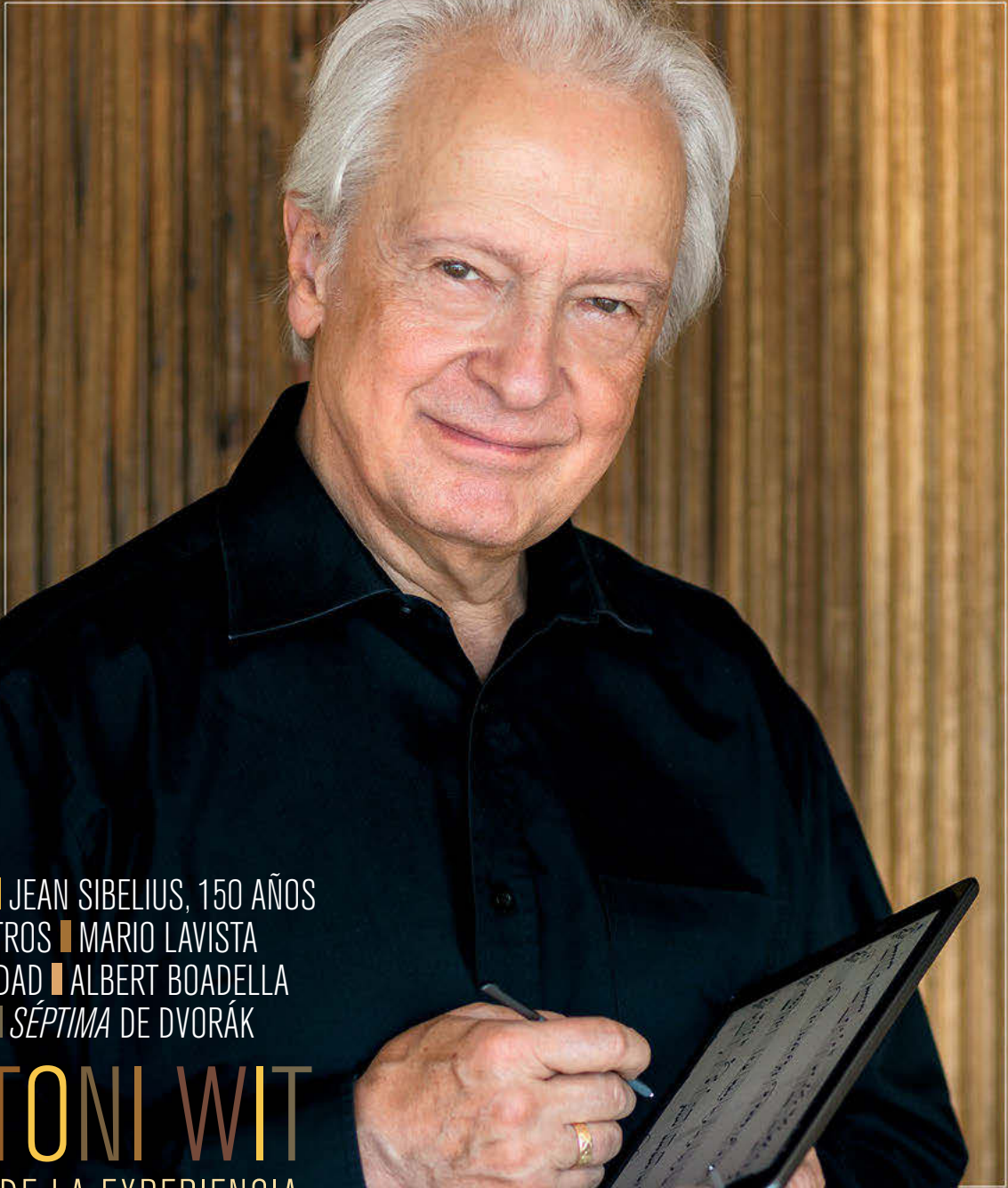


# schörzo

REVISTA DE MÚSICA

Año XXX - N° 309 Julio/Agosto 2015 - 7'50 €



DOSIER ■ JEAN SIBELIUS, 150 AÑOS  
ENCUENTROS ■ MARIO LAVISTA  
ACTUALIDAD ■ ALBERT BOADELLA  
DISCOS ■ *SÉPTIMA* DE DVORÁK

**ANTONI WIT**  
LA VOZ DE LA EXPERIENCIA



9 778402 134807 00309

## TEMPORADA 2015-2016

### ÓPERA

#### LA BOHÈME

Giacomo Puccini

2, 4, 7, 10, 12 octubre 2015

#### MACBETH

Giuseppe Verdi

5, 8, 11, 14, 17, 20 diciembre 2015

#### SILLA

Georg Friedrich Händel

12, 16, 19, 21 diciembre 2015

#### SAMSON ET DALILA

Camille Saint-Saëns

12, 14, 17, 20, 23 enero 2016

#### AIDA

Giuseppe Verdi

25, 28 febrero 2016 · 2, 5, 9 marzo 2016

#### IDOMENEO

Wolfgang Amadeus Mozart

21, 24, 28 abril 2016 · 1, 4 mayo 2016

#### CAFÉ KAFKA

Francisco Coll

22, 25, 28, 31 mayo 2016

#### A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM

Benjamin Britten

10, 12, 14, 16, 18 junio 2016

### ZARZUELA

#### KATIUSKA

Pablo Sorozábal

29, 31 octubre 2015 · 3, 6 noviembre 2015

### BALLET

#### LOBBY

Fritz Cohen

3, 4, 6, marzo 2016

#### DON QUIJOTE

Ludwig Minkus

12, 13, 14, 15 mayo 2016

### CONCIERTOS-ESPECTÁCULO

#### LÉLIO

Hector Berlioz

5 noviembre 2015

#### QUÉ SON LAS NUBES

Música de Mozart

27 enero 2016

#### JUANA DE ARCO EN LA HOGUERA

Arthur Honegger

26 mayo 2016

#### EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO

Felix Mendelssohn-Bartholdy

23 junio 2016

### CONCIERTOS Y RECITALES

#### DAVIDDE PENITENTE

Wolfgang Amadeus Mozart

8 octubre 2015

#### EL VIOLÍN EN EL SIGLO DE LAS LUCES

9 octubre 2015

#### CONCIERTO BEL CANTO

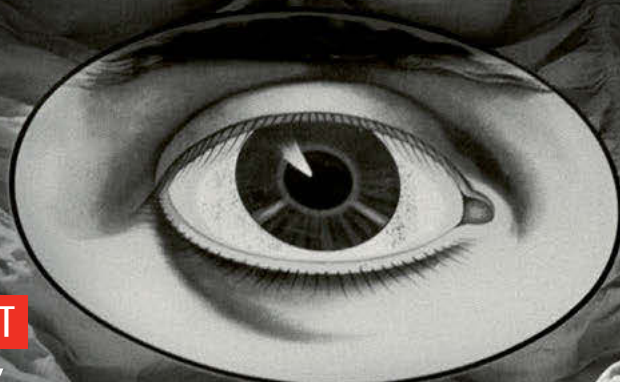
23 marzo 2016

#### CONCIERTO ABBADO Y BIONDI

7 abril 2016

#### ROGER VIGNOLES

25 junio 2016



# schERZO

AÑO XXX - Nº 309 - Julio-Agosto 2015 - 7,50 €

2	<b>OPINIÓN</b>		<b>Los silencios de un compositor</b>	
	<b>CON NOMBRE PROPIO</b>		Eduardo Pérez Maseda	72
6	<b>Albert Boadella</b>		<b>“El otro”, el lado de sombra</b>	
	Santiago Martín Bermúdez		Juan Carlos Moreno	76
8	<b>AGENDA</b>		<b>En torno al maestro</b>	
			Juan Manuel Viana	80
12	<b>ACTUALIDAD NACIONAL</b>		<b>La relación con España</b>	
			Andrés Ruiz Tarazona	84
34	<b>ACTUALIDAD INTERNACIONAL</b>		<b>ENCUENTROS</b>	
			<b>Mario Lavista</b>	
42	<b>ENTREVISTA</b>		David Rodríguez Cerdán	88
	<b>Antoni Wit</b>		<b>EDUCACIÓN</b>	
	Luis Suñén		Joan-Albert Serra	92
46	<b>Discos del mes</b>		<b>JAZZ</b>	
47	<b>SCHERZO DISCOS</b>		Pablo Sanz	94
	<b>Sumario</b>		<b>LA GUÍA</b>	95
71	<b>DOSIER</b>		<b>CONTRAPUNTO</b>	
	<b>Jean Sibelius</b>		Norman Lebrecht	96

## Colaboran en este número:

Julio Andrade Malde, Íñigo Arbiza, Emili Blasco, Alfredo Brotons Muñoz, Ismael G. Cabral, José Antonio Cantón, Jacobo Cortines, Patrick Dillon, David Durán Arufe, Pierre Elie Mamou, Fernando Fraga, Joaquín García, Manuel García Franco, José Antonio García y García, Juan García-Rico, Fernando Herrero, Bernard Hoppe, Paul Korenhof, Norman Lebrecht, Fiona Maddocks, Santiago Martín Bermúdez, Joaquín Martín de Sagarmínaga, Enrique Martínez Miura, Blas Matamoro, Juan Carlos Moreno, Andrés Moreno Mengibar, Antonio Muñoz Molina, Josep Pascual, Enrique Pérez Adrián, Eduardo Pérez Maseda, Javier Pérez Senz, Paolo Petazzi, Xavier Pujol, Elisa Rapado Jambriña, Arturo Reverter, Martín Reyes, David Rodríguez Cerdán, Justo Romero, Andrés Ruiz Tarazona, Urko Sangroniz, Pablo Sanz, Aurelio M. Seco, Joan-Albert Serra, Bruno Serrou, Christian Springer, José Luis Téllez, Eduardo Torrico, Asier Vallejo Ugarte, Claire Vaquero Williams, Pablo J. Vayón, Juan Manuel Viana, José Luis Vidal, Reinmar Wagner.

**PRECIO SUSCRIPCIÓN:**  
por un año (11 Números)

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



GOBIERNO DE ESPAÑA

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE



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

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

Con la colaboración de:  
**Fundación BBVA**



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

## TENGAMOS LA MÚSICA EN PAZ

Tras las pasadas elecciones municipales y autonómicas, la sensación del votante va de la perplejidad a la esperanza pasando por el miedo o la alegría. Han pasado muchas cosas y los resultados han sido una suerte de reválida en democracia, de votar lo que el cuerpo pedía, de arriesgarse a la prueba y error en momentos en los que determinadas actitudes no podían continuar ensuciando la vida común de los españoles. Hablamos de miedo y, como se sabe, el miedo es libre y de tanto serlo acaba por estar en el aire. Un miedo tiene que ver, en el campo de la cultura, con qué se va a hacer desde las instituciones renovadas y cómo ello puede ser una muestra de lo que se haga después de las elecciones generales, que están, como quien dice, a la vuelta de la esquina. Así, programadores, gestores, artistas, todos están pendientes de las medidas que se tomen sobre el papel de la cultura en los presupuestos y, antes aún, en la consideración que merezca a los nuevos ediles y consejeros, teniendo en cuenta, como precedente no muy tranquilizador, que esa misma cultura —y no digamos la música llamada clásica— no suele tener demasiado peso en el argumentario preelectoral.

Lo primero que viene a la cabeza de los miedosos con causa es, naturalmente, la pervivencia de las orquestas y el uso de los auditorios. Nada más formarse los ayuntamientos o los parlamentos autonómicos, ha habido quien se ha preguntado: “¿Y ahora que va a pasar con la orquesta?”. Nadie lo ha hecho, sin embargo, acerca de qué va a pasar con, pongamos por ejemplo, el museo de bellas artes correspondiente. La orquesta, debieran saber los que mandan, es tan cultura, lo hemos dicho muchas veces, como los museos o las bibliotecas. Ya no se puede imaginar ninguna de las ciudades españolas que la poseen sin su orquesta. Todas se han asentado en la vida de sus comunidades, han capeado temporales económicos —y aún el FMI pide más recortes en cultura y en sanidad, más IVA, más precariedad laboral. Son esas orquestas, recordémoslo, quienes con sus precios asequibles a todos los bolsillos han luchado a su manera contra la desigualdad en materia de cultura. Son ellas y sus ofertas artísticas las que disparan últimamente la imaginación de los programadores privados para no perder sus abonados, a los que deben mantener gracias a un valor añadido no siempre fácil de encontrar, aunque al fin quepan todos pues la música es tan diversa como quienes la escuchan. También hay quien, burla burlando, aboga por una semiprivatización de facto. Habrá que ver en esos casos, a lo que da lugar, en sólo unos meses, los cambios en sus estructuras rectoras.

Craso error, pues, sería centrar los recortes en lo que todavía les parece a algunos un mero acto social, en lo que hay quien sigue creyendo que es sólo para esnobs, cuando no es así en España desde hace muchos, muchos años, desde que la vida de las orquestas se ligó a esos auditorios a los que, con razón en algún caso y la mayoría de las veces sin ella, se han tildado de excesivos, de lugares donde el boato sustituye a la naturalidad. Igualmente falso. Tanto como lo es que los auditorios no deban abrirse a las actividades que estimen pertinentes con tal de seguir abiertos también a la buena música. Los públicos del rock, del jazz o del flamenco no sólo no contaminan el aire de ningún teatro sino que contribuyen a su conservación y hasta a su renovación.

Todo lo dicho se resume en una idea: que los cambios políticos no obliguen a replantear proyectos culturales que funcionan, que han demostrado su competencia y que pertenecen a una comunidad cuyo horizonte supera el de una legislatura. Adelante en el caso contrario, pues también es democracia el elegir a los mejores para que cambien lo que no funciona. Y, así, tengamos la música en paz.



Diseño  
de portada  
Argonauta  
Foto portada:  
Iñaki Zaldua

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

**Presidente:** Santiago Martín Bermúdez

**scherzo**

REVISTA DE MÚSICA

**Director:** Luis Suñén

**Redactor Jefe:** Enrique Martínez Miura

**Edición:** Arantza Quintanilla

**Maquetación:** Iván Pascual

**Secciones**

**Discos:** Luis Suñén

**Educación:** Pedro Sarmiento y  
Joan-Albert Serra

**Jazz:** Pablo Sanz

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

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

**Relaciones externas:** Barbara McShane

**Suscripciones y distribución:** Choni Herrera  
suscripciones@scherzo.es

**Colaboradores:** Cristina García-Ramos

**Impresión**

GRÁFICAS AGA  
Depósito Legal: M-41822-1985

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

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

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

© Scherzo Editorial S.L.

Reservados todos los derechos.

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

## La música extremada “MAVERICK”

Ahora que se ha muerto Ornette Coleman nos damos cuenta de lo rápidamente que sus rupturas escandalosas se convirtieron en clasicismo, y también de que su figura de artista se corresponde con ese término muy difícil de traducir que se usa sobre todo en el inglés americano. Más que un genio incomprendido, o un monstruo, o ese casi payaso que les pareció a algunos, Ornette Coleman fue, desde el principio, un ser aparte, un extravagante sin pose, un original sin miramientos y sin esfuerzo. Surgió de pronto con su vestimenta estafalaria y su saxo de plástico como llegado de ninguna parte, como el rústico que en parte era, nacido y criado en lo más áspero del Sur, en los años más negros de aquella segregación racial que se llamaba “Jim Crow”. Siendo tan singular, en el fondo pertenecía a una rica tradición del arte americano, que tiene difícil equivalencia en Europa, la del “maverick”, el que se ha formado a sí mismo al margen de cualquier escuela, en un país de grandes distancias en el que no cuesta demasiado eludir las ortodoxias culturales, o vivir y actuar al margen de ellas, como si no existieran. Ornette Coleman fue un “maverick” del jazz como lo fue Emily Dickinson de la poesía, o Edward Hopper de la pintura, o Charles Ives de la composición musical. Cada uno de ellos, en su campo, hace borrón y cuenta nueva, o ni siquiera eso, ignora la tradición establecida con un descaro y una naturalidad que a veces da la impresión de que no se han enterado de que existe. Desde la época de las vanguardias a muchos artistas que en realidad no tienen gran cosa que decir se les nota el esfuerzo por parecer innovadores o escandalosos, el aspaviento de la iconoclastia. Coleman, Ives, Dickinson, Hopper, van a lo suyo con una perfecta tranquilidad, dejando un rastro jubiloso de calamidades con la expresión impávida de un Buster Keaton, dispuestos a aceptar con la misma ecuanimidad el elogio que el oprobio, alimentados e impulsados por una convicción interior que parece inmune a la hostilidad, a la indiferencia, al anonimato. No claman pidiendo atención y no ceden ni un milímetro. No capitulan nunca. No aceptan nada que no sea la integridad de sus propios términos.

Pero no es que nieguen adánicamente el pasado; extraen de él aquello que les importa y lo organizan a su manera, con pleno conocimiento pero



sin reverencia, con un aire de juego, de gustoso derribo. Emily Dickinson usa la Biblia y Shakespeare y Blake y las canciones infantiles y la métrica simplona de los himnos de iglesia. Ornette Coleman asume el legado interrumpido de Charlie Parker y lo lleva más allá, a una libertad que Charlie Parker sin duda intuía pero no tuvo tiempo de establecer para sí mismo. Pero otro rasgo muy americano, muy de “maverick” que tiene Coleman es la desenvoltura con que aprovecha, igual que Dickinson o Ives, las formas simples y hasta banales de la tradición popular, la elementalidad de los cantores rurales de blues a los que había acompañado en su primera juventud, o de las bandas de Rhythm&Blues en las que cumplió una parte de su aprendizaje.

Ahora escuchamos sus grabaciones de los últimos años cincuenta y los primeros sesenta y nos asombran dos cosas: la primera, el calado de la revolución que trajo al jazz, rompiendo sin drama los confines de la improvisación en torno a un *standard*; la segunda, el poderoso clasicismo que hay en esa ruptura, en la que ya está enunciada una parte de la mejor música que vino después: Eric Dolphy, Andrew Hill, la fertilidad de los últimos años de Paul Motian. Ornette Coleman va a seguir siendo nuestro contemporáneo.

**Antonio Muñoz Molina**

## Música reservata

## LA NECROPSIA DEL ROMANTICISMO

Es bien sabido que Carl Dahlhaus fue uno de los musicólogos más importantes de la segunda mitad del siglo XIX: no obstante, *La música del siglo XIX*, una de sus aportaciones críticas más ambiciosas y decisivas, resultaba inhábil incluso en alemán. Por ello resulta doblemente plausible la venturosa iniciativa de presentar el libro en nuestra lengua: por colaborar al conocimiento de un estudioso esencial y por hacerlo en una traducción extraordinaria de Gabriel Menéndez, que ha sido capaz de reconvertir a nuestra lengua de modo convincente el complejo léxico y la sintaxis extremadamente tortuosa del original. Más allá de las críticas que puedan hacerse (por ejemplo: su escaso aprecio hacia Debussy), se trata de un estudio imprescindible para la comprensión del periodo, que el autor enclava entre 1814 (el congreso de Viena) y 1914 (el arranque de la Gran Guerra).

Examinando los escritos de Dahlhaus se repara de inmediato en que el periodo de referencia asume especial importancia en su producción: los estudios sobre las óperas de Wagner, la dramaturgia de la ópera italiana, Brahms o Beethoven junto con *La idea de la música absoluta* (el único de este grupo de textos presente en nuestra lengua) permiten afirmar que el mundo del XIX ocupaba un lugar central en su pensamiento. Se trata de una etapa de gran trascendencia, no ya por su proximidad, sino porque es el periodo en que se establece el repertorio sinfónico y, al tiempo, se desarrollan instituciones como los conservatorios públicos, los grandes teatros líricos y los auditorios. La sacralización del arte, que viene a ocupar el espacio ideológico tradicionalmente asignado a la religión (y de ahí la liturgia del concierto o de la ópera, con la prohibición de entrar en la sala una vez comenzado el espectáculo y la subsiguiente obligatoriedad del recogimiento y el silencio) es, desde el punto de vista sociológico, una transformación sustancial en la recepción de la música. Se trata de una etapa crítica, no ya para la comprensión del sentido de la música sino, sobre todo, para entendernos a nosotros mismos en tanto que recipiendarios del arte de los sonidos.

