha, el disco resultado de esa conjunción de estrellas, *Sol*, hoy pasa por ser pionero en realizar una

auténtica fusión de música tradicional portuguesa y jazz. La aventura sirvió además para fijar el comienzo de su relación musical con Laginha que, a fecha de hoy —con los años ya transcurridos y álbumes como *Danças, Fabula, Cor, Mumadgi* o *Tralba*—, sigue siendo su alma pianística.

Las canciones de esta pareja alternan propósitos y multitud de estilos, siempre con Maria João convertida en una de las intérpretes más originales de entre cuantas en Europa se dedican a trabajar las posibilidades de la voz humana. Quizás por ello, en el centro de sus intenciones queda siempre el soplo de enorme libertad con el que ambos impulsan temarios como los que en fecha reciente se han incluido en el mencionado *Chocolate*. Maria no interpreta un cancionero concreto; más bien parece inventarlo sobre el terreno. En su trabajo de fusión cultural todo es legítimo, original. Y Mário Laginha, pianista *evansiano* y compo-

sitor de casi todo el repertorio, alumbra el camino de facilidades, proponiendo la cohesión instrumental entre todos los elementos del grupo.

Por último, a partir de estas líneas también conviene resaltar otra de las grandes referencias del jazz portugués moderno, la del citado contrabajista Carlos Bica, un instrumentista dotado de buenas ideas y mejores capacidades expresivas que, a mediados de los noventa, sorprendía a toda Europa con su trío y disco *Azul*, en el que se rodea del guitarrista Frank Möbus y el baterista Jim Black. Y por si fuera poco, músicos procedentes del folk, como el multiinstrumentista Julio Pereira o el pianista y fundador de Madredeus, Rodrigo Leão, aportan desde hace tiempo sonoridades y actitudes vinculadas al jazz, enriqueciendo la emoción de una música que va mucho más allá del fado.

Pablo Sanz

MADRID Y EL JAZZ: DE AQUELLOS POLVOS, ESTOS LODOS...

Noviembre también ha dejado atrás el Festival de Jazz de Madrid. ¡Por fin! A aquellos que le duela el jazz, lo del certamen capitalino no tiene nombre ni vergüenza, insistiendo sobre un modelo organizativo que en sus ediciones recientes ha vivido todas las emociones del desánimo y la desconfianza. Y no se entiende y mucho menos se disculpa, porque ante todo, los amantes del jazz, exigimos cierta dignidad y no esta dramática comedia a la que asistimos en la capital. No se entiende que el Ayuntamiento de Madrid entregue el festival a una empresa privada sin definirle ningún criterio y sin limitarle su natural inercia mercantilista. No se entiende que el dinero público se gaste en un jazz de *40 Principales* que no tiende la más mínima mirada al arte emergente y vanguardista. Y no se entiende que nuestros políticos sigan haciendo de la cultura un corralito en el que todos pierden, menos ellos y los capataces que ponen al frente.

La pasada edición del festival madrileño superó una vez más todos los límites de la razón y la coherencia. Apoyados en la manida excusa de la crisis económica, sus organizadores decidieron ser artistas y los artistas organizadores. De nuevo el mundo al revés. A los representantes de los jazzistas sólo se les propuso participar en el cartel si “iban a taquilla”. Es decir, todo lo programado durante el mes pasado es responsabilidad del representante y el artista, no de la organización, y tiene bemoles la cosa, teniendo en cuenta de que hablamos de un festival subvencionado con dinero público.

A estas alturas, el lector ya habrá deducido que sólo asumieron el riesgo de presentarse a taquilla en el festival aquellos artistas que tienen una cierta capacidad de convocatoria. Es decir, los que tienen un perfil más comercial, dejando de lado esa obligación formativa que todo orga-



nismo público debería tener. La decisión de este nuevo y sorprendente método de trabajo se tomó a última hora, así que muchos de los artistas y representantes que inicialmente habían sido contratados se vieron en la tesitura de cancelar sus giras, ya que entendían que el riesgo de cobrar sus honorarios mediante los ingresos generados por taquilla no era suyo. Y que, lógicamente, no querían cambiar de profesión: la organización de los conciertos corresponde... a los organizadores.

La configuración del programa, pues, quedó a expensas de la “valentía” de los representantes, mostrando una falta de profesionalidad sin precedentes en nuestro país. Claro, que la adjudicación a dedo del Festival de Jazz de Madrid a esta empresa privada ya viene mostrando sus fallas e irregularidades desde su creación. Al menos, y al contrario que en otras ediciones, este año tuvieron a bien rebajar los precios de las entradas, porque... imaginamos la taquilla no era para ellos. De mal en peor, vaya.

Pablo Sanz

Un ejemplo biográfico

LA ESCUELA DEL SENTIMIENTO

En el aspecto editorial, España bien podría tomar ejemplo de Italia, encauzando propuestas similares a esta de Roberta Paganelli y Zecchini Editore, que han publicado un estudio sobre la vida y el arte de la soprano lírica italiana Juanita Caracciolo, nacida en Rávena en 1888, y fallecida en la flor de la edad, con apenas 30 años, cerca de Montefiascone. Habida cuenta de que, pese a su importancia, la memoria de Caracciolo aparece hoy algo difuminada, la importancia de su recuperación se antoja evidente.

La vida breve de Juanita Caracciolo aparece narrada con todo detalle en este libro de Paganelli. Antecedentes familiares, actuaciones, repercusión, relaciones sentimentales, matrimoniales (maestro Armani), o no (maestro Moranzoni), repentina enfermedad mortal y curva del deceso. Y, cómo no, documenta con extrema precisión su extraña alianza con el triunfo, mientras duró su imparable y luego truncada ascensión. Al tiempo, se va arrojando luz sobre la propia vida de la cantante, la cual se nos va desvelando entre comentarios más o menos sagaces (destaca alguno de Puccini, muy lacónico), unidos a las referencias sobre la total idoneidad de sus virtudes dramático-vocales.

El libro ayuda a conocer el contexto sobre el que se recortó la frenética actividad de Caracciolo, qué personajes abordó en el teatro o la abordaron en la vida real, trazándose una compleja red de relaciones, donde están capturadas algunas personalidades importantes y un número amplio de —por llamarlos de algún modo— personajes secundarios. Además del citado Puccini, entre los primeros estaba el tenor Aureliano Pertile, frecuente compañero en la escena durante los primeros años 20. O el director de orquesta Arturo Toscanini, a quien Paganelli sabe acercar al propio sujeto de su estudio, ya que ambos compartieron criterios ajenos a cualquier forma de rutina teatral.

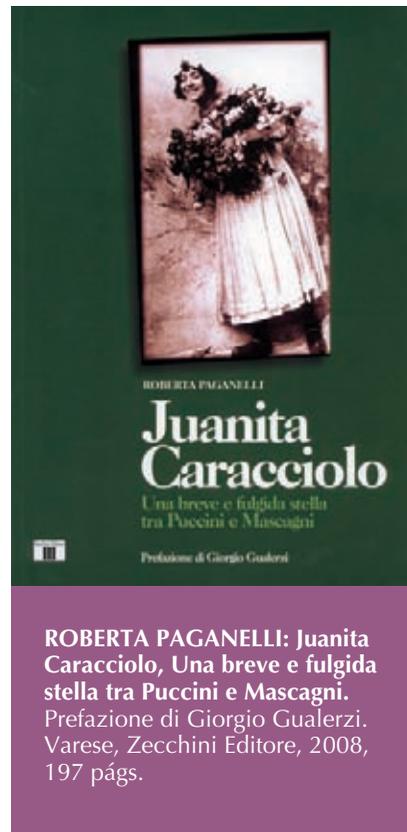
El capítulo de su vida sentimental está resuelto con elegancia, a través de suaves pinceladas, y lo mismo, con brevedad, la naturaleza poco conocida de la enfermedad infecciosa que la mató, así como las primeras reacciones ocasionadas por su muerte. De Juanita Caracciolo se había escrito que “era ya artista antes de ver, por primera vez, el palco escénico”, y a lo largo de este

libro se insiste sobre las virtudes de su voz y la expresión del canto, resumidas en los adjetivos de pureza, nobleza, sensibilidad, gracia o dulzura, que aglutinaba una inteligencia artística presuntamente de primer orden.