El libro que aquí se comenta no es ni pretende ser (aun siéndolo) una *historia* al uso: es, sobre todo, una herramienta analítica de notable penetración que maneja un aparato en extremo erudito pero, sobre todo, de absoluta pertinencia. Dahlhaus señala la inoperancia objetiva de cualquier estudio "histórico", con su consuetudinaria acumulación de nombres y títulos, toda vez que "el pasado sólo nos llega a través del tamiz del presente", por lo que cualquier estudio histórico debe entrar en contradicción con los criterios estéticos dominantes en la etapa que se quiere estudiar. La propia descripción de lo que cabe entender por *romántico* es el núcleo central del libro: Dahlhaus habla de "un fenómeno parcial que se ha empleado para caracterizar una totalidad".

Esa *parcialidad* que pretende englobar un conjunto de hechos mucho mayor y más contradictorio es, en realidad, un constructo ideológico que el autor desmonta al denunciar, por ejemplo, la apropiación que el romanticismo efectuó de autores como Mozart, Bach o Beethoven ignorando zonas de sus catálogos que no se adecuaban a la imagen ideológica que se pretendía afirmar. Ese tipo de valoración le lleva a reivindicar segmentos normalmente negligidos, como sucede con la práctica de la música coral no sinfónica, las escuelas nacionales, lo exótico o la, comúnmente llamada, *música de salón*. Al conceder a la "música doméstica" una consideración equivalente a la "gran música", Dahlhaus resitúa una figura como Chopin en un ámbito diferente del concierto masivo, presentándolo desde una perspectiva nueva y más fértil (en otros ámbitos, sus valoraciones son tan lúcidas como provocativas, cual sucede con su certera afirmación de que Verdi *no es* un romántico). Por lo demás resulta altamente productivo el hecho de señalar como inherente al pensamiento decimonónico la idea de la *modernidad*, que es un concepto inexistente antes de, pongamos, *Tristan*.



Esta actitud le lleva a ocuparse ampliamente del problema de la recepción de la música, destacando el modo en que ésta se ha multiplicado exponencialmente al pasar del medio aristocrático al burgués. Dahlhaus no entra en ello más allá de lo imprescindible en razón de los límites temporales elegidos, pero es obvio que la industrialización del sonido grabado ha supuesto transformaciones, no ya cuantitativas, sino cualitativas en nuestro modo de acercarnos a la música: la falacia de las *versiones originales* queda ampliamente desmentida. El autor insiste por ello en oponer una *estética de la recepción* frente a la *estética de la producción*. Lo que no implica valorar las obras por su éxito de público: "tan arbitrario es juzgar la obra musical por su inscripción en su presente histórico como por su permanencia (o su ausencia) del repertorio normalizado".

Capítulo aparte merecen las ilustraciones. Dahlhaus ni elige las imágenes como una mera decoración ni las comenta de un modo redundante: sus pies contienen reflexiones de tanta o más profundidad que el grueso de lo escrito, complementándolo merced a una iconografía escogida con singular acierto que amplifica y prolonga el sentido total. Casi podría afirmarse que el volumen tiene dos lecturas: la del propio texto y la de las imágenes que lo acompañan, por la propia multiplicación significativa que se produce entre la ilustración y su comentario, cuidadosamente estudiada en cada caso. Libro para ver, libro para leer, libro, en definitiva, para reflexionar en *quienes somos* en tanto que espectadores del hoy sobre el ayer.

José Luis Téllez

# VOCES DEL REAL

TEATRO REAL

Abonos 2015 | 2016

Las mejores voces del momento  
llegan al Teatro Real

ANDREAS SCHOLL



NATALIE DESSAY



BEJUN MEHTA



JONAS KAUFMANN



JUAN DIEGO FLÓREZ



Disfruta de tu abono desde 91,20€  
con grandes artistas

NATALIE DESSAY 29 DE SEPTIEMBRE | JUAN DIEGO  
FLÓREZ 16 DE NOVIEMBRE | BEJUN MEHTA 9 DE DICIEMBRE  
| RENÉE FLEMING 14 DE ABRIL | ANDREAS SCHOLL  
22 DE ABRIL | SUSAN GRAHAM 11 DE JUNIO |

Y además **completa tu abono** adquiriendo  
de forma preferente y con un 10% de descuento  
las localidades para

JONAS KAUFMANN 10 DE ENERO | CONCIERTO MAHLER,  
CON PETER MATTEI 13 DE DICIEMBRE |

Taquillas • 902 24 48 48 • [www.teatro-real.com](http://www.teatro-real.com)

Descubre los nuevos ciclos de *Sesiones Golfas* con  
SIMON KEENLYSIDE 29 DE ABRIL | ANGELA DENOKE 15 DE JUNIO |

SUSAN GRAHAM



RENÉE FLEMING



CON NOMBRE PROPIO

# CON NOMBRE PROPIO

Dirigirá un *Don Carlo* heterodoxo e inconformista

## ALBERT BOADELLA

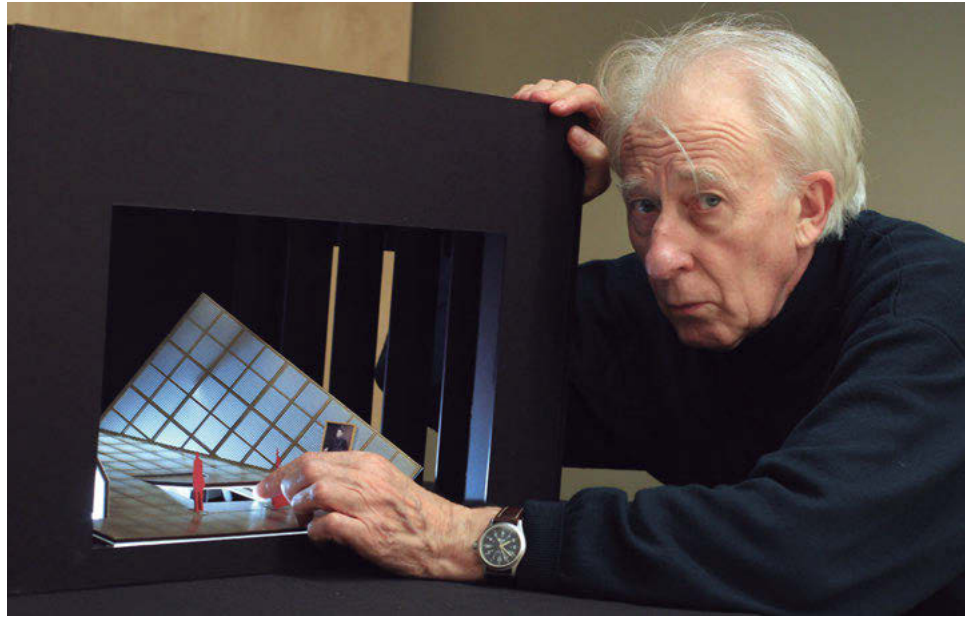




Uno de los recuerdos más distantes que tengo de Albert Boadella es tras una función de *El joc*, rozando la década de los sesenta. El siguiente, tal vez, fue durante un descanso en el Teatro Reina Victoria de Madrid: José Monleón lo presentaba a unos amigos como el joven teatrista catalán. Hay un salto en el tiempo y de repente me encuentro en el Teatro Beatriz, de Madrid, donde habíamos actuado los Goliardos pocos años antes, viendo *Mary d'Ous*, sátira de los últimos tiempos franquistas, agitadora de complicidades y risas. ¿Recordaremos algún día el Beatriz, el Eslava...? De repente, otro avance de tiempo, y asistimos con estupor al horrible accidente de Glòria Rognoni durante una función de *Serrallonga*. No fue la única desdicha de esa dramaturgia y ese montaje espléndidos, y una de ellas le tocó a Boadella de manera muy directa.

Ay, después de *Alias Serrallonga*, bandido de la época de los Narros y Cadells, y cuyas aventuras leíamos de chicos en la novela de Victor Balaguer, edición barata de La Colección Popular Literaria; después de eso, vino lo malo, o lo peor. Era la Transición, parecía que se imponían las libertades. Se impusieron en una lucha en la que el propio gobierno de Suárez estaba acosado por espadones, fachas supervivientes e incluso barones de su propio partido. Hay gente, ahora, que cree que todo el monte de Venus era orgasmo. Hubo bastante gente que pagó el pato. Lo pagaron los abogados de Atocha, de manera sangrientísima; y lo pagaron Els Joglars cuando montaron *La torna*, sobre el asesinato legal de un pobre tipo, el polaco Heinz Chez, a cambio de (*la torna*, lo que falta para completar la cosa, eso quiere decir el título) poder dar garrote también al anarquista Salvador Puig Antich. Joglars sufrió persecución, sus miembros se desperdigaron y exiliaron. A Boadella lo encarcelaron en la Modelo. Una vergüenza para el régimen que se intentaba instalar, y que se instaló a pesar de todo. Era 1977, año del crimen de Atocha, la legalización del PCE, las primeras elecciones democráticas, los Pactos de La Moncloa y casi el 50 por ciento de inflación, entre otras cosas. Els Joglars apenas pudieron representar esta pieza durante dos meses cuando les cayó la excepción judicial castrense encima. En 2005 tratan de quitarse la espina, y durante un año pasean por todas partes *La torna de La torna*.

Desde esos años se me amontonan demasiados montajes de Joglars y Boadella. Algunos demoleedores, como *Olympic Man*, o sobre "mitos" catala-



nes, como Pla y Dalí. Pero hay uno que indica quién es Albert Boadella, *Operació Ubú*, y su "revisión" mucho más tarde, *Ubú President*. Boadella podía haberse apuntado al carro del nacionalismo triunfante, pero poco a poco se convirtió en una conciencia crítica.

Recuerdo también, con júbilo, que formé parte de la junta de la Asociación de Autores de Teatro que le convirtió en socio de honor de la misma. La verdad, el honor era nuestro. Es como cuando concedes el Premio Príncipe de Asturias a Arthur Miller, a Woody Allen, a Doris Lessing o al deportista que sale por la tele. Te estás premiando a ti, caramba. Sí, tal vez eso hicimos.

Tocamos sólo el teatro, pero Boadella ha hecho cine y televisión, como actor, como guionista y como director. Como actor de cine en aquella película gamberra e irreverente de Carles Mira, *La portentosa vida del pare Vicent*, de 1978. Tal vez se estrenó mientras estaba en La Modelo o cuando se escapó de allá con complicidades de españoles avergonzados.

Con montajes como el de *Amadeu* o *El pimiento Verdi* demostró Boadella en el Canal su especial interés por temas musicales, por los propios compositores, su biografía o su fantasía. Y como también es director del Teatro de El Escorial, ha decidido montar el *Don Carlo* de Verdi, con el que luchará para que la realidad histórica se abra camino en medio de la leyenda negra.

La expectación ante este *Don Carlo*, versión italiana en cuatro actos, es enorme, por Boadella, porque Max Valdés está en el foso y por el nivel del equipo. Los protagonistas serán

José Bros, como Don Carlos; el canadiense John Relyea como Felipe II; Ángel Ódena como Marqués de Posa; la argentina Virginia Tola como Isabel de Valois; Simón Orfila como el fraile. Y en el comprometido papel de la Princesa de Éboli, la mezzo georgiana Keteven Kemoklidze.

Según Boadella, "el cambio esencial radica en la actuación", y señala que el vestuario de Pedro Moreno será muy importante para la solución dramática, así como la escenografía de Ricardo Sánchez Cuerda, el mismo de *Amadeu*.

Y la acción tiene lugar en el marco histórico en que estuvieron sus protagonistas. No es sólo que traten de poner en cuestión la leyenda negra, es el intento de poner las cosas en su sitio en la medida de lo posible, sobre todo porque ni Schiller ni Verdi, sublimes ambos en sus *Don Carlos*, creían que lo que mostraban tuvieran gran cosa que ver con la historia.

Para pasar buenos ratos e informarse bien sobre este gran artista, ahí está Albert Boadella, en sus propias palabras: *Memorias de un bufón* y *Diarios de un francotirador* (ambos, en Espasa). Y, para más detalles, en el blog *Comedia* de la versión digital de SCHERZO.

Santiago Martín Bermúdez

**San Lorenzo de El Escorial. Teatro Auditorio. Verdi, Don Carlo.** Valdés. Boadella. Bros, Relyea, Kemoklidze, Ódena, Tola, Orfila. 25, 27, 29-VII-2015.

Música, literatura, gastronomía

## MÉJICO EN POLLENSA

El Festival de Pollensa rendirá este año homenaje a la cultura mejicana entre el 10 y el 15 de agosto con la presencia de la música, la literatura y la gastronomía de aquel país. Escritores como Jordi Soler, Juan Villoro, Emiliano Monge o el tenor Rolando Villazón —que presentará su libro *Malabares*—, editores como Diego García Elio y grandes chefs mejicanos enmarcarán un concierto, el día 13 en el Claustro del Convento de Santo Domingo, en el que Ángel Gil Ordóñez dirigirá a la Orquesta Sinfónica de Baleares con un programa que incluye canciones de la Revolución —como *La Adelita* y *La Valentina*— y cuatro piezas de Silvestre Revueltas: *Duelo*, sobre texto de García Lorca y *Caminando* y *No sé por qué piensas tú* sobre tex-



ÁNGEL GIL ORDÓÑEZ

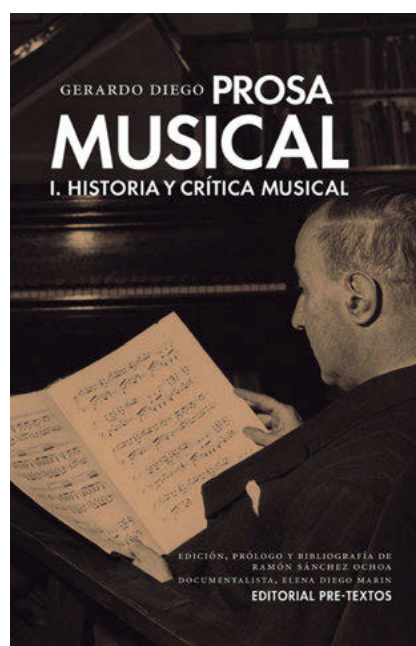
tos de Nicolás Guillén, así como la música que compuso para la película *Redes* de Fred Zinnemann, que será

proyectada al mismo tiempo. Las voces serán las de la cantante Eugenia León y el narrador Jorge F. Hernández.

La prosa musical de Gerardo Diego

## EL POETA MÁS MÚSICO

Gerardo Diego fue el más músico de los poetas españoles y una de las cumbres de la Generación del 27. La Editorial Pre-Textos inicia la publicación en dos volúmenes de la prosa musical de Gerardo Diego con un primero que, bajo el título de *Historia y crítica musical*, incluye los artículos publicados en diarios, revistas y publicaciones diversas, de difícil acceso por su naturaleza y el paso del tiempo. Recoge igualmente numerosos textos inéditos procedentes del archivo personal del escritor, reunidos por su hija Elena, y todo ello en edición de Ramón Sánchez Ochoa. Ochocientas páginas, primorosamente editadas con el cuidado y el buen gusto habituales en Pre-Textos, que ponen a nuestra disposición la sabiduría y el estilo de lector musical, siempre comprometido con su propia estética, que siempre tuvo Gerardo Diego. Un libro extraordinario que producirá en su lector, también, el gozo de pensar que aún queda por aparecer otro volumen.



Gerardo Diego, *Prosa Musical. I: Historia y crítica musical*. Pretextos, Valencia, 2015. 808 páginas. 35 euros.



Festival de Verano

## EL ESCORIAL VIVE SU LEYENDA

El Festival de Verano de San Lorenzo de El Escorial cobra este año una nueva dimensión con el estreno del *Don Carlo* de Giuseppe Verdi en la producción de los Teatros del Canal y el propio Festival con Albert Boadella en la dirección de escena y Maximiano Valdés como director musical. El elenco está encabezado por Josep Bros, John Relyea y Ketevan Kemoklidze, que estarán acompañados de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. Junto a ello, el 4 de julio podrá verse a la Joven Orquesta de la Comunidad de Madrid en *Batucada*, con música de Ricardo Llorca, Rosa Torres-Pardo al piano y José María Moreno como director. El 12 el Ensemble NeoArs Sonora propone *Músicas del nuevo mundo*, mientras el Cuarteto Brodsky interpretará obras de Verdi, Paganini, Puccini, Turina y Hugo Wolf. El día 17 será el turno del espectáculo *Scarlatti-flamenco*,

un diálogo musical entre el guitarrista flamenco José Manuel Cañizares y el compositor Domenico Scarlatti. El 18, el violonchelista Adolfo Gutiérrez Arenas y el pianista Christopher Park ofrecen un programa con sonatas de Beethoven. El 24 tendrá lugar el concierto de los profesores de los cursos Matisse, mientras que el 26 se podrá disfrutar del recital y posterior proyección de *Una rosa para Soler*, con Rosa Torres-Pardo al piano. El 1 de agosto

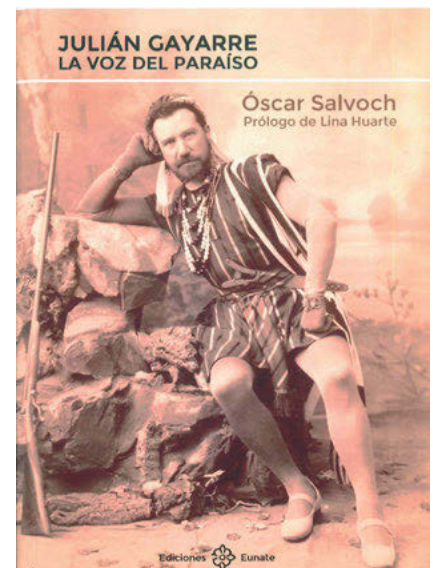
el Cuarteto Bretón interpreta obras de J. J. Colomer, Dvorák y Guridi mientras que el día 2, el conjunto Forma Antiqua se sube al escenario con su *Fandango Concierto Zapico*. En el mismo terreno de la música pretérita, el 5 de agosto se podrá escuchar a Ars Atlántica. Antes, el día 3, Christian Zacharias será el protagonista, como pianista y director, en un concierto de la Orquesta de Cadaqués con obras de Mozart y Haydn.

Festival de Verano de San Lorenzo de El Escorial.  
<http://www.teatroauditorioescorial.es/cartelera/>

Años y óperas

## TODO SOBRE GAYARRE

Casi mil páginas tiene la biografía de Julián Gayarre que ha escrito esa especie de erudito hombre orquesta que es Óscar Salvoch. A partir de su anterior *Julián Gayarre. Como el de casa, ninguno*, Salvoch sigue los avatares del tenor roncalés en los años clave de su vida y su carrera, con puntos de partida y llegada en nuestro tiempo, repasando teatros, títulos y éxitos. Documentos, fotografías, testimonios diversos completan este retrato de uno de los grandes mitos del canto lírico que resultará imprescindible para sus amantes, sus investigadores o cualquiera que quiera curiosear en un tiempo ido.



Óscar Salvoch: *Julián Gayarre. La voz del paraíso*.  
 Eunate, Pamplona, 2015. 970 páginas. 45 euros.

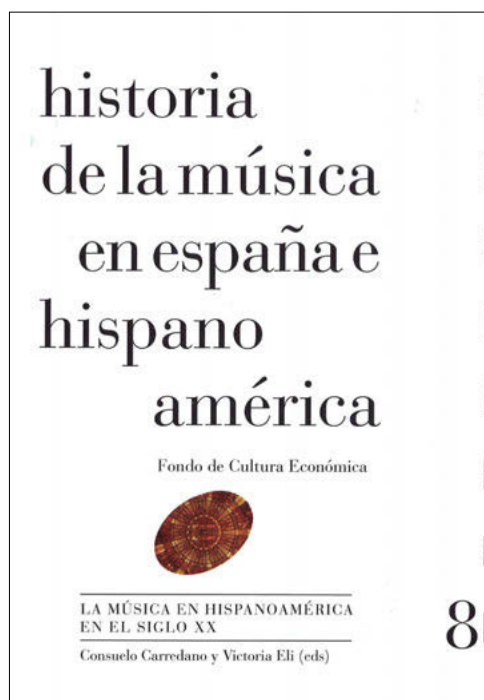
 <p><b>ORQUESTA Y CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID</b></p> <p>Víctor Pablo Pérez director Artístico y Titular</p>  <p>www.orcama.org</p>	<p><b>PATIO DE CARRUAJES SAN LORENZO DE EL ESCORIAL</b>          3 DE JULIO DE 2015. 21:30h  <b>ROMANTICISMO Y ZARZUELA</b>          Coro de la Comunidad de Madrid          Grupo Vocal Suripantás, (Solistas de la ORCAM)          Celia Alcedo - directora          4 DE JULIO DE 2015. 21:30h  <b>ORFF: CARMINA BURANA</b>          Orquesta de la Comunidad de Madrid          Ruth Iniesta - soprano, Gerardo López - tenor,          Thomas Mohr - barítono, Víctor Pablo Pérez - director</p>
	<p><b>PUENTE DEL REY</b>          10 DE JULIO DE 2015. 22:00h  <b>CONCIERTO CON "LOS SABANDEÑOS"</b>          Orquesta de la Comunidad de Madrid          Víctor Pablo Pérez - director</p>
	<p><b>PLAZA MAYOR</b>          11 DE JULIO DE 2015. 22:00h          Obras de: M. Arnold, J. Sibelius, G. Gershwin,          J. Padilla, S. Shostakovich          Orquesta de la Comunidad de Madrid          Víctor Pablo Pérez - director</p>
	<p><b>TEATRO AUDITORIO SAN LORENZO DEL ESCORIAL</b>          25,27 Y 29 DE JULIO DE 2015  <b>VERDI: DON CARLO</b>          Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid          Max Valdés - director</p>

Tomo 8 de la HMEH

## LA MÚSICA EN SU CONTEXTO

Poco a poco va apareciendo la totalidad de la *Historia de la música en España e Hispanoamérica* que, coordinada por Juan Angel Vela del Campo, publica Fondo de Cultura Económica. El tomo octavo se dedica, con edición de Consuelo Carredano y Victoria Eli, autoras además, de una parte sustancial del volumen, a *La música en Hispanoamérica en el siglo XX*. La presencia como autoras fundamentales de las dos editoras garantiza una continuidad de estilo que afecta favorablemente a la narrativa del texto. Ni la cronología estricta ni la

homogeneidad estilística son las pautas que aquí se siguen, de modo que se posibilita al lector la continuidad en el seguimiento de corrientes, nombres y obras, desde el sustrato popular a las vanguardias y sus crisis. Es pues, una historia de la música hispanoamericana del siglo XX —enriquecida, además, por cerca de ochenta ilustraciones— en su contexto y una posibilidad magnífica para el musicólogo y el aficionado de conocer un panorama que parece quedarnos demasiado lejos desde nuestro, a la vez, natural e impostado eurocentrismo.



**Consuelo Carredano y Victoria Eli (eds.):** *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Vol. 8: *La música en Hispanoamérica en el siglo XX*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2015. 557 páginas. 48 euros.

Del Liceu al Palau

## UN PAÍS DE FESTIVALES

En Cataluña se organizan a largo del año 360 festivales que abarcan todos los géneros musicales y que atraen a más de 1,5 millones de espectadores. Manejan un presupuesto global de 60 millones de euros, tienen su pico más alto en los meses de verano y constituyen un potente motor de riqueza cultural y económica. Para hacer visible su extraordinario valor, Ferran Mascarell, consejero de Cultura de la Generalitat, reunió a cerca de ochenta organizadores de festivales en el Arts Santa Mónica en un acto bajo el lema *Cataluña, país de festivales* que marcó el inicio de la temporada estival y difundió datos estadísticos que revelan el estado de salud de los festivales catalanes.

El pistoletazo de salida fue el *Primavera Sound*, el festival que atrae más público y que este año ha revalidado su éxito al reunir en cuatro jornadas —del 27 al 30 de mayo— alrededor de 175.000 espectadores. La clasificación, agrupada en cuatro géneros, indica que entre los festivales que cuentan con el soporte del Departamento de Cultura hay 23 dedicados a la música clásica y otros 23 al pop-rock. Hay 19 que cultivan las músicas del mundo y la música tradicional; 13 que proponen una oferta multidisciplinar y 11 que apuestan por el jazz-blues.

Las cifras de asistencia media se sitúan en 12.121 espectadores, mientras que en Europa se incrementa hasta 28.455. Y la media de antigüedad de los festivales

catalanes es de 15 años, también una cifra menor que el nivel medio en el resto de Europa, donde el 48% de los acontecimientos tiene más de 20 años de historia a sus espaldas. El más veterano es el de la Porta Ferrada (Sant Feliu de Guíxols), creado en 1958, y hay un 15% de actos que tiene más de 30 años.

Cuatro festivales han realizado estudios de impacto económico en los últimos años —Cap Roig, Sónar, Acústica, Castell de Peralada y *Primavera Sound*— y los datos indican que, con un presupuesto global de 31,2 millones de euros, generan un impacto en el territorio de más de 163,5 millones de euros.

Datos que invitan al optimismo, pero también a la cautela en el ámbito clási-

co, donde las posibilidades de rentabilizar en taquilla los altos honorarios que se manejan en el circuito internacional son escasas. De hecho, todos los festivales clásicos han reducido —y algunos eliminado— los espectáculos de mayor formato —Peralada mantiene una única función de ópera de gran repertorio— y buscan opciones más asequibles en el mundo barroco, los grupos de cámara y las veladas de lied. Y sin más ayudas públicas, o sin el generoso sostén que algunos grandes bancos solo prestan a actos mediáticos centrados en las estrellas del pop y el rock, tener festivales de clásica de verdadero nivel internacional será en Cataluña una quimera.

**Javier Pérez Senz**

XLIII Edición del Ciclo de la Autónoma

## UN PROGRAMA INTERDISCIPLINAR

Vicerrectorado de Cooperación y Extensión Universitaria  
Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música / CSIPMXLIII Ciclo  
de Grandes Autores  
e Intérpretes de la Música

Temporada 2015-2016 / Auditorio Nacional



El Ciclo de Grandes Autores e Intérpretes de la Música de la Universidad Autónoma de Madrid presenta para la temporada 2015-2016 su XLIII Edición, que un año más tendrá lugar en el Auditorio Nacional de Música en Madrid, con nombres como los de Jordi Savall, el Cuarteto Brentano o la Orquesta de Cámara de Württemberg. Junto a ellos, una programación que responde a las líneas de investigación del CSIPM. Así, en el proyecto *El Quijote en la cultura europea. Mito y representación* se inscribe el concierto *Del Amor a la Muerte*, que ofrecerá la Orquesta Sinfónica Verum con su director Miguel Romea. La recuperación del patrimonio musical hispano estará representado en esta ocasión con el concierto *Aves de paso. Boccherini y otros virtuosos del violonchelo*, a cargo del grupo La Ritirata, que dirige el violonchelista Jostxu Obregón. La ópera será *¡Oh, eternidad! Ossia S. M. R. Bach*, de la com-

positora argentina Marta Lambertini, y se relaciona con las *Jornadas de Compositoras Iberoamericanas: realidades y retos en el siglo XXI*. La dirección de escena correrá a cargo de Ignacio García, y la musical de Fabián Panisello al mando del Plural Ensemble. Los dos conciertos extraordinarios de esta edición serán el de Les Petits Chanteurs de Saint-Marc, Los Chicos del Coro, y el denominado *Laboratorio del espacio 2016. Una experiencia de inmersión sonora* que se encuadra en el III Congreso Internacional Espacios Sonoros y Audiovisuales 2016 - JIEM 2016 (21ª Jornadas de Informática y Electrónica Musical), que dirigen Adolfo Núñez y José Luis Carles. El Concierto Homenaje al Profesor Francisco Tomás y Valiente será protagonizado por el Orfeón Donostiarra bajo la dirección de José Antonio Sainz Alfaro. El Ciclo cuenta con el patrocinio de ACS, y la colaboración de Red Eléctrica, ALSA y el INAEM.



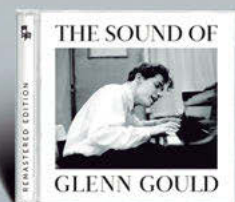
**sch**erzo  
tienda

Ya puede suscribirse a  
la edición Digital de Scherzo

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

A LA VENTA EN  
SEPTIEMBREGLENN  
GOULD

- REMASTERIZADO -

CAJA LIMITADA DE LUJO  
DE 81 ÁLBUMES. INCLUYE  
UN LIBRO DE 416 PÁGINAS  
CON NOTAS ORIGINALES  
(Muchas de ellas escritas por el propio Gould)ADEMÁS... UN CD  
CON UNA RECOPIACIÓN DE  
21 DE SUS MEJORES PIEZASY LAS  
VARIACIONES GOLDBERG  
EN LP

<http://www.sonyclassical.es>

<http://twitter.com/SonyClassical>

<http://www.facebook.com/sonyclassical.spain>

Temporada del Liceo

## MÚSICA DESMENTIDA

**Gran Teatro del Liceo.** 20-V-2015. Mozart, *Così fan tutte*. Juliane Banse, Maite Beaumont, Joel Prieto, Joan-Martín Royo, Pietro Spagnoli, Sabina Puértolas. Director musical: **Josep Pons.** Director de escena: **Damiano Micheletto.**



A. Bofill

**BARCELONA** Damiano Micheletto nos propone para esta maravillosa y divertida ópera de Mozart un traslado de la acción en el tiempo y en el espacio, o sea toda una novedad. En el tiempo, a época actual; en el espacio, a un hotel, se supone que lujoso, en cuyas diversas estancias, otros tantos espacios de un torno giratorio que llena el escenario, son su recepción, una habitación, un pub-discoteca, etc. La cosa fundamentalmente funciona, si bien es cierto que “disfrazar” de hippies en lugar de exóticos —para el Nápoles setecentista— albaneses a los dos oficiales Ferrando y Guglielmo no acaba de convencer y mucho menos el no disfrazar a Despina de médico en el primer acto, lo que despista porque no se acaba de entender su voz figurada y su latín macarrónico ¡en una criada! Esto de desmentir el libreto es un tic de director de escena desde hace mucho, un tic asumible y aun de buenos resultados mientras no perjudique a la inteligencia de la acción y a la música. Lo que no puede hacerse es ir, si no contra la música, de forma que ella no esté por encima de todo, desmintiéndola en cierto

modo por la gestualidad. *Così fan tutte* es “dramma giocoso”; cómico, pero drama. Y es perfectamente asumible que el regidor elija en su aproximación poner al descubierto el escepticismo y hasta cinismo —machismo, diríamos hoy en día— que hay debajo del elemento cómico. Convertir a Don Alfonso en un alcohólico cínico y casi vitriólico es un interesante hallazgo. Pero insistir en esa dirección hasta con riesgo de desmentir la música, ese es un riesgo en el que no hay que caer, y menos en Mozart. Naturalmente que el terceto *Soave sia il vento* se puede y se debe leer en clave paródica pero por encima de todo su exquisita música es, como decía Hocquard, poesía mozartiana, y en esta versión eso no obtuvo suficiente relieve. Y no sé si el maravilloso concertante final de la ópera, cierto, un convencional *lieto fine*, funciona bien musicalmente si la gestualidad lo denuncia como amargo final.

Josep Pons había obtenido en su última actuación frente a la orquesta de que es titular un gran *Siegfried*. Pero la música de Mozart, es sabido, es piedra de toque para calibrar la capacidad de

la orquesta para las texturas delicadas y transparentes. La cuerda de la Orquesta del Liceo, cuya mejora es manifiesta, todavía tiene que trabajar y progresar. Bien las maderas, especialmente el clarinete, tan exquisitamente tratadas por Mozart en esta ópera. El reparto vocal, equilibrado y satisfactorio. Las dificultades del rol de Fiordiligi, con los dramáticos intervalos del *Come scoglio* y la íntima profundidad del *Per pietà* fueron bien defendidos por Juliane Banse. La Dora-bella de Maite Beaumont, buena, si bien en algún momento un poco apagada. Excelente Joel Prieto en su creación de Ferrando, de auténtico tenor mozartiano por calidad de la voz y por adecuación estilística. La tesitura del rol de Guglielmo, más de bajo que de barítono, causó alguna dificultad a Joan Martín-Royo quien, por lo demás estuvo excelente en su papel. Estupenda actriz y buena cantante Sabina Puértolas en Despina. Finalmente Pietro Spagnoli encarnó el Don Alfonso de forma impecable dentro de los parámetros de caracterización negativa que había escogido el regidor.

José Luis Vidal

Música Antigua Aranjuez

## HOMENAJE AL VIOLÍN

**Capilla del Palacio Real.** 30-V-2015. Musica Alchemica. Directora: **Lina Tur Bonet.** Obras de Vivaldi. 7-VI-2015. La Real Cámara. Director: **Emilio Moreno.** Obras de Castro y Corelli.

**ARANJUEZ** Seguramente el violín no sería lo que es de no haber existido Arcangelo Corelli y Antonio Vivaldi. Ambos fueron fundamentales no sólo en el desarrollo del violín (en su doble faceta de compositores y de virtuosos instrumentistas), sino también en la consolidación definitiva de la sonata y del concierto grosso (el romañol) y del concierto solista (el véneto). El Festival de Música Antigua de Aranjuez rindió homenaje en el último fin de semana de mayo y el primero de junio al violín y a estos dos músicos. Y lo hizo por medio de tres de los mejores violinistas barrocos que se pueden encontrar hoy en día: Lina Tur Bonet, Emilio Moreno y Enrico Gatti. En el homenaje apareció una desconocida figura, también violinística: la del jesuita sevillano Francisco José de Castro, un diletante cuya carrera transcurrió íntegramente en Italia y a quien con toda justicia se

puede calificar como el "Corelli español".

La ibicenca Tur Bonet, acompañada por el excelente clavecinista norteamericano Kenneth Weiss y por el no menos magnífico violonchelista italiano Marco Testori, interpretó las cinco sonatas vivaldianas cuyos manuscritos se hallan en la ciudad austríaca de Graz y que no han sido recuperadas sino hasta hace bien poco. Compuestas en Mantua entre 1718 y 1720, son un patente ejemplo de la desbordante fantasía y de la apabullante expresividad que exhibe Antonio Vivaldi a la hora de escribir música para un instrumento que dominó como pocos. Estas piezas le vienen como anillo al dedo al centelleante estilo de Tur Bonet, que no necesitó de muchas notas para meterse en el bolsillo al público que abarrotada la capilla del Palacio Real. Lina no sólo toca el violín como los elegidos, sino que lo acompaña de una seduc-



Ana M. G. Hernández

tora gestualidad. Realmente no sé qué resulta más incomprensible, si que estas sonatas hayan permanecido olvidadas durante cientos de años o que España no se haya enterado todavía de que tiene una violinista descomunal en Tur Bonet.

Moreno y Gatti, pareja violinística estable desde hace más de veinte años, encabezaron la plantilla de La Real Cámara, que se completó con Mercedes Ruiz (violonchelo), Pablo Zapico (archilaut y tiorba) y Aarón Zapico (clave). La base del

programa fueron siete de los diez *Trattenimenti armonici da camera op. 1* de De Castro (grabados en 1987 por Moreno para el sello de Radio Nacional y regrabados este mismo año, con este mismo elenco de Aranjuez, para Glossa), completados con dos sonatas de la *Op. 2* y una sinfonía a tres (depositada en la Biblioteca de Cataluña) de Corelli. Para quienes no conocían la música de De Castro, estas obras resultaron una agradabilísima sorpresa, pues su condición de *amateur* no fue óbice para que éstas fueran tejidas de manera primorosa. Por supuesto, al más puro estilo corelliano, que por algo el de Fusignano fue el compositor más influyente de aquella época. La formidable labor de la Real Cámara superó con nota no sólo los grandes escollos técnicos de esta música, sino también la desapacible acústica de la capilla arancetana.

**Eduardo Torrico**

Palau 100

## UN MOZART DE AUTOR

**Barcelona. Palau.** 27-05-2015. Johannes Weisser, Marcos Fink, Birgitte Christensen, Alexandrina Pendatchanska, Sunhae Im, Jeremy Ovenden, Sunhae Im, Tareq Nazmi. Coro de Cámara del Palau. Orquesta Barroca de Friburgo. Director: **René Jacobs.** Mozart, *Don Giovanni* (versión de concierto).

La actuación de la Orquesta Barroca de Friburgo bajo la sensacional dirección de René Jacobs convirtió en una fiesta la versión de concierto de *Don Giovanni* que clausuró la temporada de Palau 100. Ha sido la mejor de las entregas del ciclo que Jacobs viene ofreciendo en el templo modernista, tras *La flauta mágica* (2012) y *Las bodas de Fígaro* (2013). La orquesta alemana deslumbró por la riqueza de colores, la precisión, el sentido del canto y una actitud

de felicidad, de disfrutar haciendo música, de no perder la oportunidad de subrayar cualquier matiz de la prodigiosa lectura de Jacobs. Como siempre, a la calidad de la respuesta orquestal se suma un metódico trabajo para dar vitalidad a los recitativos.

Por el dominio del estilo, fue una versión de autor, apasionante por la flexibilidad y el sentido teatral; se diría que el teatro está en la música y, aunque se trate de una versión de concierto, los personajes cobran vida ope-

rástica. A Jacobs le gusta rodearse de fieles colaboradores, y en el Palau contó con tres de los cantantes que participaron en su grabación para Harmonia Mundi. El primero es Johannes Weisser, un buen Don Giovanni, de voz bien manejada, aunque ligera para un personaje que resuelve con mayor carisma teatral que vocal. De las otras dos, la temperamental Donna Elvira de Alexandrina Pendatchanska resultó más convincente que la dulce, pero de voz muy liviana, Zerlina de Sunhae Im.

Birgitte Christensen, que combinó en su interpretación de Donna Anna lirismo, dominio técnico e impecable estilo, y Tareq Nazmi, de notables medios en un arriesgado doblete como Masetto y Commendatore. El eficaz Leporello, de voz gastada, de Marcos Fink, el buen Don Ottavio de Jeremy Ovenden, muy atento a las ornamentaciones, y la brillante actuación del Cor de Cambra del Palau, animaron la velada.

**Javier Pérez Senz**

Regreso de la última ópera bufa al Liceo

## DEMASIADOS DEBUTANTES

**Barcelona. Gran Teatro del Liceo.** 17-VI-2015. Donizetti, **Don Pasquale**. Lorenzo Regazzo, Valentina Nafornita, Juan Francisco Gatell, Marius Kwiecien. Director musical: **Diego Matheuz**. Director de escena: **Laurent Pelly**. Coproducción del Gran Teatre del Liceu, The Santa Fe Opera y San Francisco Opera.

Tras casi treinta años sin pasar por el escenario del teatro (las últimas representaciones datan de 1986) regresó al Liceo *Don Pasquale*, la última ópera bufa de Donizetti y, probablemente, la última ópera bufa en sentido absoluto, pues las óperas cómicas posteriores responden a otro modelo, otra estructura y ya no tienen casi nada que ver con lo bufo.