Según lo dicho, este sería un estudio biográfico poco más o menos al uso, pero hete aquí que tiene sus meandros, a veces muy gustosos, lo que eleva el trabajo algunos enteros. La reunión de tantos documentos y críticas en el apartado de análisis vocal y expresivo, enteveradas a sus vivencias con hilo fino, confieren al estudio un incuestionable calado documental, lo que se complementa con capítulos, no troncales pero sí de interés, como el paralelismo establecido entre Juanita Caracciolo y Tamaki Miura, hoy bastante olvidada, por haber sido ambas cantantes en su tiempo célebres Butterfly. Una apretada cronología, imprescindible en tales trabajos, bibliografía con presencia, índice onomástico y adenda, otorgan al libro un cierto aire universitario, bien que no fuera esa la intención. También es nutrida y sabrosa su iconografía.

Paganelli cuenta sobre todo las bondades de Juanita Caracciolo (aunque haya excepciones como, vg., la crítica de una *Manon* de Buenos Aires, en págs. 151-152), referidas al aprecio de su pureza vocal y sensibilidad artística. No obstante, eso no debe enmascarar que si juzgáramos hoy su legado discográfico —del que la autora da cumplida cuenta—, entre otras reacciones cabría también la decepción. El grueso de sus grabaciones no es amplio, y al oírlo en CD, vinilo o pizarra, algunas de las virtudes apuntadas en este libro parecen desdibujarse casi por ensalmo.

Su legado en disco no siempre apuntala las virtudes que tanto se reiteran en el trabajo italiano, por otra parte excelente. En sus dúos con Aureliano Pertile (*Mefistófeles*, *Butterfly*), por ejemplo, apenas se oye sólo a Pertile, salvo en momentos en los que ella logra imponer una voz débil y algo trémula. Pertile es un contendiente de gran talla, es cierto, pero tampoco todos sus discos en solitario hacen plena justicia a la soprano. Por ejemplo el aria de *Lodoletta*, que a priori le va, recibe un tratamiento sollozante o demasiado desgarrado. De *Bobème* dejó dos fragmentos, pero en *Quando*



ROBERTA PAGANELLI: *Juanita Caracciolo, Una breve e fulgida stella tra Puccini e Mascagni.* Prefazione di Giorgio Gualerzi. Varese, Zecchini Editore, 2008, 197 págs.

lieta uscì está a años luz de Claudia Muzio, o de Tebaldi o Freni en fechas más cercanas. Tras haber oído y reoído ya siete grabaciones, la excelencia se abre paso en *L'altra notte de Mefistófeles* (editada en CD en 1991 por la propia Scala de Milán, en una recopilación de figuras). Ahí sí vemos al fin brotar esa voz clara, por momentos casi de ligera, con su bello trino y una genuina melancolía que invade de pronto el primer término.

Volviendo al libro, como ya se apuntó al inicio, monografías como ésta son modélicas: en España habas contadas. Las excepciones, en forma de esfuerzo, quizá vengan de manos de Germán Ereña y el tenor Fagoaga, Albert Vilardell o Pablo Nadal y sus respectivas biografías del barítono Ausensi o la soprano Richarte, de Oscar J. Muñoz y su tesón gayarriano: no mucho más hay en telares. En este sentido, el libro de Roberta Paganelli equivale para nuestro país no ya a un faro, sino a todo un moderno sistema de alumbrado.

Joaquín Martín de Sagarmínaga



ORQUESTA FILARMÓNICA DE VIENA

Lo mejor del Concierto de Año Nuevo

LA MEJOR SELECCIÓN DEL ACONTECIMIENTO MUSICAL MÁS ESPERADO DEL AÑO.

Los momentos más emocionantes de los últimos 30 años de la mano de los mejores maestros. Abbado, Barenboim, Boskovsky, Jansons, von Karajan, Kleiber, Maazel, Mehta, Muti y Prêtre, junto a la legendaria Orquesta Filarmónica de Viena, reviven cada año la música de la familia Strauss.

2CDs + BONUS DVD



deutschegrammophon.com



deccaclassics.com



universalmusic.es



rtve.es



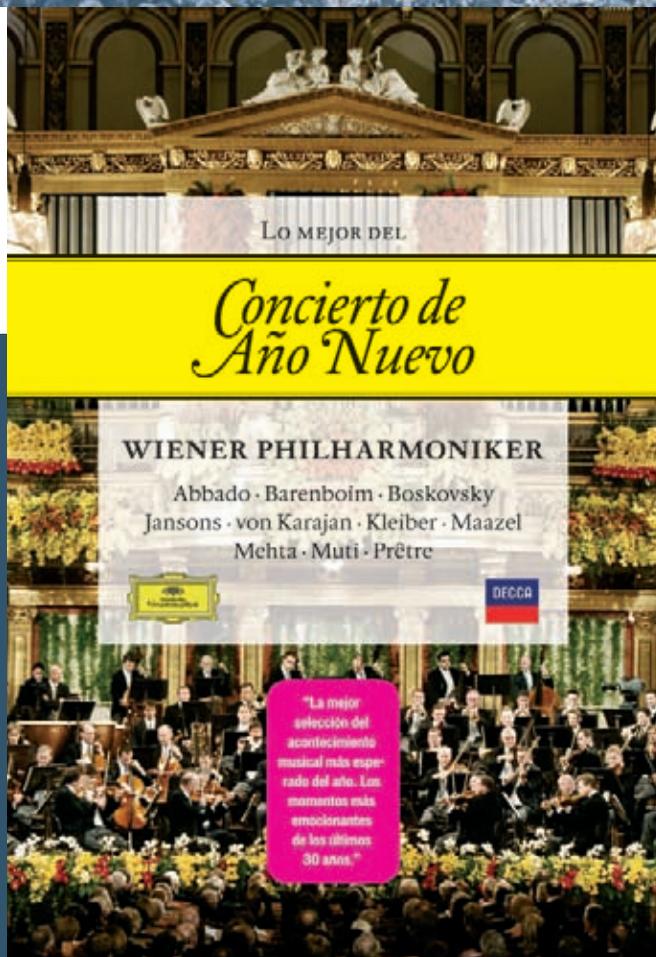
wienerphilharmoniker.at



unitelclassica.es



orf.at



Lo mejor del concierto de año nuevo
orquesta filarmónica de viena
abbado / barenboim / boskovsky / jansons /
von karajan / kleiber / maazel / mehta /
muti / prêtre
ballet de la ópera estatal de viena / ballet de
la ópera popular de viena / solistas del ballet
de hamburgo / kathleen battle, soprano



El Corte Inglés

LA GUÍA DE SCHERZO

NACIONAL

ALICANTE

14-XII: Manuel Barrueco, guitarra.
21: Juho Pohjonen, piano.

BARCELONA

9-XII: Ensemble Aurora. Marcello Gatti, flauta. Bach. (Euroncert [www.euroconcert.org]. Palau).

10: Il Giardino Armonico. Giovanni Antonini. Cecilia Bartoli, mezzosoprano. *Haendel y su época*. (Palau 100 [www.palaumusica.org]).

11,12,13: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña [www.obc.es]. Eiji Oue. José Mor, violonchelo. Haydn, Korngold, Stravinski. (Auditori [www.auditori.com]).

14: Orquesta Age of Enlightenment. Mark Elder. Matthews, Kennedy, Davies. Haydn, *Creación*. (Auditori).

16,17: Sinfónica de Castilla y León. Orfeón Pamplonés. Alejandro Posada. Navarro, Sabata, Bauer. Fura dels Baus. Orff, *Carmina burana*. (Auditori).