Regresó *Don Pasquale* en un nuevo montaje firmado por Laurent Pelly, estrenada en Santa Fe el verano pasado. Pelly se suele entender bien con el mundo de la comedia, su hermosísima *Cendrillon* y sus óptimos *Contes d'Hoffmann* vistos en el Liceo en temporadas anteriores le acreditan en este sentido. Este *Don Pasquale*, sin embargo, no es su mejor trabajo y pasará sin dejar huella. Sin resultar mala o traidora al espíritu original, la propuesta de Pelly abunda en los aspectos más crueles y sórdidos de la trama, que

pronto deja de ser divertida, convirtiendo a los personajes en un hatajo de egoístas amorales, sin que por ello surja una nueva lectura del asunto. La dirección de actores es errática con cambios de registro en la gestualidad no suficientemente justificados. El montaje escénicamente resuelve bastante bien los ambientes (la escenografía es de Chantal Thomas) y la transformación del espacio que Norina-Sofronia efectúa en casa de Don Pasquale se plasma espectacularmente en el escenario poniendo literalmente la casa patas arriba en el último acto.

Musicalmente *Don Pasquale* quedó correcto pero no más. Lorenzo Regazzo, debutante en el Liceo, muy implicado escénicamente en el papel del pobre viejo carrabias burlado por todos, quedó corto de poder vocal y tuvo problemas para dar cuerpo y presencia a sus notas graves. La soprano moldava Valentina Nafornita, debutante también en el tea-



J. F. Gatell y Valentina Nafornita

tro, cantó bien, con estilo y estuvo superior escénicamente en el doble papel de Norina-Sofronia cambiando perfectamente el registro de un personaje a otro, acusó, sin embargo, algún problema en los temibles agudos de su partitura. Juan Francisco Gatell, que en esta temporada ya participó como Conde de Almaviva en *Il barbiere di Siviglia*, fue un buen Ernesto con una hermosa voz de tenor lírico-ligero. También él tuvo sus más y sus menos

con los agudos de una partitura que le exige casi constantemente mantenerse en el tercio superior de su registro, pero globalmente brindó una buena labor. El barítono polaco Marius Kwiecien, otro debutante, fue quien exhibió mejor voz pero su estilo, su línea de canto, no era bella, el personaje de Malatesta debe ser cantado con más elegancia y menos caricatura.

La dirección musical recajó en el venezolano Diego Matheuz, otro debutante — quizá demasiados para una sola noche— su trabajo fue sólo discreto y la orquesta se le desequilibró a menudo. El coro, por suerte, no era debutante y estuvo muy bien en sus dos intervenciones.

*Don Pasquale* no es una obra maestra, pero es una bella obra con muchísimo oficio que requiere también mucho, muchísimo oficio en sus intérpretes y en esta ocasión, en algunos casos, se echó en falta.

Xavier Pujol

Ciclo de la OBC

## EMOCIONANTE DESPEDIDA

**Barcelona. Auditori.** 31-V-2015. Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Director: **Pablo González**. Mahler, *Novena Sinfonía*.

No olvidará Pablo González su último concierto como titular de la OBC. Tampoco lo haremos quienes tuvimos la suerte de asistir a la tercera y última audición de la *Novena* de Gustav Mahler el último día del mes de mayo. Si se puede hablar de la calidad de los silencios en un concierto, debemos elogiar la atmósfera de concentración y vivencia del hecho musical conseguida a lo largo de una interpretación impresionante. Acertó el director asturiano al esco-

ger para su último programa al frente de la OBC la última sinfonía terminada de Mahler, que es en sí misma una despedida, un angustioso retrato de la actitud ante la vida y la muerte de un creador visionario que en esta obra parece anunciarnos el horror de todas las guerras del siglo XX que llegaron después de su muerte y que, como decía Leonard Bernstein, sacuden cada vez la conciencia de quien interpreta y quien escucha esta música sobrecogedora y audaz.

Obra densa, sublime que alcanzó en su Adagio final una espiritualidad e intensidad conmovedoras. La OBC toca bien Mahler, con el poso de mahlerianos como Eliahu Inbal, Eiji Oue y el propio González, que ha convertido las sinfonías y los ciclos liederísticos mahlerianos en el hilo conductor de sus cinco años como titular. Y la OBC estuvo brillante, concentrada, implicada por completo en una lectura apasionada y a la vez controlada con mano experta en sus

violentos contrastes, en sus exuberantes colores, en su carga expresiva, desde el dolor, la rabia y el sarcasmo a la aceptación de la muerte y la búsqueda de la paz.

Un gran concierto, memorable por su carga emotiva y por la calidad de una orquesta que artísticamente ha crecido y mejorado su rendimiento bajo la dirección de Pablo González, y ése es, sin duda, el mejor legado que puede dejar un director titular.

Javier Pérez Senz





Director Titular y Artístico  
Víctor Pablo Pérez



Temporada

2015  
2016

www.orcam.org



**01** Lunes 21 de Septiembre de 2015.  
19.30h. SALA SINFÓNICA

Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid  
Joven Coro de la Comunidad de Madrid  
Pequeños Cantores de la JORCAM  
Joven Orquesta de la Comunidad de Madrid  
Anna Larsson, contralto  
Víctor Pablo Pérez, director

T. Marco: Angelus Novus (Mahlariana)  
G. Mahler: Sinfonía nº 3\*

\*Primera vez ORCAM / \*Estreno absoluto

**02** Lunes 5 de Octubre de 2015. 19.30h  
SALA SINFÓNICA

Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid  
Iván Martín, viola  
Lorenzo Viotti, director

F. Buide: Fragmentos del Satiricón\*  
R. Vaughan Williams: Flos Campi\*  
L. van Beethoven: Sinfonía nº 5

\*Primera vez ORCAM

**03** Jueves 8 de Octubre de 2015. 19.30h  
SALA SINFÓNICA

Orquesta Sinfónica de Porto Casa da Musica  
Baldur Brönniman, director

J. Braga Santos: Obertura sinfónica nº 3  
P. Amaral: Transmutations pour Orchestre, La bibliothèque en feu  
D. Shostakovich: Sinfonía nº 5

**04** Lunes 26 de Octubre de 2015. 19.30h  
SALA SINFÓNICA

Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid  
Dolara Santos, contralto  
Víctor Pablo Pérez, director

D. Zajick: Roads to Zion\*\*  
J. Brahms: Rapsodia para contralto y orquesta  
J. Brahms: Sinfonía nº 2\*

\*Primera vez ORCAM / \*\*Estreno en España

**05** Lunes 16 de Noviembre de 2015. 19.30h  
SALA SINFÓNICA

Orquesta de la Comunidad de Madrid  
Akiko Suwanai, violín  
Antoni Ros-Marbà, director

F. Mompou / A. Ros-Marbà: Compostela\*  
A. García Abril: Concerto para violín y orquesta\*  
M. Ravel: Ma mère Foye (Ballet completo)

\*Primera vez ORCAM / \*Estreno absoluto

**06** Miércoles 9 de diciembre de 2015. 22.30h  
SALA SINFÓNICA

ESPECIAL NAVIDAD

Orquesta de la Comunidad de Madrid  
Pequeños Cantores de la JORCAM  
Joven Coro de la Comunidad de Madrid  
Víctor Pablo Pérez, director

F. Velázquez: Gabon anuntzio dut\*  
J. Argüelles: Campana sobre campana  
J. J. Colomer: El pequeño tamborero  
P. Hope: White Christmas\*  
J. Argüelles: Noche de Paz  
J. Argüelles: Adeste Fideles  
G. Gershwin: Porgy and Bess. Suite  
P. Hope: Disney Suite\*

\*Primera vez ORCAM

**07** Jueves 14 de Enero de 2016. 19.30h  
SALA DE CÁMARA

Coro de la Comunidad de Madrid  
Pedro Teixeira, director

"La gran polifonía coral de los siglos XIX y XX"

F. Mendelssohn: Sechs Sprüche  
F. Mendelssohn: Wie lieblich sind die Boten (Paulus)  
A. Bruckner: Christus factus est  
A. Bruckner: Os justi  
J. Brahms: Ave María  
S. Rachmaninov: Bogoroditse Devo  
A. Pärt: Bogoroditse Devo  
A. Pärt: Cantata Domino  
B. Britten: Missa Brevis in Ré  
B. Britten: Jubilate Deo

**08** Lunes 25 de Enero de 2016. 19.30h.  
SALA SINFÓNICA

Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid  
Joven Orquesta de la Comunidad de Madrid  
Víctor Pablo Pérez, director

J. Medina: Cantata Gregoriana Aita Gurea\*\*  
I. Stravinsky: El pájaro de fuego (versión 1919)  
D. Shostakovich: Sinfonía nº 11 "El año 1905\*\*"

\*Primera vez ORCAM / \*Estreno absoluto  
\*Obra encargo AEOS-Fundación Autor

**09** Lunes 8 de Febrero de 2016. 19.30h  
SALA SINFÓNICA

Orquesta de Extremadura

Joaquín Fernández, violoncello  
Álvaro Albiach, director

J. Brahms: Variaciones sobre un tema de Haydn  
E. Elgar: Concerto para violoncello  
E. Elgar: Variaciones "Enigma"

**10** Lunes 15 de Febrero de 2016. 19.30h  
SALA SINFÓNICA

Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid  
Eloy Lurueña, percusión  
José Ramón Encinar, director

F. Schubert: Sinfonía nº 8 "Incompleta"  
H. Luaces: Anatomías del Remolino (concerto para percusión, coro y orquesta)\*  
M. de Falla: El amor brujo (versión sinfónica)

\*Estreno absoluto

**11** Jueves 3 de Marzo de 2016. 19.30h  
SALA DE CÁMARA

Pequeños Cantores de la JORCAM  
Camerata infantil FBBVA/ORCAM  
Ana González, directora

M. Barón: Tres canciones populares  
W. Lutoslawski: Dos canciones  
D. Azurza: Ur bidea  
E. Rautavaara: Lapsimessu (A children's Mass)  
A. Sallinen: Suija Grammaticale

**12** Jueves 17 de marzo de 2016. 22.30h  
SALA SINFÓNICA

ESPECIAL CARNAVAL

Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid  
Coro de RTVE  
Pequeños Cantores de la JORCAM  
Joven Coro de la Comunidad de Madrid

Ruth Iniesta, soprano  
Gerardo López, tenor  
Toni Marsol, barítono  
Rubén Amón, guión y narrador  
Víctor Pablo Pérez, director  
C. Saint-Saëns: El Carnaval de los animales  
C. Orff: Carmina Burana

**13** Miércoles 23 de Marzo de 2016. 19.30h  
SALA DE CÁMARA

Coro de la Comunidad de Madrid  
Pedro Teixeira, director

"Tenebræ - Música renacentista y contemporánea para la Semana Santa"

E. Lopes-Morago: Oculime  
A. Lobo: Versa estinctum  
F. Martins: Tenebræ factæ sunt  
E. Lopes-Morago: Versa estinctum  
W. Byrd: Miserere mihi Domine  
T. Weelkes: When David heard  
A. Lotti: Crucifixus  
F. Poulenc: Quatre motets pour un temps de pénitence  
G. Jackson: Oculiomnium  
T. Marqués: Caligaverunt  
P. Lukaszewski: Two Lenten Motets  
P. Mealor: Ubi caritas

**14** Lunes 28 de Marzo de 2016. 19.30h.  
SALA SINFÓNICA

Joven Orquesta de la Comunidad de Madrid  
Antonio Galera, piano  
Eduardo Portal, director

F. Cano: Sensorial\*  
W. A. Mozart: Concerto para piano nº 21 KV 467\*  
J. Haydn: Sinfonía nº 104 "Londres\*\*"

\*Primera vez JORCAM

**15** Lunes 11 de Abril de 2016. 19.30h.  
SALA SINFÓNICA

Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid  
Raquel Lojendio, soprano

Marta Infante, mezzosoprano  
Juan Antonio Sanabria, tenor  
David Wilson-Johnson, ajo  
Víctor Pablo Pérez, director

Ch. Ives: La pregunta sin respuesta\*  
S. Barber: Adagio para cuerdas  
A. Pärt: Homenaje a Benjamin Britten\*  
W. A. Mozart: Requiem

\*Primera vez ORCAM

**16** Lunes 25 de Abril de 2016. 19.30h.  
SALA SINFÓNICA

Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid  
Rosa Torres Pardo, piano  
José Ramón Encinar, director

W. Rihm: Obra encargo ORCAM-Fundación BBVA\*  
I. Stravinsky: Capriccio, para piano y orquesta  
R. Schumann: Sinfonía nº 1 "Primavera"

\*Primera vez ORCAM / \*Estreno absoluto

**17** Miércoles 4 de Mayo de 2016. 19.30h  
SALA DE CÁMARA

Joven Coro de la Comunidad de Madrid  
Camerata Infantil FBBVA/ORCAM  
Joven Orquesta de la Comunidad de Madrid  
Jordi Casas, director

"Vivaldi en la Pietà"

Tre Salmi

In exitu Israel | Laudate Dominum | Laetatus sum  
Kyrie in sol menor  
Credo en mi menor  
Gloria in Re mayor

**18** Lunes 16 de Mayo de 2016. 19.30h.  
SALA SINFÓNICA

Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid  
Ofelia Sala, soprano  
Barry Banks, tenor

Luca Tittoto, barítono  
Fabio Biondi, director y violín

W. A. Mozart: Lo sposo deluso (obertura)\*  
C. de Ordóñez: Concerto para violín y orquesta\*  
L. van Beethoven: Cristo en el Monte de los Olivos (Oratorio)

\*Primera vez ORCAM

**19** Lunes 30 de Mayo de 2016. 19.30h.  
SALA SINFÓNICA

Orquesta de la Comunidad de Madrid  
Karina Azizova, piano  
César Asensi, trompeta

Gilbert Varga, director

A. Dvořák: Nocturno  
D. Shostakovich: Concerto para piano y trompeta nº 1\*  
A. Dvořák: Sinfonía nº 8

\*Primera vez ORCAM

**20** Miércoles 8 de Junio de 2016. 19.30h  
SALA DE CÁMARA

Coro de la Comunidad de Madrid  
Eugene Rogers, director

"Escucho cantar a América"

Obras de Robert Kyr, Morten Lauridsen y sonidos de música folk y góspel afroamericano

**21** Martes 21 de Junio de 2016. 19.30h.  
SALA SINFÓNICA

Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid  
Coro de RTVE  
María Espada, soprano

Ciara Thornton, mezzosoprano  
Jörg Dürrmüller, tenor  
Víctor Pablo Pérez, director

J. Argüelles: Siete poemas del agua\*  
F. Mendelssohn: Sinfonía nº 2 "Lobgesang"

\*Estreno absoluto

CONCIERTOS EXTRAORDINARIOS  
FUNDACIÓN BBVA

**01** Lunes 30 de Noviembre de 2015. 19.30h  
SALA SINFÓNICA

Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid  
Pequeños Cantores  
Camerata Infantil FBBVA/ORCAM  
Leticia Moreno, violín  
Víctor Pablo Pérez, director

J. Durán: Caminando por Madrid\*  
F. Say: Las 1001 noches en el Harén, para violín y orquesta\*  
F. Sibelius: Sinfonía nº 2

\*Primera vez ORCAM / \*Estreno absoluto

**02** Martes 28 de Junio de 2016. 19.30h  
SALA SINFÓNICA

Orquesta de la Comunidad de Madrid  
Roberto Fabriciani, flauta  
José Ramón Encinar, director

W. A. Mozart: La Flauta Mágica (Obertura)  
L. de Pablo: Pensieri. Rapsodia para flauta y orquesta\*  
L. van Beethoven: Sinfonía nº 7

\*Primera vez ORCAM

ABONOS TEMPORADA 2015/2016

1. ABONO PREMIUM\* - 21 conciertos (16 Sala Sinfónica + 5 Sala de Cámara)

A + A: 209 € / A + B: 199 € / B + A: 169 € / B + B: 159 €

C + A: 137 € / C + B: 127 €

\* Máximo a la venta 500 abonos "PREMIUM" por orden de petición

2. ABONO SALA SINFÓNICA - 16 conciertos (Sala Sinfónica)

A: 184 € / B: 144 € / C: 112 €

3. ABONO SALA DE CÁMARA - 5 conciertos (Sala de Cámara)

A: 40 € / B: 30 €

4. ABONO JOVEN. 50% de descuento aplicado para menores de 30 años en todas las modalidades de abono presentando DNI.

5. ABONO DESEMPLEADOS. 75% de descuento aplicado en todas las modalidades de abono presentando tarjeta de demanda de empleo.

6. ABONO COLECTIVO\*: 250 €. Abono colectivo para asociaciones culturales y vecinales, escuelas de música públicas y centros educativos públicos. 40 abonos a la venta para la temporada 2015/2016 en la sala sinfónica, cada abono contiene cuatro entradas por concierto en zona C. Para la compra de estos abonos deberá acreditarse documentalmente la entidad que representa a los colectivos especificados.

PERÍODO DE RENOVACIÓN DE ABONOS

1. RENOVACIÓN PREMIUM\* - 21 conciertos (16 Sala Sinfónica + 5 Sala de Cámara)

Los abonos de la temporada 2014/2015 del ciclo de la sala sinfónica que deseen renovar su abono en la modalidad "PREMIUM" deberán hacerlo desde el 12 de mayo hasta el 23 de mayo de 2015.

\* Máximo a la venta 500 abonos "PREMIUM" por orden de petición. Solamente en taquillas del Auditorio

2. RENOVACIÓN SALA SINFÓNICA Y SALA DE CÁMARA

Los abonados de la temporada 2014/2015 del ciclo de la sala sinfónica y/o de la sala de cámara podrán renovar su abono desde el 26 de mayo hasta el 20 de junio de 2015.

Los días 23 y 24 de junio de 2015 estarán reservados exclusivamente para aquellos abonados que deseen cambiar su localidad siempre sujeta a la disponibilidad existente.

Para la renovación del abono de la Sala Sinfónica será necesario presentar el DNI que quedó registrado en las taquillas del Auditorio. También podrán renovar por internet y venta telefónica con el número de DNI.

VENTA LIBRE DE ABONOS: Desde el 26 de junio hasta el 12 de septiembre de 2015

ENTRADAS SUELTAS\*: A partir del 15 de septiembre de 2015

Sala Sinfónica: A: 20 € / B: 17 € / C: 15 €

\* Precios para los conciertos especiales de Navidad y Carnaval. Zona A: 30 €; Zona B: 25 €; Zona C: 20 €

Sala de Cámara: A: 10 € / B: 7 €

\* Descuentos de un 50% para menores de 30 años y/o desempleados en venta libre de entradas sueltas

HORARIO DE TAQUILLAS DEL AUDITORIO NACIONAL

DE MÚSICA: Lunes de 16.00 a 18.00 horas. Martes de viernes: 10.00 a 17.00 horas. Sábados: 11.00 a 13.00 horas (excepto el mes de julio). Durante el mes de agosto las taquillas del Auditorio permanecerán cerradas.

TELÉFONOS DE TAQUILLAS: 91 337 03 07 - 91 337 01 34

VENTA DE LOCALIDADES: 902 22 49 49 / www.entradasinam.es



INFO 012 / 91 580 42 60 / 91 720 82 24

www.madrid.org

Temporada de la BOS

## TENSIÓN CONTINUA

Palacio Euskalduna. 5-VI-2015. **Measha Bruegggosman**, soprano. Sinfónica de Bilbao. Director: **Carlos Miguel Prieto**. Obras de Strauss y Beethoven.

**BILBAO** La Sinfónica de Bilbao terminaba su temporada con una muy buena entrada y un programa perfectamente ganador que, además, mantenía sólidos vínculos entre las obras que lo constituían. *Muerte y transfiguración* es uno de los poemas sinfónicos más oscuros de Strauss, y sin embargo proyecta la misma sensación de confianza, seguridad y poder que todos los demás. Es el espacio natural de la BOS, dotada de una personalidad centro-europea que sus dos últimos titulares, Juanjo Mena y Günther Neuhold, supieron pulir a base de conocimiento, mucho talento (en el caso del primero) y una bien labrada experiencia (en el caso del segundo). Carlos Miguel Prieto asumió ese legado y administró admirablemente los conflictos inter-



CARLOS MIGUEL PRIETO

Benjamín Ealovega

nos de una obra que apunta, desde muy lejos, al tono sensual, crepuscular y profundamente melancólico de las *Cuatro últimas canciones*, punto final de su vida creativa y acaso de toda una época. A Measha Bruegggosman le puede faltar amplitud vocal para una gran sala como es la del Euskalduna, y

por eso en ocasiones, obligada a forzar, acabó por mostrar un *vibrato* excesivo, pero es más que evidente que tiene arte, musicalidad y estilo a raudales para este repertorio, especialmente allí donde la música ronda los límites del silencio.

Son tiempos en los que programar una sinfonía tan

emblemática como la *Quinta* de Beethoven conlleva una gran responsabilidad, pues son cada vez más las vías posibles de interpretación y las referencias al alcance de un público que, por otro lado, a menudo la conoce desde la primera nota hasta la última. Prieto acertó a sacar lo mejor de las diferentes secciones de la orquesta (con mención especial para los metales, que tuvieron su noche) y clavó en treinta minutos exactos una interpretación que moderada en contrastes y no demasiado contundente en lo rítmico, pero sí fluida en el fraseo, en tensión continua, también en los desarrollos, y con una direccionalidad clara que dio todo sentido a la aparición de la luz en el movimiento final.

**Asier Vallejo Ugarte**

Fundación BBVA

## EVOCAIONES

Bilbao. Edificio San Nicolás del BBVA. 9-VI-2015. **Rami Alqhai**, viola de gamba. Grupo Vocal KEA. Director: **Enrique Azurza**. Obras de Dusapin, Gerenabarrena, Ortiz, Martín y Coll, Daniel-Lesur, Azurza y Torre.

Tenía el concierto de clausura del Ciclo de Música Contemporánea de la Fundación BBVA una pinta estupenda, realmente, y la tenía en muy buena medida por la presencia de ese espléndido violagambista que es Rami Alqhai en una serie de *Recercadas* de Diego Ortiz y de *Canarios* de Antonio Martín y Coll que, lejos de restar coherencia al programa, la reforzaron de manera extraordinaria. Pero es que además Enrique Azurza ha logrado hacer de KEA un grupo vocal sólido y compacto a la altura de la formidable tradición de canto coral en el País Vasco, y sabe dar continuidad a esa tradición estrenando y dando a

conocer obras de compositores de la tierra como son David Azurza, Zuriñe Gerenabarrena o Joseba Torre, los tres presentes en la sala. Sus respectivas piezas son muy diferentes entre sí, pero todas ellas aportaron elementos de enorme valor al concierto: la sensualidad en *Celos del aire matan* de Gerenabarrena, una evocación japonesa en *Kotowaza* de Azurza, una poética con raíces en la cultura de al-Ándalus en *Un poema nazarí* de Torre, de las tres la más ambiciosa e intensa, estrenada en 2013 durante las conmemoraciones del milenario del primer Reino de Granada.

Junto a ellas tuvieron su espacio la oscura *Umbræ*



RAMI ALQHAI

*mortis* (1998) de Pascal Dusapin, música mortuoria que invoca el tono de las

primeras misas de difuntos polifónicas conocidas, y la amplia *Le Cantique des Cantiques* (1952) de Jean-Yves Daniel-Lesur, suma de influencias que van desde la oración judía hasta el motete renacentista, y también una sensacional muestra de la forma en que contrapunto y armonía se pueden integrar y fortalecer mutuamente. Azurza, Alqhai y las voces de KEA dejan el listón muy alto para la próxima edición del Ciclo, que ya será la sexta, todo un logro en una ciudad que durante largo tiempo vivió alejadísima de prácticamente todas las vanguardias musicales.

**Asier Vallejo Ugarte**

Cierre de la temporada de la OCG

## CORONACIÓN MOZARTIANA DE MARCON

**Auditorio Manuel de Falla.** 29-V-2015. Sandra Pastrana, soprano; Carlos Mena, contratenor, Diego Blázquez, tenor; Ismael Arróniz, bajo. Coro y Orquesta Ciudad de Granada. Director: **Andrea Marcon.** Obras de Mozart.

**GRANADA** La Orquesta Ciudad de Granada ha dedicado a Mozart un concierto monográfico centrado en la *Misa de la coronación*, interpretada dos días consecutivos en el Auditorio Manuel de Falla y al día siguiente en la catedral de Granada, esa vez sin el acompañamiento de la *Sinfonía n.º 39* del compositor salzburgués. Vuelta a lo básico, bienvenida por un público fiel, que ha llenado el Auditorio granadino incluso en las repeticiones de los programas los sábados, lo que no puede dejar de agradecerse cuando la preocupación por la cultura pasa, con suerte, a un segundo plano.

Cuestión diferente y preocupante es el manifiesto envejecimiento del público, a pesar del meritorio esfuerzo educativo mantenido por la orquesta en los programas escolares de las mañanas de los domingos.

Marcon es un profesional competente, quizá demasiado amable en el mundo de los directores de la hasta hace poco llamada “música antigua”, pero también por ello especialmente receptivo al trabajo con orquestas de instrumentos modernos. En su interpretación de la *Sinfonía n.º 39* echamos un poco de menos la acidez y las dinámicas un poco “gamberras” que un director como Hogwood,

al que en bastantes ocasiones hemos podido ver trabajando con la OCG, podía extraer de la orquesta. El de Marcon es un Mozart solar, más cerca de la tradición salzburguesa que del alocado Amadeus de Forman. Y la manera de Marcon encontró su recompensa en una equilibrada versión de la *Misa de la coronación*. Con un papel destacado para dos de los solistas, la soprano Sandra Pastrana y el contratenor Carlos Mena, y adecuado por parte del tenor Diego Blázquez y el bajo Ismael Arróniz. El coro contribuyó grandemente al éxito de la velada.

El programa para la temporada venidera, que se presentó esa misma semana,

aprovechando la presencia de Marcon en Granada, es prometedor, a pesar de las restricciones presupuestarias. Es verdad que se rompe la relación con Harry Christophers, principal director invitado hasta esta temporada y sustituido para la venidera por Joseph Swensen y Giancarlo Andretta. Pero vuelven dos de los mejores candidatos a asegurar la sucesión de Marcon, Pablo González y Manuel Hernández Silva. Y la ambición de las obras programadas (dos sinfonías de Mahler, la *Primera* y la *Cuarta*) nos recuerda los buenos tiempos de Josep Pons.

**Joaquín García**

OSG, Grandes Intérpretes, Lírica

## LA GRANDEZA DE ROSSINI

**Palacio de la Ópera.** 22-V-2015. Barbara Hannigan, soprano. Sinfónica de Galicia. Orquesta Joven de la OSG. Director: **Dima Slobodeniouk.** Obras de Monteverdi, Abrahamsen y Respighi. **Teatro Rosalía de Castro.**

26-V-2015. Raquel Andueza, soprano. Al Ayre Español. Director: Eduardo López Banzo. Obras de De Torres, Corelli, Zamboni, Cabanilles y Bruna. **Teatro Colón.** 30-V-2015. **Ivo Pogorelich,** piano. Obras de Liszt, Schumann, Stravinski y Brahms. **Palacio de la Ópera.** 6-VI-2015. Angela Meade, Marianna Pizzolato, Michael Spyres, Barry Banks. Coro y OSG. Director: **Alberto Zedda.** Rossini, *Ermione* (versión de concierto).

**LA CORUÑA** El concierto que dio fin a la temporada, hermano a dos agrupaciones del proyecto de la OSG —la Sinfónica y la Orquesta Joven— para tocar de modo magistral esa espléndida partitura que es *Pinos de Roma*, de Respighi; las dos orquestas y el director fueron justamente aclamados. Antes, una gran versión de *Ave Maris Stella*, de Monteverdi, en notable arreglo para metales; y *Let me tell you*, del danés Abrahamsen, que, a pesar de una excepcional actuación de la soprano canadiense Hannigan, no alcanzó a complacer a los oyentes. Con el apoyo del INAEM, la Sociedad Filarmónica trajo, para clausurar su temporada, al grupo Al Ayre Español, que realizó un

interesante programa centrado sobre todo en la obra de De Torres, recuperada, tras su pérdida en la Península, merced a las copias existentes en la Catedral de Guatemala. Es la tercera vez que se escucha a Pogorelich en La Coruña. Desde el lejano recital de 1989, pasando por el más cercano concierto de 2008, con la OSG, Víctor Pablo Pérez y el *Segundo* de Rachmaninov, hasta el actual, con un programa que fue un verdadero *tour de force*, ha mantenido casi intactas sus espléndidas facultades técnicas y sus extravagancias, en especial con los *tempi*. Él es



ALBERTO ZEDDA

así: o se toma o se deja. Una vez más, Alberto Zedda nos ha regalado una jornada inolvidable, con la recuperación de una ópera de Rossini injustamente olvidada: *Ermione*. Reparto estelar: una soprano que va lejos (Meade), una mezzo que canta de modo maravilloso

(Pizzolato), un bari-tenor de asombrosa extensión (Banks), un tenor lírico-ligero de impecable escuela (Spyres), un excelente bajo (Ulivieri) y un tenor coruñés (Pardo) que resolvió muy bien un rol nada fácil; además, tres alumnos del I Curso de Interpretación Vocal, que impartió en La Coruña el maestro Zedda, cubrieron muy acertadamente sus papeles secundarios: María Lueiro, Floor van der Sluis y Diego Neira. Orquesta y Coros en estado de gracia, bajo una batuta que es referencia absoluta en Rossini.

**Julio Andrade Malde**

XLVIII Temporada de Ópera Alfredo Kraus

## OVACIONADA CLAUSURA

**Teatro Pérez Galdós.** 27-V-2015. Puccini, **Madama Butterfly**. Sae Kyung Rim, Rame Lahaj, Kiril Manolov, Juliette Galstian, Juan Manuel Padrón. Filarmónica de Gran Canaria. Coro de la Ópera de Las Palmas. Director musical: **Eric Hull**. Director de escena: **Mario Pontiggia**.

**LAS PALMAS** El último título de la cuadrágésimo octava temporada de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria, uno de los grandes favoritos de todos los públicos, fue recibido calurosamente por los aficionados al género que abarrotaron las tres funciones. Clave en este triunfo fue la presencia de la soprano coreana Sae Kyung Rim, cuya opulencia vocal y entrega sin ningún tipo de reservas, la hicieron valedora de ovaciones merecidas. Su timbre fundamentalmente *spinto* y la anchura del instrumento la hacen quizá más cercana a Tosca o al repertorio verdiano que a la frágil Butterfly, pero ello no empañó una prestación escénica llena de matices y rica en emoción. Lahaj, a su lado quedó desdibujado, en un rol que no conviene a sus caracte-



Rame  
Lahaj y  
Sae  
Kyung  
Rim en  
*Madama  
Butterfly*

rísticas vocales. Kiril Manolov fue un impecable cónsul así como la Suzuki de Juliette Galstian, sobrada de medios. Más que dignos el resto de los componentes del reparto, especialmente el Goro de Juan Manuel Padrón. Eric Hull dirigió con

entusiasmo y marcó convenientemente los momentos dramáticos en justo contraste con los más íntimos, pese a algún que otro desequilibrio sonoro entre foso y cantantes. Mario Pontiggia, que ya obtuviera en su producción de esta *Butterfly* en

el Auditorio Alfredo Kraus una excelente acogida, repitió su éxito en esta versión de gran respeto a la estética que envuelve la genial creación de Illica, Giacosa y Puccini.

**Martín Reyes**

Ibermúsica

## VERBO CONTAGIOSO

**Madrid. Auditorio Nacional.** 27-V-2015. **Baiba Skride**, violín. Sinfónica de la Ciudad de Birmingham. Director: **Andris Nelsons**. Obras de Beethoven, Prokofiev y Dvorák.

**MADRID** Hubo en este concierto un momento mágico: aquél en el que el expresivo violín de la letona Baiba Skride (1981) enunció el primer motivo del Andante assai del *Concierto en sol menor op. 63* de Prokofiev, tal fue la belleza del dibujo, la suavidad del canto, la tersura de la hermosa melodía sobre *pizzicati*. Detectamos entonces la calidad de un sonido delgado y vibrátil, aunque no voluminoso, de una instrumentista muy cualificada, y apreciamos la inteligencia y sensibilidad de la colaboración de una orquesta admirablemente trabajada, capaz de un juego dinámico exquisito en manos

del movedizo, generoso, excesivo y, cuando como en este caso es necesario, sutil y controlado Nelsons, también letón y nacido tres años antes que su colega y compatriota.

Escuchamos por ello y por la cuidada tímbrica y el vigor dado al excitante Allegro ben marcato final, cuyas disonancias fueron bien acentuadas y cuya rudeza aparente fue estupendamente reproducida, una magnífica interpretación. Lo mejor de la velada. Aunque las dos obras que completaban el programa nos fueran servidas también con autoridad, conocimiento y un evidente impulso energético, no incompatible con el ocasional refinamiento

y el manejo de las gradaciones de intensidad. El permanente baile en el podio de Nelsons, sus movimientos exagerados, sus gestos, el continuo vaivén del cuerpo no parecen confundir a los músicos, que mantienen muy atenta su atención a una batuta que no da puntada sin hilo y que sabe lo quiere y cómo conseguirlo.

La tan brahmsiana *Sinfonía n.º 7 en re menor* de Dvorák tuvo una esplendorosa recreación en la que hay que valorar el buen tratamiento de las texturas y la diligencia en las ágiles contestaciones de las maderas del primer movimiento. Tocado con amplitud, echamos de menos,

no obstante, en este Allegro maestoso una mayor depuración y claridad en la coda. Hermoso canto de las trompas en el Poco adagio, bien trabajado dramáticamente y cerrado con delicadeza. Acentos algo confusos en el Scherzo y lirismo de buena ley en el trío. El tema base del Allegro conclusivo fue delineado con generosidad, con brío, con ataques fulgurantes de los metales. Todo se desentrañó con lógica y se remató con rotundidad. La misma que, al principio de la sesión, encontramos en la interpretación de una fornida obertura *Prometeo* de Beethoven.

**Arturo Reverter**

# En Sinfonía con la OSCyL

Temporada 2015-2016



Andrew Gourlay  
Christian Zacharias



W. A. Mozart



Pinchas Zukerman  
Emmanuel Pahud



Igor Stravinski  
Truls Mørk



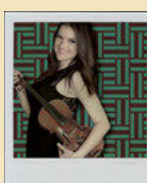
Eliahu Inbal  
Sergei Prokofiev



Dmitri Shostakovich  
Valentina Lisitsa



Jesús López Cobos  
Vasily Petrenko



Baiba Skride

DELIBES+

## 2015 / 2016

32 CONCIERTOS  
5 CICLOS



*Il Giardino Armonico*

*Heinrich Ignaz Biber*

*Anna Prohaska*

ANTIGUA

EN FAMILIA

FUSIÓN

CANTA

XXI

*Igudesman & Joo*

*Ensemble Orquesta de Cadaqués*

*Pierre Boulez*

*Karin Schäfer Figuren Theater + OSCyL*

*Ute Lemper*

La ópera de Gershwin como fiesta permanente

## AUTÉNTICO

**Teatro Real.** 12, 16-V-2015. Gershwin, **Porgy and Bess.** Xolela Sixaba/Lindile Kenneth Kula, Nonhlanhla Yende/Philisa Sibeko, Mandisinde Mbuyazwe/Mandla Mndebele. Coro de la Ópera de Ciudad del Cabo. Orquesta del Teatro Real. Director musical: **Tim Murray.** Directora de escena: **Christine Crouse.** Escenografía y figurines: Michael Mitchell. Coreografía: Sibonakaliso Ndaba.



Javier del Real

**MADRID** Es la segunda vez que el nuevo Teatro Real alberga esta ópera distinta a todas, *Porgy and Bess*, la que inaugura un tipo de ópera realmente estadounidense sin que en Estados Unidos se den por enterados durante mucho tiempo. Pero el fenómeno “folk opera” está ahí, y a menudo hemos señalado en esta revista muchos títulos operísticos recientes como “hijos de *Porgy*”. La inventiva, la capacidad artística de Gershwin alcanzan en esta obra su culminación, pero no es un título solitario que haya que diferenciar con pudor de sus “musicals”. Hay una línea continua entre el Broadway de *Girl Crazy* y el canto, baile y peripecias de la alquería (o lo que sea) de Catfish Row, donde moran Porgy, Serena, Clara, Jake; donde van a parar Crown y Bess; donde trapichea Sportin’ Life.

El ambiente y el canto,

mas también la omnipresente danza de esta ópera rechazan tanto el refinamiento como la vulgaridad. Si el verismo aportó algo a la ópera, fue permitir que los personajes fueran de la masa, del pueblo, gente corriente con desdichas corrientes, no elevadas; desde Louise y Jenufa hasta *Wozzeck* y *Grimes*. Y, desde luego, las gentes de Catfish Row. Por eso una compañía como esta, el Coro de la Ópera de Ciudad del Cabo, es idónea para dar vida a ese barrio con su toque de gueto. Es un coro de poco más de veinte voces mixtas que no se limita a cantar, sino que baila y se mueve de manera ágil, asombrosa, feliz. Y lo que transmiten es precisamente esa felicidad de poner en pie esta ópera racial, americana, rica en cantos que Gershwin sacó de dentro después de impregnarse de la novela de DuBose Heyward, un documento de observación parti-

cipante, y del ambiente en que el escritor se había inspirado. Esa es parte de la verdad de Gershwin; porque la otra es su dominio de la música ligera, de la prosodia del canto habitual en los medios entonces nacientes (canción *comercial*, diríamos, con exactitud sólo aproximada). Sin Broadway e incluso sin Tin Pan Alley no habría habido *Porgy*; con sólo Broadway, tampoco. Eso se desprende de esta puesta en escena algo ingenua, muy efectiva, en la que se baila todo, incluso lo que parece más cantable, menos propicio a la danza. Esa ingenuidad no le impide a Christine Crouse plantearnos una alternativa mucho más verosímil para la manera en que el inválido Porgy da muerte al fortachón Crown. Y todo ese baile y ese movimiento, a veces contorsionista, es la apuesta, y ese es su encanto. No hay refinamiento, hay una fiesta permanente, incluso en

los momentos más dramáticos, sin que ello chirrié. Más mérito de la compañía que de lo que Murray hace surgir del foso, esa es la verdad.

Ambos repartos son de muy buen nivel. Las voces solistas surgen del coro y regresan a él. Hoy eres protagonista, mañana eres figurante. No sin vacilar, daríamos preferencia al primer reparto, el del día 16, encabezado por Sixaba, Yende y Mbuyazwe. El título es americano, y la compañía es sudafricana, pero alguien decía en el intermedio: “qué auténtico es esto”. Auténtico incluso en la relativa pobreza estética de los figurines, en la sin embargo sabia pobreza del espacio escénico, transportable por esos teatros de acogida. Por cierto, la acogida del Real fue excelente ambos días. Durante el mes de julio se puede ver hasta el día 10. No debería perderse.

**Santiago Martín Bermúdez**

Tercer montaje de la ópera de Beethoven en el nuevo Real

## FIDELIO ALICORTO

**Madrid. Teatro Real.** 17-VI-2015. Beethoven, **Fidelio**. Michael König, Adrienne Pieczonka, Franz-Josef Selig, Anett Fritsch, Ed Lyon, Goran Juric, Alan Held, Enrique Lacárcel, Carlos García-Ruiz. Director musical: **Harmut Haenchen**. Director de escena, escenógrafo, figurinista e iluminador: **Pier'Alli**.

Ha vuelto al Real este señero título beethoveniano, cuyas dos últimas presencias estuvieron rubricadas, años ha, por las batutas de Barenboim y de Abbado, con puestas en escena, aunque no del todo satisfactorias, que poseían mayor alcance y dimensión que la que ahora se ha contemplado y que fue la que sirvió para inaugurar, en 2006, el Palau de les Arts de Valencia. El tiempo transcurrido no ha favorecido la visión del regista florentino Pier'Alli, que basa gran parte de su idea en unas excesivas y mareantes proyecciones con motivos carcelarios, en las que se abusa del *zoom* y que confunden más que aclaran la acción. Metáforas casi siempre innecesarias y obvias. Mejor en este sentido el primer acto, con pétreos muros, ominosos y grisáceos.