17: Bejun Mehta, contratenor; Julius Drake, piano. Purcell, Haydn, Beethoven. (Teatro del Liceo).

— Camerata Aragón. Ives, Mahler, Chaikovski. (Auditori).

18,19,20,22: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Eiji Oue. Nemanja Radulovic, violín. Sor, Mendelssohn, Beethoven. (Auditori).

22: Sinfónica del Vallés. Orfeo Català. José Carreras, tenor. David Giménez Carreras. Concierto de Navidad. (Palau 100).
— BCN 216. Cor Madrigal. Mireia Barrera. Pärt. (Auditori).

28: Montserrat Caballé, soprano; e. a. Bellini, Donizetti, Chaikovski. (Teatro del Liceo).

TEATRO DEL LICEO

WWW.LICEUBARCELONA.COM

IL TROVATORE (Verdi). Armiliato. Deflo. Cedolins, D'Intino, Frontali, Burchuladze.
2,4,5,6,9,10,11,13,14,15,16,18,19,20,22,23,27,29,30-XII.

BILBAO

SINFÓNICA DE BILBAO

WWW.BILBAORKESTRA.COM

3,4-XII: José Ramón Encinar. Sorozábal, Marcello, Stravinski.

10,11: Günter Neuhold. Shostakovich, Chaikovski.

17,18: Coral Andra Mari. Antoni Ros-Marbà. Lojendio, Prunel-Friend, Ramón. Haydn, *Creación*.

SOCIEDAD FILARMÓNICA

WWW.FILARMONICA.ORG

2-XII: La Petite Bande. Ex Tempore. Sigiswald Kuijken. Im, Ettinger,

CÓRDOBA

ORQUESTA DE CÓRDOBA

www.orchestradecordoba.org
Teléfono: 957 491 767

Temporada de conciertos
2009/2010

Diciembre 2009

día 3 de diciembre – 09 Temporada de abono

Gran Teatro de Córdoba – 20:30 h.

I Serenata para cuerdas en Mi menor E. Elgar
Concierto para violín y orquesta n° 1 en Re mayor N. Paganini

Francisco Montalvo, violín

II Sinfonía n° 2 en Re mayor L. v. Beethoven

Orquesta de Córdoba
Director: Adrian Leaper

Días 17 y 19 de diciembre – 09

Conciertos extraordinarios de Navidad:
Integral de los conciertos para piano y orquesta de Beethoven
Gran Teatro de Córdoba – 20:30 h.

Día 17

I Concierto para piano y orquesta n° 1

Concierto para piano y orquesta n° 2

II Concierto para piano y orquesta n° 4

Día 19

I Concierto para piano y orquesta n° 3

II Concierto para piano y orquesta n° 5 "Emperador"

Javier Perianes, piano

Orquesta de Córdoba
Director: Manuel Hernández Silva

Genz. Haydn.

10: Cuarteto Ysaÿe. Jean-Claude Pennetier, piano. Haydn, Fauré, Franck.

16: Manuel Barrueco, guitarra. Albéniz, Tárrega.

CÁCERES

ORQUESTA DE EXTREMADURA

WWW.ORQUESTADEEXTREMADURA.COM

11-XII: Jesús Amigo. Coro de la FOE. Rosique, Casariego, Rexroth, Sanabria. Bach, Haendel.

LA CORUÑA

GRANADA

ORQUESTA CIUDAD DE GRANADA

Diciembre 2009

Palacio de Exposiciones y Congresos de Granada

www.orchestraciudadgranada.es

Telf. Información y reservas
958 22 11 44

viernes 4, 21:00 h

CONCIERTO SINFÓNICO V

Juan Crisóstomo de ARRIAGA *Los esclavos felices*, obertura
Robert SCHUMANN Concierto para violoncelo y orquesta, op. 129
Ludwig van BEETHOVEN Sinfonía núm. 3, op. 55, *Eroica*

Asier Polo violoncelo
PABLO GONZÁLEZ director

jueves 17 y viernes 18, 20:00 h

CONCIERTOS DE NAVIDAD

Johann Sebastian BACH
(Oratorio de Navidad, BWV 248
(cantatas núm. 1, 2 & 3)

Christine Wolff soprano
Monica Groop contralto
Toby Spence tenor
Robert Holzer bajo

Coro de la Orquesta Ciudad de Granada
(Daniel Mestre director)
SALVADOR MAS director

ni Ras-Marbà. Balboa, Schoenberg, Mozart. (Ibermúsica [www.ibermusica.es]. A.N.).

3,4: Coro y ORTVE [www.rtve.es]. Rubén Dubrovsky. Suh, Selinger, Chum, Senn. Bach, *Oratorio de Navidad* (Teatro Monumental).

4,5,6: Orquesta Nacional de España [ocne.mcu.es]. Josep Pons. Leticia Moreno, violín. Mozart, Lalo. (A.N.).
5: Schola Antiqua. Juan Carlos Asensio. Gregoriano. (A.N.).

9: Stefania Neonato, fortepiano. Haydn, Clementi, Beethoven. (F.J.M.).

11: Accordone. Marco Beasley. Corelli, Haendel, Purcell. (A.N.).

11,12,13: ONE. Kazushi Ono. Lars Vogt, piano. Brahms, Strauss. (A.N.).

13: Les Talens Lyriques. Christophe Rousset. Charpentier, Delalande, Couperin. (Ciclo Sinfónico Caja Madrid [www.fundacioncajamadrid.es]. A.N.).

14: Diego Ares, clave. Gaultier, Froberger, Couperin. (F.J.M.).

15: Plural Ensemble. Zsolt Nagy. Kagel, Stravinski. (A.N.).

16: Eldar Nebolsin, piano. Gubaidulina, Albéniz, Rachmaninov. (A.N.).

SINFÓNICA DE GALICIA

WWW.SINFONICADEGALICIA.COM

11-XII: Real Filharmonía de Galicia. Antoni Ros-Marbà. Frank Peter Zimmermann, violín. Brahms, Schubert.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

www.uam.es

XXVIII Ciclo de Grandes Autores e Interpretes de la Musica

Universidad Autonoma De Madrid

11 de diciembre de 2009

Auditorio Nacional de Música de Madrid

ACCORDONE

Guido Morini, director musical y organista-clavecinista

Marco Beasley, solista

Obras de: Arcangelo Corelli (1653-1713): Concerto Grosso en Sol m, Op. 6 n° 8; Henry Purcell (1659-1695): Music for a while (de Oedipus, c 1692); Guido Morini (1959-): Pastorale; Bartolomeo Trombocino (1470-1535): "Su, su leva alza le cilia" del IV Libro de A. Antico, Roma; Alessandro Grandi (?-1630?): "O quam tu pulcra es" es de Simonetti, La Ghirlanda Amorosa; Alfonso M. dei Liguori (1696-1787): Quando Nascette ninno; Georg Friedrich Haendel (1685-1759) "He that dwelleth in heaven"; "Thou shalt break them" de El Mesías; Concerto n° 13 en Fa M HW 295; "Thy rebuke" de El Mesías; "Behold, and see", de El Mesías; Henry Purcell (1685-1759): "This Nature's voice" de Hail, Bright Cecilia, 1692; Claudio Monteverdi (1567-1643): Laudate Dominum, de Selva Morale e spirituale; Marco Beasley (1957-): Alleluia: omnis spiritus.

Venta de localidades: Auditorio Nacional c/Príncipe de Vergara n° 146. tfno 91-3370100; Servicaixa 902332211. Más información Centro Superior de Música de la U.A.M. Tfno 91-4974978.

MADRID

2-XII: Pierre-Laurent Aimard, piano. Mozart, Benjamin, Debussy, Beethoven. (Grandes Intérpretes. Scherzo [www.scherzo.es]. (Auditorio Nacional [www.auditorionacional.mcu.es]).
— Tony Millán, fortepiano. Haydn, Baguer, López. (Fundación Juan March [www.march.es]).