A día de hoy parecen más bien risibles esos desfiles de soldaditos de plomo en lo que puede ser un problemático y difuso siglo XVII. No es verosímil tampoco el comportamiento de los prisioneros, que, tras semanas o incluso meses sin ver el sol, marchan todos juntos

en casi perfecta formación, cuando, en buena lógica, debería ser el desorden lo que presidiera sus torpes movimientos. Muy pobre dirección de actores y mal resuelta la escena del calabozo de Florestan, en la que los cuatro cantantes se mueven en un espacio reducidísimo. El último cuadro, quizá un tanto simplón, con banderolas al viento y la alegría y la luz penetrando por cada esquina en señal de triunfo, cumple su misión: libertad frente a opresión. Pizarro, silueta tenebrosa de un Estado injusto, es castigado. Y el ministro, auténtico *deus ex machina*, hace lo que tiene que hacer.

En el foso todo funcionó, a instancias de la un tanto ruda batuta de Haenchen, de manera más o menos ordenada, aunque sin calidades ni matices destacables. La obertura fue ruidosa y algo confusa. La introducción del segundo acto tuvo escasa entidad dramática y careció de la debida densidad. Lo más conseguido fue asimismo el final de la ópera, donde se obtuvo conjunción, impulso y energía; y se construyó, con los buenos mim-

bres del Coro del Teatro, un *crescendo* vigoroso y fulgurante. Una nota curiosa fue que el director alemán decidiera insertar antes del último cuadro, mientras se produce el cambio de decorado, no la habitual obertura *Leonora III*, sino los dos últimos movimientos de la *Sinfonía n.º 5* del compositor. Realmente no hay nada que indique que Beethoven hubiera previsto introducir en ese punto ninguna música. Empezaron a hacerlo directores como Mottl o Mahler. Con alguna lógica: esa obertura viene a ser un resumen de toda la acción y alberga todos los temas que se mueven en la obra, aunque para ello sea realmente más adecuada la *Leonora II*. Mejor sin duda que esos fragmentos de la *Quinta*, que, como las dos oberturas y el final de *Fidelio*, es verdad que se cierran en do mayor y tienen aire triunfal. El problema es que, a fin de enlazar con la marcha que abre el cuadro postrero, Haenchen elimina la coda, lo que produce un efecto contraproducente.

Entre las voces hay que destacar las de Selig, un ejemplar y humanísimo Roc-

co, provisto de buenos y rotundos graves, aunque también de sonidos ululantes en la zona superior, y la de Fritsch, relativamente fresca y de mayor entidad que las que usualmente abordan la parte de la bobalicona Marzelline. Cantó modélicamente su aria de apertura. Desigual, sin el empaque vocal requerido, demasiado lírica, con agudos un tanto huecos y destemplados, a menudo estridentes, Pieczonka (Leonora), que no obstante, mostró maneras y un fraseo muy ceñido en su gran aria. En la suya se mostró engolado, corto de resuello, con tinte no muy atractivo y demasiado penetrante, König (Florestan), que llegó derregado al final. En exceso claro de timbre, sin graves, sin personalidad pese a su gigantesca estatura, Held (Don Pizarro), muy corrientito y feble Lyon (Jaquino) y sólido y oscuro Juric (Don Fernando). Una mención para Carlos García-Ruiz (Segundo prisionero), que en su breve cometido puso de manifiesto un instrumento penumbroso, bien apoyado y emitido.

**Arturo Reverter**

XXI Ciclo de Lied

## RECITAL Y HOMENAJE

**Madrid. Teatro de la Zarzuela.** 15-VI-2015. **María José Montiel**, mezzosoprano; **Josep Maria Colom**, piano. Obras de Montsalvatge, Parera Fons, Gómez, Villa-Lobos, Ovalle, E. Halffter, Hahn, Debussy y Massenet.

Montiel debutó en el ciclo y rindió homenaje, junto con el público, a Carlos Gómez Amat, presente en la sala, ilustre y querido profesional del medio, homenaje al cual me uno en estas líneas.

Hubo un poco de todo en este variopinto programa, desde el expresionismo de Parera con su estreno *Desti-*

*natario desconocido* hasta *El día que me quieras*, propina con la que hizo su aparición Carlos Gardel. La voz de la cantante, potente, esmaltada y pastosa, rica en todos los registros, ensanchada por la frecuentación del repertorio operístico, sigue sendo capaz, no obstante, de apiñados muy suaves y prolongados hasta la extenuación

con un aliento poderoso.

Como intérprete, quedó mejor situada en Parera que en Montsalvatge, mejor en la Carmen fuera de programa que en otros menesteres más líricos. Con todo, aun en los momentos de subrayada teatralidad, demostró ser la artista de siempre: temperamental, seductora y entregada.

Al piano, Colom valió como todo el lujo que también descontamos de su maestría, en especial porque se paseó por compromisos muy dispares y los resolvió sin chistar, y asimismo porque su suntuosidad sonora convino perfectamente al metal de su compañera.

**Blas Matamoro**

Ciclo de la ORTVE

## GALA SIN APENAS REGALO

**Madrid. Teatro Monumental.** 22-V-2015. **Raquel Lojendio**, soprano; **María José Montiel**, mezzo; **Aquiles Machado**, tenor; **Lucio Gallo**, barítono. Coro y Sinfónica de RTVE. Director: **Guillermo García Calvo**. Obras de Wagner, Saint-Saëns, Rossini, Bizet, Verdi y Delibes.

U no es un defensor de las galas líricas como examen oral, aunque a veces su nivel quede por debajo de lo esperado. El director Guillermo García Calvo escogió casi todas las piezas de la cepa más bravía. Dibujó bien los diseños orquestales, pero sus planos sonoros fueron poco aireados y su vocación por el *forte* fue a veces excesiva. Lucio Gallo simboliza la actual medianía baritonal de la escuela de canto italiana. El monólogo del *Holandés* le

viene grande a su ingrata voz, y cualquier intento de apianar o ascender al agudo devino estrangulado o gutural; en suma, no fue capaz de transmitir el *fatum* ominoso y en apariencia inesquivable del personaje. En *Don Carlo* hizo incluso honor a su apellido. El tenor Aquiles Machado inició el *Aria de la flor* con la impostación caída, sin apoyo, mejorando en la sección más *spinta*, donde hizo valer su timbre destacado.

Mejor ellas, lo que hoy no es nada raro. La voz de la

soprano Raquel Lojendio quizá no es muy personal, pero destaca como expresiva intérprete, apechugando con su difícilísima escena del acto I de *Traviata*. La mejor del grupo fue la mezzo María José Montiel, que en el rossiniano *Di tanti palpiti* lució un bello terciopelo y *piani* vaporosos; su canto templado, que a alguno podrá parecer distante, es el que hace durar y prosperar las trayectorias. Se fundió bien con Lojendio en el dúo del acto I de *Lakmé*, explo-

rando la última un juego dinámico más matizado que como Viotetta. El coro cantó mejor cuanto más blandura le exigían las partes, como ocurrió en el wagneriano *Gesegnet soll...* salvo al final, en el que, atendiendo a los planteamientos de García Calvo, casi atronó en volumen. Eso sí, todos los implicados bordaron el *Va, pensiero*, que el público, como hizo a menudo, aplaudió a rabiar.

**J. Martín de Sagarminaga**

Ciclo de la ORCAM

## SOMBRA Y ASOMBRO

**Madrid. Auditorio Nacional.** 11-V-2015. **Ivo Pogorelich**, piano; **Gerardo López**, tenor. Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. Director: **Víctor Pablo Pérez**. Obras de Padilla, Rautavaara y Schumann. 8-VI-2015. **Luis Otero**, contrabajo. ORCAM. Director: **José Ramón Encinar**. Obras de Wagner, Sánchez-Verdú, Rota e Ibert.

S e estrenaron dos obras en la primera parte del concierto de mayo. Primero *Norga. Tres fragmentos sinfónicos* de José Padilla, músico bien conocido y de éxito, si bien por empeños menores que lo sinfónico. En estos tres fragmentos hay melodismo fácil en desarrollos amplios, buena factura e intervención destacada de flauta, clarinete y oboe en el segundo de ellos. Amable música, grata de conocer, aunque sin gran importancia. Tampoco la tiene para el firmante, la partitura encargada a Rautavaara, que emplea textos de Lorca en un trabajo del coro exigido, especialmente en las voces femeninas. Muy estrófico el discurrir del texto en principio hasta que se vierte a un período más *agitato*, con intervención destacada de tenor solista y dramatización del discurso, que plasmó bien Gerardo López. Ivo Pogorelich continúa en su empeño de demostrar el poco discer-

nimiento de gran parte del público; y lo consigue. Ya sorprendió en el intermedio sentado al piano en mangas de camisa rodeándole la orquesta y tecleando sin partitura, cuando a lo largo de la ejecución del *Concierto* la usó. Al salir al estrado con el director e iniciar el *Concierto* de Schumann, la trituradora Pogorelich se puso a funcionar en todo su apogeo: dinámica desmesurada con rebuscados contrastes, manejos pasajeros del fraseo, una prisa incomprensible en el *Andantino grazioso* hasta que éste se dulcificó con la entrada del tema en los cellos, y así la parte de teclado se desarrolló casi en toda su integridad con zarpazos innumerables al Steinway que fueron muy del gusto del público como luego diré. Víctor Pablo Pérez, con la orquesta, trataba de hacer aflorar la música en las partes que les correspondían, pero las maneras despiadadas del solista lo impedían una y otra

vez. El público, bien es verdad, jaleó este comportamiento, enfebrecido con la altivez más que arrogancia con la que Pogorelich comparecía una y otra vez. Pese a todo, el divo tuvo a bien no ofrecer ninguna pieza fuera de programa: menos mal. Con todo, hubo algo muy gozoso en esta velada: fue la conmemoración de haberle sido otorgado el título de Director Emérito de estos conjuntos a su primer director, el maestro Miguel Groba.

En un programa hilvanado en intenciones y/o cronología como en él es frecuente, José Ramón Encinar volvió a ponerse al frente de los conjuntos de los que ha sido director titular hasta hace no tanto. Y abrió con *Viaje de Sigfrido por el Rin*, expuesto desde el inicial pianísimo del timbal con exquisita claridad de planos, canto e impulso que hicieron sonar la orquesta como en los días grandes. Se emparentaba con ese

devenir acuático la obra de estreno firmada por Sánchez-Verdú. En ella, *Butes*, el compositor nacido en Algeciras, expone en originalísima forma sonora a través del coro y la orquesta la peripecia de ese marinero engullido por el canto de las sirenas. Mantiene la idea de ondulación en los arcos y en las intervenciones del coro, y aunque la obra tiene un aspecto experimental en las sonoridades, no carece de atractivo. Fue valorada por el público, que había sido excesivamente comedido para retribuir la exquisita interpretación del *Viaje*, con aplausos y la comparecencia del autor. El clima cercano a la apoteosis estuvo en la entusiasta retribución a Luis Otero por su desempeño en el *Divertimento para contrabajo y orquesta* de Nino Rota. Y culminó el concierto con el *Divertimento* de Jacques Ibert muy bien trabajado en la orquesta.

**José A. García y García**



Zarzuelas infrecuentes

## DE VENECIA AL VENTORRILLO

**Madrid. Teatro de la Zarzuela.** 22-V-2015. Millán, **La dogaresa.** Ximena Agurto, Sergio Escobar, María José Martos, Jong-Hoon Heo, Ivo Stanchev, Milagros Martín, Elías Benito Arranz, Beatriz Argüello, David Lorente. Coro del Teatro de la Zarzuela. Sinfónica de Navarra. Director musical: **Cristóbal Soler.** Dramaturgia escénica: **Javier de Dios.** 28-V-2015. Moreno Torroba, **La marchenera.** Amparo Navarro, Rocío Ignacio, Carlos Álvarez, Alejandro Roy, Amelia Font, Gabriel Blanco. Enrique R. del Portal, Francisco Sánchez. Coro del Teatro de la Zarzuela. ORCAM. Director musical: **Miguel Ángel Gómez Martínez.** Dramaturgia escénica: **Javier de Dios.**

Con estos conciertos dramatizados de *La dogaresa* y *La marchenera* el Teatro de la Zarzuela ha querido recuperar alguno de los títulos olvidados que fueron del gusto de los espectadores de los años veinte del pasado siglo.

La obra musical de Millán se adhiere a la de algunos compositores como Vives, Moreno Torroba o Giménez, que emprendieron la arriesgada labor de devolver al teatro lírico la calidad y minuciosidad compositiva que en el siglo pasado habían obtenido de manos de hombres como Barbieri. *La dogaresa* es una zarzuela grande basada en el tradicional tema pseudohistórico —se intenta reflejar la antigua corte de Venecia— y ello contribuye a afianzar una partitura serena y elegante que incluso en los momentos cómicos sabe mantener el equilibrio entre comicidad y calidad. El matrimonio Vela/Sagi-Barba dio a conocer esta obra en dos actos, con libreto de López Monís, en la capital catalana, el 17 de septiembre de 1920, en el Teatro Tívoli.

Moreno Torroba creó una de sus mejores composiciones con *La marchenera*, algo empalmeda por el banal libreto de Ricardo González del Toro y sólo en sus orígenes de Fernando Luque, dio la ocasión de mostrar al músico que llevaba dentro. Una partitura de gran lirismo y unas situaciones musicales de altos vuelos que nos presentan una Andalucía romántica en la que se desarrolla una atmósfera de estilo costumbrista. Esta pieza lírica en tres actos se estrenó en el Teatro de la Zarzuela el 7 de abril de 1928.

Ya en la temporada pasada, el Teatro de la Zarzuela sugirió una fórmula de dramaturgia escénica —Trilogía de los fundadores— de gran acierto, con la que siempre es más fácil conocer los repertorios menos frecuentados. Se propone destacar los números musicales dentro del desarrollo argumental y mantener la esencia del diálogo —más reducido— que cobra vida en boca de algunos de los personajes que servirán de guías en cada una de estas historias. Cogió el testigo para estos dos títulos el director de escena Javier de Dios, que acometió un trabajo arriesgado con brillante resultado. Interesantes propuestas que no dejan de dar prioridad absoluta a la música. En el caso de *La marchenera*, cuyo confuso argumento y diálogos ambientados en la Andalucía del siglo XIX llena de clichés, acusa el paso del tiempo, Javier de Dios opta por un texto teatral nuevo que recrea, de forma ficticia, la creación de la propia historia, con el encuentro de dos personajes con sensibilidades contrastadas en torno a la creación teatral, introduciendo elementos de crítica social usando la situación de 1928. Son aportes que hacen que trascienda “lo típico y lo tópico”. Personajes que hacen con convicción los actores Fernando Sansegundo y Javier Muñoz. En *La dogaresa* otorga papel determinante a Rosina y a su marido Marco, como ayudante para idear y defender las estrategias que permitirán a los amantes protagonistas, Marietta y Paolo, llevar a buen puerto su amor; papeles que interpretaron, magní-

ficamente, Beatriz Argüello y David Lorente y que fueron doblados en el canto por María José Martos y Elías Benito Arranz.

Puede decirse que ambos títulos gozaron, en su generalidad, de un equilibrado bloque vocal. Belleza en el dúo interpretado por el barítono coreano Jong-Hoon Heo (Miccone) y el bajo búlgaro Ivo Stanchev (Zabulón), igualmente lucieron calidad vocal Ximena Agurto (Marietta) y Sergio Escobar (Paolo).

Mayor expectación tuvo la presencia de Carlos Álvarez (Conde de Hinojares), uno de nuestros mejores barítonos, ausente de este escenario más de dos décadas, en *La marchenera*. Disfrutamos de su excelente voz y elegancia dramática en su romanza del primer acto y en el dúo del segundo junto a la soprano Amparo Navarro (Paloma). Buenas intervenciones de Alejandro Roy (Don Félix Samaniego) y Rocío Ignacio (Valentina), sobresaliente en la popular petenera, y cantó con sentimiento Sara Salado la copla del tercer acto.

Se ocupó de la dirección musical, para el primer título, Cristóbal Soler al frente de la Orquesta Sinfónica de Navarra con correcta exposición, y correspondió dirigir a la ORCAM la partitura de Moreno Torroba, a Miguel Ángel Gómez Martínez con hábil ejecución, cuidada y segura. Buena prestación la del Coro del Teatro de la Zarzuela que estuvo bien ajustado. Conclusión, merecidas entusiasmas ovaciones del respetable en este fin de temporada.

**Manuel García Franco**



Fundació  
de Musica  
Ferrer-Salat

convoca el

**XXXIII PREMIO  
REINA SOFÍA DE  
COMPOSICIÓN  
MUSICAL**

Con una dotación  
de 30.000€

Se admitirán a concurso  
obras inéditas,  
no estrenadas,  
recibidas antes del  
31 de Diciembre de 2015,  
en el domicilio social:  
Avda. Diagonal 549, 5ª planta  
08029 BARCELONA

**Para solicitar las bases  
del Premio dirigirse a:**

Lidia Capó

**Tel. 93 600 38 00**

lcapo@fundaciomusicaferrersalat.com  
www.fundaciomusicaferrersalat.com

Nueva ópera de Fernández Guerra

## EL LIRISMO DE WALTER BENJAMIN

**Madrid. Teatros del Canal.** 21-V-2015. Fernández Guerra, **Angelus Novus.** Ruth González Mesa, soprano; Enrique Sánchez-Ramos, barítono; Joaquín Michavila, flauta; Mónica Campillo, clarinete; Gola Pérez Iñesta, violín; Rafa Gálvez, percusión; Isabel Requejo, piano. Director musical: **Juan Carlos Garvayo.** Directora de escena: **Vanessa Montfort.**

En su libro *Cuestiones de ópera contemporánea. Metáforas de supervivencia* (Preliminares) el compositor Jorge Fernández Guerra unía sociología e historia para poner en cuestión que se entienda por ópera algo que ya no está vigente, y también lo obsoleto del supuesto vanguardia-reacción (¿supuesto o monserga?). Su ópera *Sin demonio no hay fortuna* (1987) fue una de las destacadas de aquella serie de ocho que tres unidades del Ministerio de Cultura se empeñaron en producir hasta que alguien decidió ahorrar en eso; es cierto que no siempre los compositores elegidos sabían componer para la voz. Hace un par de años, *Tres desechos en forma de ópera* era manifiesto y nueva propuesta estética, con mucha frescura. Ahora, *Angelus Novus* parte de una ambiciosa reflexión, de textos de Walter Benjamin, de referencias (poco claras en lo que vemos y oímos) a la vida, al



Ruth González Mesa y Enrique Sánchez-Ramos en *Angelus Novus*

doble y a los últimos momentos del filósofo, admirador y poseedor del cuadro de Paul Klee que da título a la obra y que en la función aparece en forma precisamente de doble. Los textos, acaso adecuados para un ciclo de Lieder lírico-filosóficos, se suceden como máximas ajenas a la acción dramática: no hay acción ni situación; si acaso, alusión. Si la ópera debe prescindir de lo dramático, el compositor

ha acertado. Se le puede discutir legítimamente. La línea de canto es una cantilena o melopea única, permanente, abrumadora incluso, que dura todo lo que dura la ópera; una trama del pequeño conjunto da color y frescura de acompañamiento durante, pongamos, veinte minutos. Pero eso mismo, durante hora y cuarto, es casi tan excesivo como la línea vocal. La puesta en escena añade mucha confusión; la

iluminación es inexistente. Estamos convencidos de que Fernández Guerra es capaz de hacer una ópera, con iguales elementos y economía de medios, en que la ambición y el resultado estén más cerca uno de otro. Combativo y lúcido, el compositor seguirá sin duda en la lucha por una ópera de nuestro tiempo. Un paso adelante, medio paso atrás.