3: Real Filharmonía de Galicia. Anto-

CDMC

Centro para la Difusión de la Música Contemporánea

AUDITORIO 400. MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Ronda de Atocha esquina c/Arguñosa. Teléfono: 91 774 10 72
Web: <http://cdmc.mcu.es>

Temporada 2009-2010

Lunes, 14 de diciembre. 19:30h.
Solistas de la ORCAM

José Ramón Encinar, director
"Luis de Pablo/ Cristóbal Halffter, 80 aniversario"

PROGRAMA

Cristóbal Halffter: Líneas y puntos
Daliniána
Luis de Pablo: Al son que tocan

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID

www.osm.es

Teléfono: 91 532 15 03

Ciclos musicales de la Comunidad de Madrid

Auditorio Nacional de Música
12 de diciembre de 2009 a las
22,30 horas

Sinfonía nº 9 op. 125 en re menor "Coral" de L. v. Beethoven

Marusa Xyni, soprano
M^a José Suárez, mezzosoprano
José Ferrero, tenor
Attila Jun, bajo

Coro Nacional de España
Directora del Coro: Mireia Barrera

Director: Miguel Ángel Gómez Martínez

ORCAM

www.orcam.org

Lunes 21 de diciembre de 2009 19, 30 h.
Sala Sinfónica. Auditorio Nacional

ORQUESTA Y CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Eugenia Enguita, soprano
Allyson McHardy, mezzosoprano
Eric Stoklossa, tenor
Jochen Kupfer, barítono
Jesús López Cobos, director

F. G. Haendel El Mesías

TEATRO DE LA ZARZUELA

Jovellanos, 4. Metro Banco de España. Tlf.: (91) 5.24.54.00.
Internet:

<http://teatrodela Zarzuela.mcu.es>.
Director: Luis Olmos. Venta localidades: A través de Internet (servi-caixa.com), Taquillas Teatros Nacionales y cajeros o teléfono de ServiCaixa: 902 33 22 11. Horario de Taquillas: de 12 a 18 horas.
Días de representación, de 12 horas, hasta comienzo de la misma. Venta anticipada de 12 a 18 horas, exclusivamente.

Los Sobrinos del Capitán Grant, de Manuel Fernández Caballero. Del 4 de diciembre de 2009, al 3 de enero de 2010, a las 20:00 horas (excepto lunes, martes y días 24, 25 y 31 de diciembre). Miércoles (día del espectador) y domingos, a las 18:00 horas. Dirección Musical: Miguel Roa y Luis Remartínez. Dirección de Escena: Paco Mir. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Coro del Teatro de La Zarzuela. Entradas a la venta.

VIII Ciclo de Jóvenes Intérpretes de Piano. Martes, 15 de diciembre, a las 20 horas. RECITAL I: Alice Sara Ott, piano. Programa: A. F. Mendelssohn, L. van Beethoven, F. Chopin y F. Liszt. Coproducen Fundación Scherzo y Teatro de La Zarzuela.

XVI Ciclo de Lied. Lunes, 21 de diciembre, a las 20 horas. RECITAL III: Christian Gerhaher, barítono. Gerold Huber, piano. Programa: G. Mahler. Coproducen: Fundación Caja Madrid y Teatro de La Zarzuela.

VIII Ciclo de Jóvenes Intérpretes de Piano. Martes, 22 de diciembre, a las 20 horas. RECITAL II: Yuja Wang, piano. Programa: D. Scarlatti, R. Schumann, A. Scriabin y S. Prokofiev. Coproducen Fundación Scherzo y Teatro de La Zarzuela.

— Viena Mozart Trío. Haydn, Beethoven. (F.J.M.).

18,19,20: OCNE. Ton Koopman, Klaus Mertens, bajo. Bach. (A.N.).
19: Sinfónica de Galicia. Víctor Pablo Pérez. Julian Rachlin, violín. Turina, Bartók, Rimski-Korsakov. (Ibermúsica). (A.N.).
22: Ángel Huidobro, piano. Albéniz, Díz.

MÁLAGA

FILARMÓNICA DE MÁLAGA
WWW.ORQUESTAFILARMONICADEMALAGA.COM

4,5-XII: José de Eusebio. Albéniz, Wagner.

18,19: Álvaro Albiach. Cor Madrigal. Espada, Mena, Sancho López. Haendel, *Mesías*.

TEATRO REAL

Información: 91/ 516 06 60. Venta Telefónica: 902 24 48 48. Venta en Internet: www.teatro-real.com

Jenufa. Leos Janáček. Diciembre: 4, 6, 8, 10, 11, 13, 14, 16, 17, 19, 20, 22. 20.00 horas; domingos, 18.00 horas. Director musical: Ivor Bolton

Director de escena y escenógrafo: Stéphane Braunschweig. Solistas: Mette Ejsing, Miroslav Dvorský (4, 8, 11, 14, 17, 20, 22) / Jorma Silvasti (6, 10, 13, 16, 19), Nikolai Schukoff (4, 8, 11, 14, 17, 20, 22) / Gordon Gietz (6, 10, 13, 16, 19), Deborah Polaski (4, 8, 11, 14, 17, 20, 22) / Anja Silja (6, 10, 13, 16, 19), Amanda Roocroft (4, 8, 11, 14, 17, 20, 22) / Andrea Danková (6, 10, 13, 16, 19), Károly Szemerédy, Miguel Sola, Marta Mathéu, Marta Ubieto, María José Suárez, Sandra Ferrández, Elena Poesina, Marina Makhmoutova, Consuelo Garres, Carlos Carzoglio. Coro Titular del Teatro Real (Coro Intermezzo). Orquesta Titular del Teatro Real (Orquesta Sinfónica de Madrid).

Grandes Voces: Cecilia Bartoli, mezzosoprano. Diciembre: 12. 20.00 horas. Il Giardino Armonico. Director: Giovanni Antonini.

Diana Damrau, soprano. Diciembre: 23. 20.00 horas. Orquesta Titular del Teatro Real. Orquesta Sinfónica de Madrid. Director: Jesús López Cobos.

Programa joven: El humor en Haydn. Músicas de Franz Joseph Haydn. Diciembre: 20. 12.00 horas. Director musical: José Antonio Montaño. Guión: Polo Vallejo. Orquesta-Escuela de la Sinfónica de Madrid.

Wolfgang Holzmair, barítono. Deirdre Brenner, piano. Diciembre: 3. 20.00 horas. *Lieder* de Fanny y Felix Mendelssohn, Robert Schumann y Clara Wieck Schumann. Sala Gayarre del Teatro Real.

Domingos de cámara. Concierto III. Diciembre: 13. 12.00 horas. Obras de Luis Cosme González, Wolfgang Amadeus Mozart, Witold Lutoslawski y Conrado del Campo. Orquesta Titular del Teatro Real. Orquesta Sinfónica de Madrid.

MURCIA

AUDITORIO
WWW.AUDITORIOMURCIA.ORG

TOSCA (Puccini). Martinenghi. Besh. Rodríguez, Pons, Puente, Zapater. **13-XII.**

OVIEDO

ÓPERA

SANTIAGO DE COMPOSTELA

REAL FILHARMONÍA DE GALICIA

www.realfilharmoniagalicia.org

Auditorio de Galicia
www.auditoriodegalicia.org

DICIEMBRE 2009

Jueves, 10 – 21.00 h Auditorio de Galicia
concierto de abono

Real Filharmonía de Galicia
Antoni Ros Marbá, director
Frank-Peter Zimmermann, violín

[Brahms, Schubert]

Sábado 12 - 21.00 h Auditorio de Galicia
Sons da Diversidade
Orquestra Árabe de Barcelona

21.00 h Teatro Principal
Scq Danza
Manual de instrucciones
[Víctor Hugo Pontes]

Martes 16 / miércoles 17 - 21.00 h
Teatro Principal
Teatro + danza en xira

La fierecilla domada
[Shakespeare]

Viernes, 18 – 21.00 h Auditorio de Galicia
concierto de abono

Real Filharmonía de Galicia
Maximino Zumalave, director
Katherine Fuge, soprano
Wilke te Brummelstroete, mezzosoprano
James Elliott, tenor
Marcus Eiche, barítono
Coro Nacional de España

[Bach]

WWW.OPERAOVIEDO.COM

ARIODANTE (Haendel). Marcon. Alden. Martín Royo, Cangemi, Coote, Nilon. **14,16,18,20-XII.**

PAMPLONA

BALUARTE
WWW.BALUARTE.COM

1-XII: Sinfónica de Euskadi. Cristian Mandeal. Ian Fountain, piano. Honegger, Paulenc. Vaughan Williams.