**Santiago Martín Bermúdez**

Juventudes Musicales

## CUANDO EN RUSIA SE HABLABA FRANCÉS

**Madrid. Auditorio Nacional.** 20-V-2015. Sinfónica del Estado Novaia Rossiya. Viola y director: **Yuri Bashmet.** Obras de Rossini, Berlioz y Rachmaninov.

El interés berliozano de *Harold en Italia* nace de su calidad como pieza de caza mayor, tanto como de su infrecuencia. La obra se nutre de ideas cíclicas, y en ellas la viola simboliza las percepciones del héroe byroniano; las más pegadiza es quizá la que marca la transición inicial al Allegro. Otro aliciente de la noche fue contar de nuevo con Yuri Bashmet, un viejo asiduo. Bashmet o Caussé, violas históricos, como bienes escasos

son aún más necesarios, lo que no obsta para que hoy se hayan adueñado del horizonte la gran Tabea Zimmermann, de mayor amplitud sonora y articulación *pluscuamperfecta* o, en fecha más reciente, el joven Carpenter. Aun así, resulta gozoso oír la finura de la viola al desgranar una obra tan afiligranada, gracias a su honda calidez y al sentido plástico y melódico del fraseo. Casi al inicio, tras esperar envuelto en la bruma montañosa,

en su primera aparición Bashmet hizo diana al tocar la mentada idea cíclica, igualando en puntería al mejor disparo sobre un búfalo, que ha de acertarle en los orificios nasales. Caza mayor, decíamos. Como director, destacó su recia cuadratura, con algún exceso en los metales.

La *Segunda Sinfonía* de Rachmaninov tiene detractores que deploran sus muchas repeticiones y azúcares. Puede ser. Pero

habría que estar ciego de *cubata* para no reconocer la belleza en sus ondulantes melodías. Aquí la dirección brilló en los muchos pasajes tormentosos, donde había entrañas, gracias a la irradiación zigzagueante de unas cuerdas soberbias que contagiaron su temblor a otros grupos menos notables. La propina, a lo Dudamel, fue el popular *Tico-Tico*, de origen brasileño.

**J. Martín de Sagarmínaga**

¡Solo Música!

## LAS DOS CARAS DE CHAIKOVSKI

**Madrid. Auditorio Nacional.** 20-VI-2015. Joven Orquesta Nacional de España. Orquesta Nacional de España. Orquesta de RTVE. Director: **Juanjo Mena.** Chaikovski, *Sinfonías.*

**S**i la anterior edición de ¡Solo Música! (2013) estuvo articulada alrededor de las sinfonías beethovenianas —aunque también pudieron oírse las 32 sonatas de piano en una empresa hercúlea—, esta vez ha sido Chaikovski el protagonista de esta popular convocatoria. Desde luego no es necesario pretexto alguno para volver a su música, pero precisamente 2015 es un aniversario chaikovskiano, no muy redondo —175 años del nacimiento—, pero aniversario al fin. Mena no ha programado las sinfonías —música de cámara del ruso sonaba simultáneamente en la Sala de Tapices— en sucesión cronológica, sino

alternando las menos conocidas, y felices, con las archifamosas y más dramáticas. Así y todo, lo autobiográfico no deja de latir en este recorrido desde las ilusiones de juventud de la *Primera* a la nigérrima desesperanza de la conclusión, por otro lado originalísima, de la *Patética*. La JONDE, en el concierto matinal, supuso una auténtica inyección de frescura y confianza en el futuro de nuestros músicos. Defendieron con energía y entrega la maltratada *Primera*, en absoluto una partitura desdeñable, donde se apuntan en germen no sólo procedimientos de escritura del propio Chaikovski sino elementos que

exacerbados llegan al mismo Shostakovich. Igualmente estupenda versión de la *Cuarta*, donde la presencia del tema ominoso del comienzo se vio desbordada por la alegría de fiesta popular del brillante final. Con la Orquesta Nacional, Mena dibujó una burbujeante *Segunda* y redondeó la interpretación probablemente más conseguida de todas en la sensacional *Quinta*. Se oyeron dos de los mejores solos de la jornada en la trompa de Salvador Navarro al inicio de la *Segunda* y en el Andante cantabile de la *Quinta*, movimiento éste que representó la cumbre lírica del día. La *Tercera* es

ciertamente la sinfonía más atípica de la colección, pero Mena expuso al frente la Orquesta de RTVE este cuerpo algo extraño pero no menos interesante con coherencia e idéntica entrega que en las partituras mayores. Lo es indudablemente la *Sexta*, donde el escollo del sonido áspero de la orquesta cedió ante los valores interpretativos de la propuesta. Obra de contrastes extremos, en lo anímico y lo dinámico —el rango va del infrapianísimo al ultrafortísimo—, ambos aspectos fueron apropiadamente explorados por Mena y sus músicos. Un día memorable.

**Enrique Martínez Miura**

Temporada de la OCNE

## UN MAHLER DE ALTURA

**Madrid. Auditorio Nacional.** 31-V-2015. Orquesta Nacional de España. Director: **Semion Bichkov.** Mahler, *Sexta.* 7-VI-2015. **Leticia Moreno,** violín. ONE. Director: **Josep Pons.** Obras de Strauss, Mozart y Schoenberg. 14-VI-2015. **Anne Sofie von Otter,** mezzo. OCNE. Director: **David Afkham.** Obras de Brahms y Beethoven.

**E**stas tres sesiones han estado claramente dominadas por la interpretación sólidamente estructurada, vigorosamente trazada, claramente planificada, expresivamente acentuada que de la *Sexta Sinfonía* de Mahler llevaron a cabo la ONE y Bichkov (Leningrado, 1952), un director comunicativo, enérgico, de batuta muy sugerente, de una rara intensidad expresiva. Desde el mismo comienzo, hubo urgencia sin desbordamientos. La elástica pero firme batuta supo rubricar hermosos pasajes de rica tímbrica en las cantilenas del Scherzo, —aquí, según la edición Kahnt de 1906, situado en segundo lugar—, combinadas con precisos ataques en la hirviente marea sonora. En las entradas iniciales del Adagio no hubo verdadera exactitud, pero el movimien-

to fue desenvolviéndose con elegancia, con *crescendi* magníficos y con soberana intervención del trompa Epelde. Los fragorosos gritos del *tutti* estuvieron en el Finale perfectamente desarrollados, cada cosa en su sitio. Tras el helador acorde final, que deja la música en suspenso, con el silencio como única salida, un desalmado espectador rompió a aplaudir antes de que el director hubiera siquiera bajado los brazos. El enfado de Bichkov estuvo totalmente justificado.

La clara y objetiva batuta de Pons otorgó acerada gracia a la suite de *El burgués gentilhombre* de Strauss, bien ritmada y dicha. Medido y espirituoso el acompañamiento en el *Concierto n.º 5* de Mozart a la violinista Leticia Moreno, que, a nuestro juicio, circuló por una senda

expresiva distinta: fraseo muelle pero algo mortecino, acentos diluidos, cierta indefinición estilística. Sonido muy bello y pequeño, escasa vibración, poca energía en el pasaje *alla turca*. En la *Sinfonía de cámara n.º 1 op. 9* de Schoenberg Pons estableció desde el comienzo una muy conveniente transparencia de líneas y un riguroso control del *tempo*, de tal forma que las sucesivas variaciones fueron manando de manera natural, con el oscuro tema base siempre presente.

Una pena la actuación de la otrora esplendorosa mezzo lírica Von Otter. Los años no perdonan. A sus 60 recién cumplidos el timbre se ha ajado y ha perdido tersura, el sonido es oscilante y quebradizo, pero no se ha oscurecido. Poco apta por tanto para dar las adecuadas prestaciones a una obra

como la *Rapsodia para contralto, coro masculino y orquesta* de Brahms. Desde el recitativo de salida comprobamos que la honda y grave expresividad, la densidad iban a estar ausentes. Y así fue. Pese a la correcta prestación del coro de hombres del Nacional y a las suaves maneras de Afkham, que, en la primera parte, dedicada al compositor hamburgués, expuso una robusta y un tanto áspera *Obertura trágica* y moldeó adecuadamente, con buenos mimbres corales, generalmente empastados y afinados, la *Canción del destino*, con estupenda acentuación de los contratiempos en su última parte. El concierto se cerró con una juvenil, rotunda, briosa, versión de la *Sinfonía Heroica* de Beethoven.

**Arturo Reverter**

Temporada operadhoy 2015: Sinergias

## LOS PELIGROS DE LA LIBERTAD

**Madrid. Teatros del Canal.** 10-VI-2015. Bernal, **0.997**. Ángel Soria, performer y saxofón solista. Sigma Project. Director de escena y vídeo: **Àlex Serrano**. Dramaturgia: Ferran Dordal. 12-VI-2015. Galindo, **a campo abierto**. Jesús García, barítono; Jordi Domènech, contratenor; Gerardo López, tenor. ALEPH Gitarrenquartett. Smash Ensemble. INVESTRO. Director musical: **George Jackson**. Directora de escena: **Andrea Díaz Reboredo**. 14-VI-2015. Rappoport, **Leviatán**. Tania Garrido, danza; Vicent Minguet, saxo; Naüm Monterde, clarinetes; Núria Andorrà, percusión. Puesta en escena: Rubén Vejalbán. Dramaturgia: Oliver Rappoport y Rubén Vejalbán. Coreografía: Tania Garrido y Rubén Vejalbán.

Revueltos contra la implacable tijera presupuestaria, Xavier Güell y sus curadores han vuelto a burlarse de la parca refundiendo la apuesta de musicadhoy/operadhoy bajo un lema-subtítulo —*Sinergias*— que les ha venido al pelo para justificar la heterogeneidad programática de tres estrenos comisionados a creadores españoles —la acción escénica *0.997*, la ópera de cámara *a cielo abierto* y la inmersión escénica *Leviatán*— en torno al malestar atópico del individuo alienado, la diagnosis política del mal humano y el cortocircuito libidinal de la sociedad moderna, respectivamente. Aunque cabe seguir alabando el buen gusto del *impresario* barcelonés a la hora de comprimir en una cartelera cada vez más esmirriada el ideario vanguardista de su veterana programación, la voladura de los cierres interdisciplinares —principal consigna de *Sinergias*— sumada a la falta de medios ha inducido en esta ocasión a los autores convocados a confundir —más en algunos casos que en otros— la libertad abstracta del manifiesto con un libertinaje del “todo vale” que si bien ha servido para derrumbar los pocos muros que quedaban —ésta era la parte fácil— también ha deslomado el sentido interno de las propias obras que a la faena venían con martillos pilones.

De las tres, la más radical en concepto ha sido la que mejor ha mantenido el tipo: nos referimos a la adorniana acción sonora para corredor de fondo, ensemble de saxofones y vídeo de Albert Bernal titulada *0.997* que, con el ánimo de denunciar la reifi-



Escenas de *0.997* de Albert Bernal, *a campo abierto* de Irene Galindo y *Leviatán* de Oliver Rappoport

cación del individuo contemporáneo a ritmo de trote —el episodio *15 millones de méritos* de la serie *Black Mirror* también empleaba la misma metáfora— se vale de la mecánica gradual para generar un pulso amplificado de pisadas, latidos y jadeos sobre el cual los cuatro saxos del Sigma Project juegan a la resonancia. De haber prescindido de la retórica orwelliana —esa accesoría y poco vistosa proyección en vídeo—, sofisticado la microgramática de la partitura y extremado las posibilidades multifónicas del Sigma a lo Colin Stetson, la obra habría ganado en redondez, pero lo cierto es que a Bernal le bastaron un puñado de ideaciones —como ese proceso respiratorio-tímbrico de la coda que resuelve el resuello en ataque (impresionante Ángel Soria) o la escalada de violencia acústica desplegada por el orgánico— para grabárnosla en la retina.

Más moderadas y elegantes estuvieron en *a cielo abierto* la compositora Irene

Galindo y la directora escénica Andrea Díaz con su fantasmagórica y deconstructiva fantasía aubiana sobre fragmentos de *El laberinto mágico*. Si con unos simples rasgueos tapados y unos golpes de carraca la compositora granadina nos hacía tragar paladas de erial y tierra quemada, Díaz y su equipo procedieron minimalmente —muy bien avenido estuvo el diálogo entre el diseño lumínico y el escenográfico— para articular la dramaturgia valiéndose de unos pocos elementos eficaces, como la acción performativa del coro silente sobre unas guijas regadas de balas y sangre o la división del espacio en tres niveles porosos. Lástima que las partes vocales quedasen circunscritas al principio de superposición —básicamente *parlandi*, recitados y líneas de agilidad cromática— y que un cierta inquietud por cubrir el expediente llevara a las autoras a implementar efectos sonoros, proyecciones en vídeo y acciones performáti-

cas un tanto insustanciales.

Pero mientras que el radicalismo conceptual de *0.997* se antojó lo suficientemente sólido como para connotar su objeto sin necesidad de manuales, la inmersión escénica que propuso el *Leviatán* de Oliver Rappoport y Rubén Vejalbán nos hundió en el abismo del concepto en lugar de intentar trasladarnos esa “confrontación con la violencia metafísica que mantiene al ser humano atrapado entre el monstruo y la divinidad” que (risiblemente) aducía el programa. Y es que la ilusión de tierra abierta que abrazaron sus creadores al querer amalgamar danza, música, teatro y videoarte se tradujo en un libérrimo ejercicio de estilo insoportablemente trasnochado que sólo en las acciones percusivas de Núria Andorrà y los vómitos de rock industrial tuvo algún *flash* de inspiración. Una vez más: puede que todo sea posible, pero no todo vale.

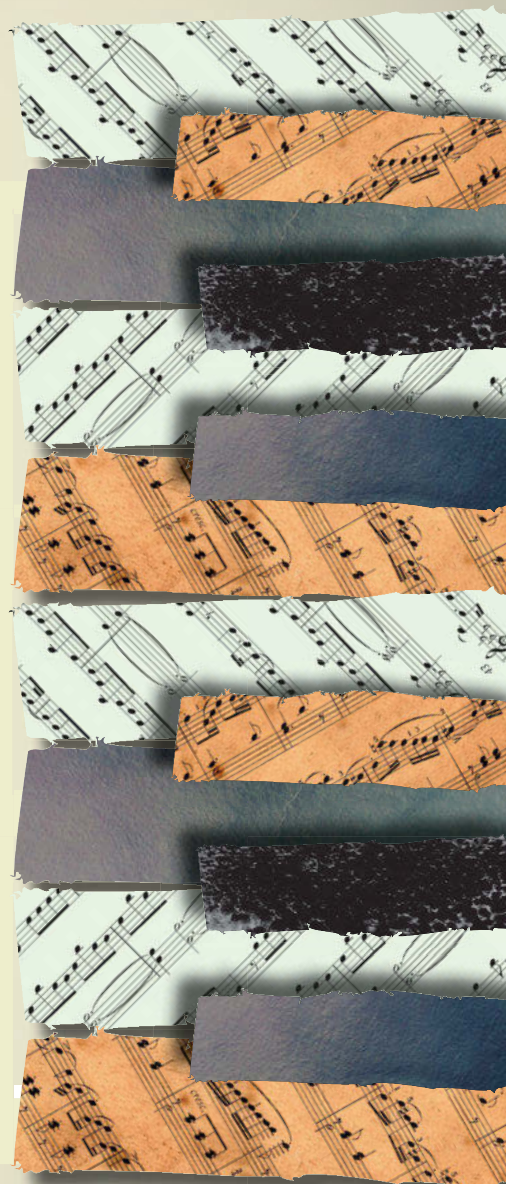
**David Rodríguez Cerdán**

Vicerrectorado de Cooperación y Extensión Universitaria  
Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música / CSIPM

# XLIII Ciclo de Grandes Autores e Intérpretes de la Música

Temporada 2015-2016 / Auditorio Nacional

- Sábado**  
17 de octubre de 2015  
19:30 h. Sala Sinfónica
- 
- ORQUESTA SINFÓNICA VERUM**  
*Del amor a la muerte*  
Miguel Romea, director // Jaime Esteban, barítono  
Obras de Mercadante, Wagner, Kienzi y Berlioz
- Sábado**  
7 de noviembre de 2015  
19:30 h. Sala de Cámara
- 
- CUARTETO BRENTANO**  
*Código Romántico*  
Obras de Schumann, Beethoven y Mendelssohn
- Sábado**  
28 de noviembre de 2015  
19:30h. Sala de Cámara
- 
- LA RITIRATA**  
*Aves de paso, Boccherini y otros virtuosos del violonchelo*  
Josetxu Obregón, director y violonchelo  
Obras de Boccherini, Paganelli, Vidal, Duport, Scarlatti, Caldara, Facco...
- Sábado**  
12 de diciembre de 2015  
19:30h. Sala de Cámara
- 
- LES PETITS CHANTEURS DE SAINT-MARC**  
**LOS CHICOS DEL CORO**  
*Concierto de Navidad en familia*  
Nicolás Porte, director // Landry Chosson, piano  
Villancicos y clásicos del cine
- Martes**  
19 de enero de 2016  
19:30h. Sala Sinfónica
- 
- WÜRTTEMBERGISCHES  
KAMMERORCHESTER HEILBRONN**  
*Músicas serenas*  
Rubén Gazarian, director // Alexander Schimpf, pianista  
Obras de Mozart, Wolf y Dvořák
- Sábado**  
13 de febrero de 2016  
19:30h. Sala Sinfónica
- 
- ORFEÓN DONOSTIARRA**  
Homenaje al Prof. Francisco Tomás y Valiente  
*Músicas por la Paz*  
José Antonio Sainz Alfaro, director  
Repertorio de zarzuelas de Chapí, Sorozábal, Chueca...  
Coros de obras emblemáticas de Fauré, Verdi, Gounod y Berlioz
- Viernes**  
4 de marzo de 2016  
19:30h. Museo Nacional  
Centro de Arte Reina Sofía  
Auditorio 400 (MNCARS)
- 
- LABORATORIO DEL ESPACIO 2016**  
Plural Ensemble  
*Electroacústica*  
*Una experiencia de inmersión sonora*
- Sábado**  
16 de abril de 2016  
19:30h. Sala de Cámara
- 
- PLURAL ENSEMBLE**  
*Ópera para todos. Pensando en Bach*  
Fabián Panisello, director // Ignacio García, director de escena  
Laia Falcón, soprano // Elena Gragera, mezzosoprano //  
José Antonio López, barítono  
Lambertini: ¡Oh, eternidad! *Ossia S.M.R. Bach*  
Bach: *Cantata del Café BWV 211*
- Viernes**  
13 de mayo de 2016  
19:30h. Sala de Cámara
- 
- JORDI SAVALL**  
*La viola celta*  
Jordi Savall, viola-viol // Andrew Laurence King, arpa irlandesa  
& psalteri // Frank McGuire, bodhran  
Repertorio tradicional de viola celta en Irlanda y Escocia



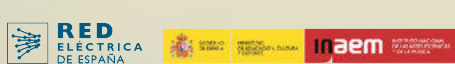
Organizador



Patrocinador



Colaboradores



Entidad amiga



+ info <http://csipm.blogspot.com>  
<http://www.uam.es/csipm>

Síguenos en



CNDM: Interacciones XXI

## LAS COMPARACIONES SON ODIOSAS

Madrid. Auditorio 400 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 1-VI-2015. Ensemble Musikfabrik.  
 Director: Peter Rundel. Obras de Mundry, Lazkano y Lachenmann.