10,11: Sinfónica de Navarra. Cristóbal Soler. Orfeón Pamplonés. Bernstein, Remacha, Ondarra.

14: Ivo Pogorelich, piano. Programa por determinar.

17,18: Sinfónica de Navarra. François-Xavier Roth. Ravel, Hurel, Bartók.

19: Orquesta Barroca de la Unión

Europea. Coro del New College de Oxford. Edward Higginbottom. Keohane, Purefoy, Mulroy, Sells. Haendel, *Mesías*.

SEVILLA

TEATRO DE LA MAESTRANZA

www.teatromaestranza.com
Teléfono 954 223 344

PROGRAMACIÓN
DICIEMBRE 2009

Día 9 de diciembre, 2009 (Sala Manuel García)
FRANCISCO GARCÍA FULLANA
Violín
Ciclo Jóvenes Intérpretes

Día 10 de diciembre, 2009 (Sala de Prensa)
EN TORNO A... la ópera LA FAVORITA
Ciclo de conferencias-concierto
En colaboración con la Asociación Sevillana de Amigos de la Ópera Actividades

Día 10 de diciembre, 2009
Homenaje a ANTONIO MAIRENA
Con la participación de Arcángel (cante), Javier Barón (baile), Enrique de Melchor (guitarra), La moneta (baile), José Valencia (cante), entre otros...
Flamenco

Días 11, 14, 17 y 20 de diciembre, 2009
LA FAVORITA de Gaetano Donizetti (1797-1848)
Dirección musical, Roberto Rizzzi Brignoli
Dirección de escena, escenografía y vestuario, Hugo de Ana
Principales intérpretes, José Bros, Sonia Ganasi, Carlo Colombara, Vladimir Stoyanov, Jon Plazaola
Real Orquesta Sinfónica de Sevilla
Coro de la A. A. del Teatro de la Maestranza
Producción del Festival Internacional de Santander
Ópera

Día 12 de diciembre, 2009
IVO POGORELICH
Obras de Chopin, Liszt, Sibelius y Ravel
Piano

Día 16 de diciembre, 2009
MISIA
Grandes Intérpretes

SINFÓNICA DE SEVILLA
WWW.ROSSEVILLA.COM

22,23-XII: Pedro Halffter. P. Halffter, Mahler, Chaikovski.

VALENCIA

PALAU DE LA MÚSICA
WWW.PALAUDEVALENCIA.COM

3-XII: Orquesta de Valencia. Vladimir Fedoseiev. Markus Schirmer, piano. Rouse, Gershwin, Prokofiev.

9: Cuarteto Belcea. Valentin Erben, violonchelo. Haydn, Shostakovich, Schubert.

11,12: Orquesta de Valencia. Yaron Traub. Gidon Kremer, violín. Wustin, Shostakovich, Brahms-Schoenberg.

13: The Sixteen. Harry Christophers. Keith, Wyn-Rogers, Randle, Brook. Haendel, *Mesías*.

15: Orquesta Cambra XX. Pablo Zinger. Piazzolla, *Maria de Buenos Aires* (semiescénificada).

PALAU DE LES ARTS
WWW.LESARTS.COM

MADAMA BUTTERFLY (Puccini). Maazel. Trelinski. Dyka, Didyk, Pizzoloto, Sánchez.
9,12,15,18,22,27,30-XII.

ZARAGOZA

AUDITORIO
WWW.AUDITORIOZARAGOZA.COM

1-XII: Grupo Enigma. Juan José Oliveres. Berg, Mozart.

3: Al Ayre Español. Eduardo López Banzo. Haydn, *Siete palabras*.

13: Solistas de la Orquesta de Cadaqués. Philippe Entremont, piano. Granados.

16: Camerata Aragón. Rolando Prusak. Ives, Mahler, Chaikovski.

20,21: Orquesta de Cadaqués. Cor Amici Musicæ. Miquel Ortega. Arteta, Montserrat. Zarzuela.

18: Orquesta Ico de la Magna Grecia. Piero Romano. Leonel Morales, piano. Beethoven, Lecuona, Dvorák.

INTERNACIONAL

ÁMSTERDAM

ORQUESTA DEL CONCERTGEBOUW
WWW.CONCERTGEBOUWORKEST.NL

3,4,6-XII: Mariss Jansons. Coro Omroe. Fink, Merbeth. Mahler, *Segunda*.

9,10,12,13: Mariss Jansons. Smetana, Martinu, Brahms.

DE NEDERLANDSE OPERA
WWW.DNO.NL

SALOME (Strauss). Soltesz. Konwitschny. Sadé, Soffel, Persson, Dohmen. 1,5-XII.

LA FANCIULLA DEL WEST (Puccini). Rizzzi. Lehnhoff. Westbroek, Gallo, Todorovich, Sadnik.
2,6,10,14,17,20,23,26,28-XII.

BERLÍN

FILARMÓNICA DE BERLÍN
WWW.BERLINER-PHILHARMONIKER.DE

4,5,6-XII: Zubin Mehta. Leonidas Kavakos, violín. Schubert, Bartók, Beethoven.

10,11,12: Christian Thielemann. Coro de la Radio. Brahms, Schoenberg.

18,19,20: Donald Runnicles. Currier, Brahms.

29,30,31: Simon Rattle. Lang Lang, piano. Rachmaninov, Chaikovski.

DEUTSCHE OPER
WWW.DEUTSCHEOPERBERLIN.DE

IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Rossini). Mazzola. Thalbach. Brownlee, Muraro, Kuracová, Brück.
2,6,10,16,25,31-XII.

LA TRAVIATA (Verdi). Letonja. Friedrich. Amsellem, Kang, Jenis, Benzinger. 4,7-XII.

DIE FRAU OHNE SCHATTEN (Strauss). Kobere. Harms. Brubaker, Uhl, Henschel, Bronk. 5,13-XII.

LA BOHÈME (Puccini). Rogister, Friedrich. Secco, Brück, Kotchinian, Harbour. 9,12,28,30-XII.

LA CENERENTOLA (Rossini). Arrivabeni. Hall. Siragusa, Myers, Regazzo, Benzinger. 14,17-XII.

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Foremny. Krämer. Hagen, Kang, Carlson, Pauly, Fleischer. 18-XII.

RIGOLETTO (Verdi). Arrivabeni. Neuenflès. Kang, Inverardi, Uyar, Lee. 19,21-XII.

HÄNSEL UND GRETEL (Humperdinck). Frank. Homoki. Carlson, Uhl, Kurucová, Stober.
20,22,23,27-XII.

STAATSOPER
WWW.STAATSOPER-BERLIN.ORG

DIE FLEDERMAUS (J. Strauss). Mehta. Pade. Gantner, Dussmann, Grigorian, Rügamer. 1,3,6-XII.

IL TURCO IN ITALIA (Rossini). Frizza. Alden. Pendatchanska, Conchetti, Lee, Furlanetto. 7,10,13,18,20,22-XII.

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Beermann. Salemkour. Fischesser, Rügamer, Bauer, Schwartz.
9,12,15,21,26,28,30-XII.

LA BOHÈME (Puccini). Vitlin. Hume. Samuil, Queiroz, Cruz, Caoduro.
11,16,25,29-XII.

BRUSELAS

LA MONNAIE
WWW.LAMONNAIE.BE

IPHIGÉNIE EN AULIDE (Gluck). Rousset. Audi. Schroeder, Hellekant, Gens, Klemberg.
1,3,6,8,10,13,18,20,22-XII.

IPHIGÉNIE EN TAURIDE (Gluck). Rousset. Audi. Michael, Degout, Lehtipuu, Mechelen.
1,4,6,9,11,13,15,20,22-XII.

DRESDE

SEMPEROPER
WWW.SEMPEROPER.DE

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Zimmer. Freyer. Eder, Kim, Götz, Selbig. 2,4,6-XII.

DIE LUSTIGE WITWE (Lehár). Joel. Savary. Dorn, Mchantaf, Mohr,

Nylund. 3,5,11,17-XII.
HÄNSEL UND GRETEL (Humperdinck). Prick. Thalbach. Atanasov, Papoukias, Götz, Hossfeld.
12,15,18,27,29-XII.

GIULIO CESARE (Haendel). De Marchi. Herzog. Vondung. Mayer, Aikin, Cencic. 13,16,19,23,26,28-XII.

DIE FLEDERMAUS (J. Strauss). Mayrhofer. Krämer. Ketelsen, Nadelmann, Dorn, Atanasov. 31-XII.

FRÁNCFORT

OPER FRANKFURT
WWW.OPER-FRANKFURT.DE

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Keil. Kirchner. Grumbell, Behle, Mayer, Durlovski. 2,6,11,26-XII.

LA BOHÈME (Puccini). Nielsen. Kirchner. Kim, Calleja, Demur. 3,19,23,25-XII.

LA CLEMENZA DI TITO (Mozart). Zorn. Loy. Behle, Kennedy, Heever, Rae. 4-XII.

DIE TOTE STADT (Korngold). Weigle. Weber. Vogt, Nagy, Pavlovskaja, Ryberg. 5,10,13,17,20-XII.

LA TRAVIATA (Verdi). Carella. Corti. Lisnic, Murrhiy, Cho, Argiris.
12,18,27,31-XII.

GINEBRA

GRAND THÉÂTRE
WWW.GENEVEOPERA.CH

DON GIOVANNI (Mozart). Montgomery. Keller. Spagnoli, Fardilha, Damrau, Farnocchia.
11,13,14,15,17,19,20-XII.

LONDRES

BARBICAN CENTRE
WWW.BARBICAN.ORG.UK

3,6-XII: Coro y Sinfónica de Londres. Colin Davis. Kerl, Finley, Clayton, Schwanewilms. Verdi, *Otello* (versión de concierto).

5: Sinfónica de la BBC. Martyn Brabbins. Crumb.

9: The English Concert. Harry Bicket. Crowe, Bardón, Clayton, Rutherford. Haendel, *Mesías*.

10: Sinfónica de Londres. François-Xavier Roth. Yarde.

11: Sinfónica de la BBC. Robert Spano. Jonathan Biss, piano. Kurtág, Mozart, Kodály.

12,13: Orquesta del Concertgebouw de Ámsterdam. Mariss Jansons. Brahms, Mahler.

13,18: Sinfónica de Londres. Valeri Gergiev. Ravel, Debussy, Stravinski.

SOUTH BANK CENTRE
WWW.SOUTHBANKCENTRE.CO.UK

1,3-XII: Orquesta Philharmonia. Lorin Maazel. Arabella Steinbacher, violín. Mozart, Mahler. / Kodály, Chaikovski, Musorgski.

5: Coro y Filarmónica de Londres. Vladimir Jurowski. Milne, Donose, Maltman. Mendelssohn, Bach, Honegger.

— Orchestra of the Age of Enlightenment. Marin Alsop. Beethoven, Mozart.

8: Imogen Cooper, piano. Schubert.
9: Coro y Orchestra of the Age of Enlightenment. Mark Elder. Matthews, Kennedy, Davies. Haydn, *Creación*.

10: Orquesta Philharmonia. Charles Mackerras. Wagner.

— The Sixteen. Harry Christophers. Kyrbie, Britten, Leighton.

11: Filarmónica de Londres. Jukka-Pekka Saraste. Radu Lupu, piano. Beethoven, Brahms.

13: Orquesta Philharmonia. Charles Mackerras. Beethoven, Humperdinck.

ROYAL OPERA HOUSE COVENT GARDEN

WWW.ROH.ORG.UK

CHEREVICHKI (Chaikovski). Polianichko. Zambello. Grivnov, Diadkova, Matorin, Mikhailov. **1,3,5,8-XII**.
DER ROSENKAVALIER (Strauss). Petrenko. Schlesinger. Isokoski, Koch, Crowe, Allen. **7,10,13,15,18,22-XII**.
LA BOHÈME (Puccini). Nelsosn. Copley. Beczala, Evans, Viviani, Dukach. **19,21,23,26,28-XII**.

MILÁN

TEATRO ALLA SCALA

WWW.TEATROALLASCALA.ORG

CARMEN (Bizet). Barenboim. Dante. Kaufmann, Schrott, Damato, Briand. **7,10,13,15,18,20,23-XII**.

MÚNICH

FILARMÓNICA DE MÚNICH

WWW.MPHIL.DE

3,4,5-XII: Paavo Järvi. Janine Jansen, violín. Britten, Bartók, Shostakovich.

12,13,14,15: Semion Bichkov. Christian Gerhaher, barítono. Glanert, Shostakovich.

31: Christian Thielemann. Ben Heppner, tenor. Mendelssohn.

BAYERISCHE STAATSOPER

WWW.BAYERISCHE.STAATSOPER.DE

L'ELISIR D'AMORE (Donizetti). Valcuha. Bösch. Machaidze, Filianoti, Capitanucci, Maestri. **1,4,7,11,14,18-XII**.

DER FLIEGENDE HOLLÄNDER (Wagner). Meister. Konwitschny. Salminen, Stemme, Wottrich, Grötzinger. **2,5,8,12-XII**.

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Fisch. Everding. Groissböck, Breslik, Horn, Miklósa. **6,10,13,17,20-XII**.

LA BOHÈME (Puccini). Fisch. Schenk. Harteros, Grigolò, Molnar, Rieger. **15,19,22,27,30-XII**.

HÄNSEL UND GRETEL (Humperdinck). Jenkins. List. Volle, Morel, Tatulescu, Conners. **25,27-XII**.

LA TRAVIATA (Verdi). Ettinger. Krämer. Ciofi, Morel, Brower, Kim. **29-XII**.

DIE FLEDERMAUS (J. Strauss). Eschwe. Lehberger. Gantner, Kaune, Kuhn, Petrozzi. **31-XII**.

NUEVA YORK

METROPOLITAN OPERA

WWW.METOPERA.ORG

IL TRITTIKO (Puccini). Ranzani. O'Brien. Blythe, Racette, Antonenko, Lucic. **1,5,9,12-XII**.

Z MRTVÉHO DOMU (Janáček). Salonen. Chéreau. White, Stoklossa, Zednik, Wells. **2-XII**.

LES CONTES D'HOFFMANN (Offenbach). Levine. Sher. Kim, Netrebko, Gubanova, Lindsey. **3,7,11,16,19,23,26,30-XII**.

LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). Ettinger. Miller. Skovhus, Dasch, Relvea, De Niese. **4,8,12-XII**.

ELEKTRA (Strauss). Luisi. Schenk. Schmidt, Voigt, Bullock, Nikitin. **10,15,18,22,26,29-XII**.

HÄNSEL UND GRETEL (Humperdinck). Davis. Jones. Persson, Kirchschrager, Morley, Plowright. **14,17,19,21,24,28,30-XII**.

CARMEN (Bizet). Nézet-Séguin. Eyre. Garanca, Patriarco, Jovanovich, Kwicien. **31-XII**.

PARÍS

1-XII: Grigori Sokolov, piano. Schubert. (Teatro de los Campos Eliseos [www.theatrechampselysees.fr]).

2: Orquesta de Cámara de Basilea. Vocalconsort Berlin. Paul Goodwin. McGreevy, Zazzo, Rial. Haendel, *Athalia*. (T.C.E.).

3,5: Coro y Orquesta Nacional de Francia. Kurt Masur. Stojin, Goerne, Ziesak. Mendelssohn, *Paulus*. (T.C.E.).

7: Coro y Le Concert d'Astrée. Emmanuelle Haïm. Tilling, White, Tessier, Purves. Haendel, *Mesías*. (T.C.E.).

— Maurizio Pollini, piano. Berio, Schoenberg, Beethoven. (Sala Pleyel [www.sallepleyel.fr]).

9: Akademie für Alte Musik Berlin. Coro de Cámara RIAS. Hans-Christoph Rademann. Bach. (T.C.E.).

12: Ensemble Matheus. Jean-Christoph Spinosi. Bach. (T.C.E.).

14: Vivica Genaux, mezzo. Europa Galante. Fabio Biondi. Vivaldi. (T.C.E.).

15: Coro y Orquesta de la Ópera de Baviera. Asher Fisch. Harteros, Calleja, Molnar, Rieger. Puccini, *La bohème* (versión de concierto). (T.C.E.).

16: La Grande Écurie et la Chambre du Roy. Jean-claude Malgoire. Gubisch, Adams, Helmer, De la Mercéd. Rossini, *Tancredi* (versión de concierto). (T.C.E.).

17: Orquesta del Concertgebouw de Ámsterdam. Coro de Radio Francia. Mariss Jansons. Merbeth, Fink. Mahler, *Segunda*. (S. P.).

OPÉRA BASTILLE

WWW.OPERA-DE-PARIS.FR

SALOME (Strauss). Altinoglu. Dodin. Moser, Juon, Nylund, Le Texier. **1-XII**.

ANDREA CHÉNIER (Giordano). Oren. Del Monaco. Álvarez, Murzaev, Carosi, Montiel. **3,6,9,12,15,18,21,24-XII**.

PALAIS GARNIER

WWW.OPERA-DE-PARIS.FR

PLATÉE (Rameau). Minkowski. Pelly. Mas, Delunsch, Agnew, Fouchécourt. **2,6,8,11,14,17,21,24,25,27,29,30-XII**.

VENECIA

TEATRO LA FENICE

WWW.TEATROLAFENICE.IT

SARKA (Janáček) / CAVALLERIA RUSTICANA (Mascagni). Inbal. Olmi. Smirnova, Fraccaro, Malavasi, Veccia. **11,13,16,18,20-XII**.

VIENA

MUSIKVEREIN

WWW.MUSIKVEREIN.AT

7-XII: Filarmónica de Viena. Singverein. Simon Rattle. Kozená, Schade, Quasthoff. Elgar, *Dream of Gerontius*.

15,16: Orquesta del Concertge-

bouw de Ámsterdam. Mariss Jansons. Smetana, Martinu, Brahms. / Singverein. Merbeth, Fink. Mahler, *Segunda*.

19,20: Sinfónica de Viena. Philippe Jordan, Christian Zacharias, piano. Brahms, Stravinski.

20: Filarmónica de Viena. Singverein. Nikolaus Harnoncourt. Röschmann, Kulman, Schade, Gura. Schmidt, *Libro de los 7 sellos*.

STAATSOPER

WWW.WIENER-STAATSOPER.AT

ARIADNE AUF NAXOS (Strauss). Schirmer. Breedt, Gruberova, Pieczonka. **1,6-XII**.

UN BALLO IN MASCHERA (Verdi). Abel. Brown, Giordani, Álvarez. **3-XII**.

TOSCA (Puccini). Wilson. Nizza, Giordani, Grundheber. **5-XII**.

MACBETH (Verdi). Gatti. Keenlyside, Kocán, Pittas. **7,10,13,16,21,26-XII**.

SIMON BOCCANEGRA (Verdi). Abel. Álvarez, Furlanetto, Aronica. **8,12,15-XII**.

TRISTAN UND ISOLDE (Wagner). Rattle. Urmana, Naef, Gambill, Skovhus. **14,18,22-XII**.

LA FORZA DEL DESTINO (Verdi). Carignani. Stemme, Krasteva, Álvarez, Hong. **19,23,27-XII**.

IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Rossini). Carignani. Lopera, Bankl, Yang, Monarcha. **29-XII**.

DIE FLEDERMAUS (J. Strauss). De Billy. Kulman, Tonca, Daniel, Lohner. **31-XII**.

ZÜRICH

OPERNHAUS

WWW.OPERNHAUS.CH

IL CORSARO (Verdi). Gullberg. Jensen. Mosuc, Grigolo, Scorsin, Pons. **1,3,6,29-XI**.

ORLANDO (Haendel). Christie. Herzog. Mijanovic, Janková, Olivera, Wolff. **4,6,10,12,20-XII**.

DIE FRAU OHNE SCHATTEN (Strauss). Welser-Möst. Pountney. Magee, Baird, Remmert, Trating. **13,16,19,22,26-XII**.

COSÌ FAN TUTTE (Mozart). Welser-Möst. Bechtolf. Hartelius, Bonitati-bus, Janková, Drole. **17,20-XII**.

IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Rossini). Santi. Lievi. Olivera, Camarena, Chausson, Raimondi. **27,30-XII**.

LA CENERENTOLA (Rossini). Tang. Lievi. Bartoli, Guo, Widmer, Chausson. **31-XII**.



LA ACTUALIDAD DE UN MAESTRO DEL DOGMA

La primera frivolidad que oí sobre el filósofo alemán Theodor Wiesengrund Adorno me la contó Georg Solti. Era la década de 1950. Él y Adorno tocaban a cuatro manos las sinfonías de Bruckner al piano y después se lanzaban a la caza de rubias despampanantes en los bares de Fráncfort.

Adorno (1903-1969), uno de los fundadores de la marxista Escuela de Fráncfort de teoría crítica, escribía sobre música, lenguaje y sociedad en una prosa alemana tan abstrusa que difícilmente resiste la comprensión y mucho menos la traducción. Pero a pesar de sus doctrinas pasadas de moda Adorno sigue siendo, casi cincuenta años después de su muerte, una de las mentes más interesantes del pensamiento moderno, y sus aforismos están entre los más citados. Fue él que dijo que “escribir poesía después de Auschwitz es de bárbaros”. También sugirió que “la normalidad es la muerte”.

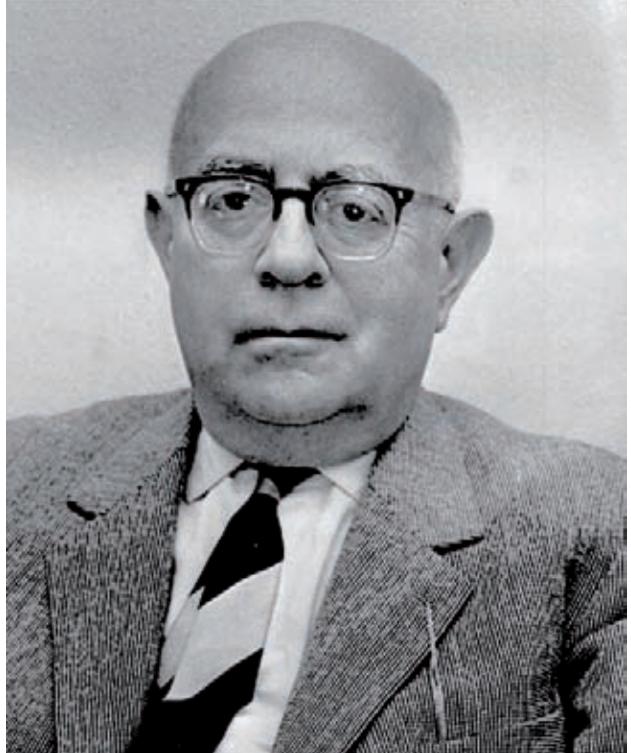
La música representa el lado más ligero de la producción de Adorno, lo cual no significa que la tomara a la ligera. Al querer ser compositor, estudió en Viena con Alban Berg, cuya música post-tonal estuvo en la vanguardia de la modernidad con su ópera *Wozzeck*, una sensación en los años 20. Adorno llevaba las cartas de Berg a su amante, una mujer casada de Praga, y cada una contenía secretos de amor cifrados en temas musicales dodecafónicos. La amante de Berg, Hanna, fue la hermana del novelista Franz Werfel (*La canción de Bernadette*), que estuvo casado con Alma, la viuda de Gustav Mahler. La conexión era tan ilustre que el joven Adorno casi se volvió loco de emoción. Sacó partido de ello durante el resto de su vida, inconsciente de lo que el importante avance de las claves de Berg significó para la comunicación musical, permitiendo, entre otros, a Shostakovich expresar peligrosos secretos en sus partituras.

La fama y el escándalo coincidieron más tarde, cuando, como exilados temporales en California, Adorno dio a Thomas Mann lecciones de música dodecafónica para su *Doctor Fausto* (1948), una novela cuyo personaje central es un compositor que vende su alma a cambio de una técnica modernista. Alma Mahler contó a Schoenberg que Mann había robado su método patentado y le había retratado como un maléfico arquetipo alemán. Schoenberg —a quien Adorno consideraba como el padre de la revolución musical— acusó a éste de traición. Sin confesarlo, el filósofo estaba encantado con el jaleo que había armado.

Adorno defendía que la evolución musical avanza en línea recta, sin desviación, de Wagner y Mahler a Schoenberg, Berg y Webern. Se convirtió en la ortodoxia incuestionable de la vanguardia después de 1945, apoyada con gran entusiasmo por Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen. La doctrina, en la trayectoria marxista, de una línea de progreso musical hacia la máxima utopía es la contribución principal de Adorno a la música. Sus propias composiciones carecen de talento original.

Sin embargo, sus escritos relacionados con la música son siempre agudos, incluso cuando son de lo más perverso, como cuando, por ejemplo, sugiere, con eminente forma marxista, que la música de la *Segunda* y la *Octava Sinfonías* de Mahler tienen como intención invalidar sus textos religiosos. Cualquiera que disfrute con una inteligencia provocadora tendrá ganas de leer *Impromptus* (Traducción de Andrés Sánchez Pascual, Barcelona, Laia, 1985), una estimulante colección de ensayos dispersos de Adorno y pelearse con él.

El título de la traducción inglesa (*Night Music*) procede de una meditación de 1929 sobre cómo la música es transformada



THEODOR WIESENGRUND ADORNO

por el tiempo. Por ejemplo: la llamada música nocturna de Schubert o de Wagner —es decir, la música para las tinieblas— no se puede concebir en la edad de la iluminación eléctrica por alguien que nunca hubiera experimentado el terror de la total oscuridad. A lo mejor es un vacío demasiado difícil de llenar: “el final de la interpretabilidad”, lo llama Adorno, manteniendo que lo que llamamos “inmortalidad” en la música es una mentira. La música está incrustada en el momento de su composición, sujeta a un tiempo fijo. “Todavía estamos acostumbrados a mirar toda la música con demasiada imparcialidad, y sólo desde dentro”, escribe. “Creemos que estamos dentro de... una casa segura cuyas ventanas significan nuestros ojos, sus pasillos nuestro flujo sanguíneo, la puerta nuestro sexo; o que realmente brotó de nosotros”.

Son ideas fabulosas deficientemente expresadas y no señalan más que la inevitabilidad de Schoenberg. La atracción de las teorías de Adorno se encuentra en su peculiaridad estimulante y no necesariamente en su coherencia intelectual. Hay mucho de divertido en *Night Music*. Uno de los ensayos empieza menospreciando la falta de originalidad e inmediatez de la música de Ravel. Termina con una defensa apasionada, que sostiene que la música de Ravel —supuestamente obras de varias capas de un solitario por naturaleza— tiene una sutileza que la hace más moderna que la de Debussy. Y también hay ensayos sobre el jazz. Bueno, no es jazz de verdad. Nunca estuvo en Harlem ni en Nueva Orleans ni, por lo que se deduce, tampoco había escuchado más música sincopada que *La ópera de cuatro cuartos* de Kurt Weill. Lo que Adorno llamó jazz en 1936 incluye toda la música popular que tocaban desde los grandes conjuntos hasta los cantantes melódicos y de blues. Al escribir sobre la música de la que no se fiaba, Adorno decide que el “jazz no es lo que es..., es para lo que se lo utiliza” —lo que para él significaba “un correctivo dialécticamente avanzado del aislamiento burgués de un arte autónomo”.

¿Podría por favor repetir eso, profesor? La música pop, explica Adorno, no es la progresiva fuerza que los medios de comunicación de masas sostienen que es. No es una expresión de la voluntad del pueblo o un experimento que camina hacia un futuro mejor. Es algo que utiliza la industria para dejar en la atonía a las masas. Al leer que la cadena NBC ha renovado su compromiso con la cultura al nombrar al anodino Jon Bon Jovi como su “artista en residencia” queda validada la teoría de Adorno de que la música pop es reaccionaria y explotadora. ¿Dónde está el Adorno viviente capaz de rastrear la degeneración de la cultura popular del siglo XXI?

Norman Lebrecht

MADRID, 2010

CICLO DE GRANDES INTERPRETES

15

Organizado por la
FUNDACIÓN SCHERZO,
con el patrocinio
del diario EL PAÍS
y la colaboración del
Ministerio de Cultura (INAEM)
y la Fundación Hazen-Hosseschrueders

CICLO DE GRANDES
INTERPRETES
15 AÑOS
1996 - 2010

REVISTA
SCHERZO
25 AÑOS
1985 - 2010

www.scherzo.es

ORGANIZA:

scherzo
FUNDACIÓN

PATROCINA:

EL PAIS

1

CHRISTIAN ZACHARIAS

Miércoles, 13 de enero 19:30 horas

piano

2

KRYSTIAN ZIMERMAN

Lunes, 25 de enero 19:30 horas

piano

3

LEIF-OVE ANDSNES

Miércoles, 17 de febrero 19:30 horas

piano

4

GRIGORI SOKOLOV

Martes, 9 de marzo 19:30 horas

piano

5

RADU LUPU

Martes, 6 de abril 19:30 horas

piano

6

ELISABETH LEONSKAJA

Martes, 25 de mayo 19:30 horas

piano

7

PIOTR ANDERSZEWSKI

Martes, 15 de junio 19:30 horas

piano

8

JOSEP COLOM

Martes, 28 de septiembre 19:30 horas

piano

9

PIERRE-LAURENT AIMARD

Martes, 26 de octubre 19:30 horas

piano

10

EMANUEL AX

Martes, 30 de noviembre 19:30 horas

piano

**CUARTETO QUIROGA
JAVIER PERIANES**

+ 1*

Miércoles, 13 de octubre 19:30 horas

piano

*Concierto Extraordinario gratuito "15 años del Ciclo y 25 años de la revista Scherzo". Exclusivamente para los abonados del 15 Ciclo de Grandes Intérpretes. (incluido en el abono sin coste adicional)

A
Auditorio
Nacional
de Música

SALA SINFÓNICA



FUNDACIÓN HAZEN
HOSESCHRUEDERS

111

YEARS OF



dg-111.com

NUEVA WEB EN CASTELLANO

CELEBRA EL 111 ANIVERSARIO DE DEUTSCHE GRAMMOPHON CON
SUS MEJORES 111 ÁLBUMES Y ESTAS EDICIONES LIMITADAS



111 Classic Tracks
6CDs



111 The Collector's Edition
55CDs



111 Great videos
13DVDs



La historia de DG
Libro

UNIVERSAL
UNIVERSAL MUSIC GROUP
universalmusic.es