A pesar de que las bondades de un ciclo como Interacciones XXI y la naturaleza conmemorativa del concierto que se ofreció como parte de su programa nos inviten a tomarnos menos en serio la “conectividad” de sus contenidos, juntar en la misma habitación a un peso pesado como Lachenmann con dos figuras emergentes de la vanguardia no deja de ser una apuesta arriesgada porque el contraste genera inevitablemente agravios comparativos. Más todavía cuando los fastos obligan a ambos —nos referimos a Isabel Mundry y Ramón Lazkano— a solemnizar el acto con sendas obras de encargo proyectadas

sobre la (protocolaria) máxima imitativa. De esta forma, claro, se reduce el diferencial estético, pero también se cuela por el sumidero la voz propia de unos compositores más interesados en otras cuestiones que en el potencial narrativo de la “música concreta instrumental” lachenmanniana. En esta aproximación forzosa ambos autores salieron un tanto malparados, ya que si bien la genial micronarrativa de ocurrencias atómicas inventada por Lachenmann nos lleva a reflexionar sobre el potencial semántico del puro sonido —algo que refrendó la extraordinaria lectura de Rundel y el Musikfabrik—, las obras de éstos partían de

la condición mimética. En el caso de la alemana se notó menos porque su *Das Robe und das Geformte III* abrió la velada y debido también a la habilidad de su autora para replicar esa rítmica neumológica típicamente lachenmanniana que permite a los acontecimientos fluir sin solución de continuidad; pero lo consiguió de manera impostada y exhibicionista y debido a ello su obra suena como la elongación de un discurso que nunca llega a formalizarse. Peor lo tuvo Lazkano, ya que tras disfrutar con los cinco sentidos de una obra maestra tan densa y extensa como el *Mouvement (-vor der Erstarrung)* del septuagenario maestro —y a

pesar de los veinte minutos de pausa que sirvieron para aclararnos los oídos—, la pretensión del vasco de materializar en su *Erlantz* esa “melancolía de lo indecible”, esa “forma de imposibilidad” se quedaría en agua de borrajas, adquiriendo por contraste una concreción indeseable hasta en su aspecto más íntimo —la erosividad de lo efímero—. Para colmo, la también extensa “...zwei Gefühle...”, *Musik mit Leonardo* de Lachenmann que él mismo narraría con escaso aplomo, corroboró los inconvenientes de poner en diálogo originales y copias.

David Rodríguez Cerdán

Contrapunto de Verano

## VIENA, IDA Y VUELTA

Madrid. Auditorio Nacional. 2, 4, 9-VI-2015. Elisabeth Leonskaia, piano. Obras de Schubert, Schoenberg, Berg y Webern.

Schoenberg, el padre del dodecafonismo, escribió en 1911 a su amigo el pintor Kandinski, que confiaba lograr en una conferencia sobre estética que ardiera el suelo bajo los pies de sus oyentes. En las cartas que intercambiaron también aparece mencionada la palabra *salvaje* referida a su música. Y, sin embargo, depende en qué, calor salvaje hay poco en su obra, aunque a veces sí un extraño lirismo. A Elisabeth Leonskaia, encargada de defender su escuela, debemos una gran versión del *Quinteto* de Schnittke, fruto de otra de sus osadías. Amiga de Sviatoslav Richter, y aun discípula suya en su expresividad descarnada, la georgiana, en efecto, muestra un discurso muy estructurado, unido a la seriedad de intenciones.

Schoenberg sembró su camino de hallazgos sobresalientes, aunque su música a

veces sea tan fría como el *iceberg* que hundió al *Titanic*. Pero un asidero para su aprehensión puede ser la propia faz enigmática de obras como las *3 Piezas para piano op. 11*. Con Leonskaia, la nº 2 volvió a ser un ejemplo supremo de introspección, con su extraña calma de iglesia vacía, sólo rota por los iracundos repiqueteos del acompañamiento. Las *Variaciones op. 27* de Webern son una obra maestra sin florituras, dirigida a los *happy few*, porque nadie dirá que es música de consumo popular que van oyendo en el metro docenas de abducidos por las tabletas y los *IPods*. Versión austera la de Leonskaia, auténtico breviario de ataques —algunos, en el tiempo central, lapidarios— y contrastadas dinámicas.

Da la impresión de que Alban Berg tenía una cadena de fabricación de obras



Rafael Martín

maestras. La *Sonata op. 1* lo es, y no poca la tentación de acercarla al expresionismo. Creo, no obstante, que su misteriosa exposición es impresionista, por su nunca desbordada contención y un cierto perfume de Scriabin (Schoenberg, sin ser doctrinario, conocía bien la teosofía tan cara al ruso). Ella apuntó muy hacia la llama, con extracción de hermosos colores y suaves deslizamientos sobre el teclado.

En la *Sonata Fantasía* de Schubert, una de las piezas

situadas en el otro extremo de la balanza, Leonskaia domina la cantabilidad, el sonido cristalino y la penetración del clarooscuro. Obra de curso muy armonioso dentro de la producción de su autor, su traductora ahondó en el no siempre tan logrado equilibrio entre las partes. En lo técnico, la pieza schubertiana más ardua es la *Fantasia Wanderer*, que Leonskaja empezó martilleando con saña, con el furor de una resucitada, pues no siempre está tan fina, aunque sin descuidar la extrema pureza de sus claros melódicos. El único *debe* es que a veces —por ejemplo, en la *coda*— ciertos acordes sonaron muy fuerte, pero como es imposible tocarlo todo sin toparse con canto ni nopalea, y es una pianista tan musical, ¡echemos, Panza amigo, pelillos a la mar!

J. Martín de Sagarmínaga

Nostálgico Donizetti

## CÁNDIDO NEMORINO

**Teatro Cervantes.** 22-V-2015. Donizetti, *L'elisir d'amore*. Mercedes Arcuri Miguel Borrallo, Javier Galán, Luis Cansino, Eva Tenorio. Coro de Ópera de Málaga. Filarmónica de Málaga. Director musical: **Arturo Díez Boscovich**. Director de escena: **Ignacio García**.

**MÁLAGA** Un clima poético ha impregnado toda esta representación de uno de los títulos más singulares de Gaetano Donizetti como es *L'elisir d'amore*, en el que siempre es difícil lograr ese equilibrio en el que sus melodías se contagian del humor que las anima al tiempo que reflejan cierto patetismo en el que la risa se convierte en sonrisa y ésta se cubre de cierta nostalgia. Dentro de este clima, Arturo Díez Boscovich en el foso y el escenógrafo Ignacio García han intentado que los principales protagonistas se adaptaran a la pretensión estética que anima esta obra de determinante amor romántico enmarcado en un idílico ambiente pastoril marcado por el coro.

Desde la acción teatral, fue destacada la actuación de Luis Cansino haciendo de *dottore* Dulcamara, charlatán



de feria que requiere una especial vis cómica, que este barítono sabe explotar en esos difíciles pasajes en el que las palabras adquieren variados matices musicales en sus repeticiones, demostrando una elocuente capacidad vocal en sus respectivos dúos con el tenor y la soprano. Su grotesca vestimenta y sus forzados gestos, en algunos momentos, fueron innecesarios ante su impecable dicción y sentido cómico. En

cuanto a Nemorino, encarnado por el tenor lírico Miguel Borrallo hay que decir que llevó al límite su afortunada candidez, superando los parámetros volterrianos, con un gusto musical que suple con creces su delicada, no por ello menos estimable, capacidad de canto como se manifestó en *Adina, credimi*, al final del primer acto y en la famosa y siempre esperada melancólica romanza *Una furtiva lagrima*. La osada e

insolente personalidad del sargento Belcore fue bien representada por el barítono Javier Galán actuando como un adecuado *chanteur-diseur* en la cavatina *Comme Paride vezoso* del primer acto, el momento más importante de su intervención.

La soprano bonaerense Mercedes Arcuri haciendo de Adina ofreció en todo momento un canto de la mejor escuela en el que sobresalió su agilidad dentro del carácter lírico-ligero que pide este personaje, destacando su coloratura en registros altos, como al exhibida en el dúo con Dulcamara o su canto *spianato* de cuidada afinación aun en los registros graves, como el mostrado en la segunda escena del último acto, *Prendi, per me sei libero*, aria que puso a prueba su expresividad escénica.

**José Antonio Cantón**

Ciclo de la OSRM

## CLAUSURA DE TEMPORADA

**Auditorio y Centro de Congresos Víctor Villegas.** 30-V-2015. **Esperanza Fernández**, cantaora. Sinfónica de la Región de Murcia. Directora: **Virginia Martínez**. Obras de Bizet, Falla y Rodrigo. 5-VI-2015. **Judith Jáuregui**, piano. OSRM. Director: **Kaspar Zehnder**. Obras de Mozart y Schubert.

**MURCIA** La Orquesta Sinfónica de Región de Murcia se ha despedido esta temporada con un programa español y otro austriaco, destacando *El amor brujo* de Falla, en el año de su centenario, con la trianera Esperanza Fernández. Bien experimentada en esta obra, esta cantaora hizo un seguimiento atento de las indicaciones de Virginia Martínez, que ha sabido transmitir sus esencias desde un adecuado entendimiento del casticismo culto que encierran de modo especial las tres famosas danzas.

La primera parte del con-

cierto fue ocupada en su totalidad por la balletística *Soleriana* de Rodrigo, obra que funciona mejor para su destino escénico que como suite orquestal. Con todo, la directora buscó siempre evocar desde la instrumentación neoclásica las sonatas de Antonio Soler. Una selección de las suites de la ópera *Carmen* de Bizet provocó la mejor respuesta del público en este concierto dedicado a la memoria de Andrés Vidal, primer percusionista de la orquesta desde la fundación de ésta, fallecido recientemente. Sus compañeros le recordaron con una excelen-

te interpretación de *Time-work* de Mitch Markovich.

El director suizo Kaspar Zehnder ha querido dejar la impronta de su maestría con una conducción realmente sobresaliente de la *Novena sinfonía en do mayor, D. 944, "La Grande"* de Schubert. La OSRM pareció transformarse a mejor desde los primeros compases del Andante con el que se abre la obra en comparación con los ya de por sí interesantes detalles oídos en la obertura de *La flauta mágica* y en el *Concierto para piano y orquesta n.º 20, K. 466* de Mozart con el que se com-

pletaba el programa, en el que Judith Jáuregui expuso su mejor sonido desde una articulación precisa que la llevaron a transmitir su buen gusto concertante, destacando su capacidad de hacer cantar al piano con esa difícil contención que pide Mozart. La orquesta mostró sus mejores cualidades en el Allegro vivace de la sinfonía, en el que Zehnder dio toda una lección de cómo dirigir esta obra desde una precisa anticipación y expansión del gesto, cuidando al máximo la mejor tradición schubertiana.

**José Antonio Cantón**

Cierre de temporada en Asturias

## VIRTUOSISMO CHINO

**Auditorio Príncipe Felipe.** 29-V-2015. **Lilia Zilberstein**, piano. Sinfónica del Principado de Asturias. Director: **Rossen Milanov**. Obras de Prokofiev y Strauss. 5-VI-2015. **Ning Feng**, violín. OSPA. Director: **Rossen Milanov**. Obras de Buide del Real, Ravel, Sarasate, Brahms y Waxman.

**OVIEDO** Los dos últimos conciertos de la temporada de abono de la OSPA destacaron por la calidad de los solistas invitados, la pianista Lilia Zilberstein y el violinista Ning Feng, quien ofreció un auténtico recital de gran virtuoso, al tocar brillantemente difícilísimas piezas del repertorio, entre las que se encontraban la *Fantasia sobre "Carmen"* escrita por Franz Waxman, obra endiablada en su dificultad, que Feng tocó con una capacidad técnica ciertamente asombrosa. También bordó el violinista chino el repertorio español y francés, dando apropiado aire exótico a la *Romanza andaluza*, de las *Danzas españolas, op. 22, n.º 1* de Sarasate o tocando con un estilo auténticamente arrebatador la complejísima *Tzigane* de Ravel. No es frecuente observar a un violinista tocar con tal pasión y

envergadura interpretativa, ni de extrañar, por ello, el éxito cosechado ante el público. De un virtuosismo menos refulgente pero sí riguroso fue la participación de la pianista Lilia Zilberstein, que ofreció una loable versión del *Concierto para piano n.º 3* de Prokofiev. La concertación de Milanov no se ajustó del todo al ritmo y carácter impuesto por la artista rusa, pero acompañó con gusto a la certera y homogénea versión de Zilberstein. Algo menos estimulante, pero siempre interesante, resultó la escucha de la *Vida de héroe, op. 40*, de Strauss, que Milanov llevó con holgura y seguridad de trazo pero sin llegar a ahondar en los colores y posibilidades



expresivas de la obra. Estuvo más inspirado el titular de la

OSPA en la *Sinfonía n.º 4* de Brahms, que modeló con notable gusto y sensibilidad. Resultó por ello una versión reconfortante en la forma. Aportó interés a la velada la obra de un joven compositor español de talento, *Fragmentos del Satiricón*, del gallego Fernando Buide del Real, obra notable y de juventud inspirada, que toma como base el célebre texto homónimo de Petronio e incluso la película de Federico Fellini. Escrita en un solo movimiento de tres momentos, la partitura mostró con decisión lo abigarrado de su carácter y la complejidad de sus estratos sonoros.

**Aurelio M. Seco**

Ciclo de la OSE

## GRANDE LEONSKAIA

**Auditorio Kursaal.** 20-VI-2015. **Elisabeth Leonskaia**, piano. Orquesta de Euskadi. Director: **Andrei Boreiko**. Obras de Pärt Schumann, Bach-Bantock y Hindemith.

**SAN SEBASTIÁN** Poco queda por descubrir a estas alturas sobre las dotes artísticas de la pianista Elisabeth Leonskaia, sobre su fuerza arrolladora e interpretativa, sobre su sensibilidad ante el instrumento y ante la partitura propiamente como tal, sobre su impresionante energía haciéndola sonar dentro del todo orquestal, encajando su trabajo en un *background* sonoro, sobre su soberbia capacidad por seguir siendo ese referente que no todos los artistas poseen. En calidad de artista residente, Leonskaia obsequió a los donostiarraz con una estu-

penda interpretación del *Concierto para piano en la menor* de Schumann. Hubo entendimiento con la batuta de Andrei Boreiko, que a su vez supo exigir a la orquesta el necesario nivel que también a su vez exigía la solista. Energía, fuerza y sensibilidad bien dominadas y manejadas fueron las constantes de una interpretación que sonó como el gran regalo que fue.

Los de Miramón no sólo estuvieron acertados a lo largo de los tres movimientos del referido concierto, la sección de cuerda sonó también formidable en el minimalista *Fratres* del

estonio Arvo Pärt, obra con la que arrancó un programa tan ecléctico que incluyó el arreglo para orquesta de Granville Bantock del coral *Wachet auf, ruft uns die Stimme BWV 645* de J. S. Bach, siendo otro de los grandes atractivos de la velada la *Sinfonía Mathis der Maler* de Hindemith. La escasa frecuencia con que esta obra se programa suscitó un interés que quedó satisfecho a todas luces. La sinfonía que fue finalizada antes que la homónima ópera, y que a lo largo de sus tres movimientos hace reflexionar al oyente sobre el aislamiento del artista, en

conflicto entre el arte y los acontecimientos de la vida en el momento que le toca vivirla, y toma como base al pintor alemán Matthias Grünewald, cada movimiento describe una de sus pinturas del altar de Isenheim. Desde el *Concierto de ángeles* inicial, el *Entierro*, hasta *Las tentaciones de San Antonio*, no faltaron redondez ni contundencia sonora. La OSE, que concluyó ya su temporada de abono, arriesgó con un programa como el comentado, saliendo una vez más airosa ante el reto.

**Íñigo Arbiza**



Temporada de la RFG

## FIN DE CURSO

**Santiago de Compostela. Auditorio de Galicia.** 5-VI-2015. Real Filharmonía de Galicia. Director: **Paul Daniel.**  
Obras de Sibelius, Messiaen y Beethoven.

**SANTIAGO** La Real Filharmonía de Galicia cerró su temporada de abono presentando una plantilla muy reforzada para la ocasión. Con su director titular, Paul Daniel, inició el programa con *Tapíola* de Jean Sibelius. El compositor finlandés ya había sido destacado protagonista de una temporada que conmemoraba el 150 aniversario de su nacimiento. *Tapíola*, composición que cierra su importante ciclo sinfónico, hace referencia a *Tapio*, dios de los bosques, y transita en misteriosas frondosidades con las fuerzas de la naturaleza. Es un terreno en el que ya sabíamos que Daniel se mueve con soltura y en el que una vez más le vimos hacer valer su maestría

para mantener la tensión de los sinuosos veinte minutos de duración. Esta obra tardía de Sibelius dio paso a una muy temprana de Olivier Messiaen, *Hymne*, firmada en 1932 a los 24 años de edad. Aunque se siente todavía la influencia de Stravinski y Debussy, el inconfundible sello del francés ya asoma y apunta de hecho a sus características composiciones de los años 40. Buen trabajo de la orquesta en un repertorio que pareció resultarle muy propicio. Se acusó cierto desequilibrio sonoro entre las cuerdas y los vientos pero no fue obstáculo para transmitir debidamente la luminosidad, colorido y singular espiritualidad de la obra completando así una amena primera parte.

Después del descanso Paul Daniel se dirigió al público para celebrar la conclusión de la temporada y ofreció como colofón la *Quinta Sinfonía* de Beethoven. El inglés exhibió de nuevo su estilo coreográfico, disfrutando sobre el escenario y contagiando al grupo su entusiasmo musical, pero no logró obtener gran resultado de una orquesta con tanto oficio en este repertorio. Subrayó el ímpetu del Allegro con brio inicial con un *tempo* muy vivo que derivó en precipitación. Imprecisiones puntuales aparte, faltó claridad y el fraseo poco articulado avanzó a tirones en busca de enfatizar los contrastes. En definitiva, se hizo una lectura general que elu-

dió profundizar en el texto.

Paul Daniel completa su segunda temporada al frente de la orquesta gallega. En este año se suma también el cambio, momentáneo, en la dirección técnica, cargo que ahora ocupa Montes Navío. Es lógico pues que este fin de curso musical reavive la expectación por descubrir en la próxima programación nuevos itinerarios ilusionantes. Ciertamente el mes de junio ha sido un auténtico fin de curso en Compostela. Que los nuevos rumbos de la ciudad consigan mayor (re)definición de sus propuestas musicales e impulsen decididamente a la orquesta gallega.

**David Durán Arufe**

La rotundidad de dos personajes

## DOS SCARPIA Y UNA TOSCA

**Teatro de la Maestranza.** 29-V;7-VI-2015. Puccini, *Tosca*. Hui He, Jorge de León, Ambrogio Maestri/Juan Pons, Jeroboam Tejera, Enric Martínez-Castignani, Francisco Vas, Alberto Arrabal, Jorge de la Rosa, Leonor Bonilla. Real Orquesta Sinfónica de Sevilla. Coro de la A. A. del Teatro de la Maestranza. Escolanía de Los Palacios. Director musical: **Pedro Halffter.** Director de escena: **Paco Azorín.**

**SEVILLA** Tanto el espectador que asistió al Scarpia de Maestri, como el que lo vio interpretado por Pons, o el que tuvo la suerte de gozar de ambos han de reconocer la excelencia de un personaje musical y dramáticamente rotundo. Y difícil sería decantarse por una u otra encarnación. Si bien Maestri se encuentra en su plenitud vocal, Pons posee una veteranía expresiva sin fisuras. Los dos supieron transmitir los turbios deseos del lascivo y servil policía y mantener el tenso duelo con una Tosca chantajeada cruelmente hasta la humillación. La soprano china Hui He fue la antagonista ideal. Con una voz poderosa, muy bien modulada, de hermoso timbre y riqueza de



Jorge de León, Hui He y Ambrogio Maestri en *Tosca* de Puccini

matices, convenció desde su aparición y alcanzó su cumbre, como era de esperar, en su conmovedora aria *Vissi*

*d'arte*. Su actuación en conjunto fue toda una lección del mejor canto que se ha oído en este teatro. Y otro

tanto se podría decir del joven Jorge de León que con brillantez y eficacia dramática ofreció un Cavaradossi intachable. Si bien en el día del estreno su *Adiós a la vida* pudo resultar no todo lo pleno que sus cualidades vocales le permitían, en esta otra ocasión lo consiguió, aunque sin caer nunca en la exageración melodramática. Bien se cuidó de ello Pedro Halffter, que desde el foso tuvo un control absoluto de instrumentos, protagonistas, coro y comprimarios, todos ellos de muy alto nivel. La puesta en escena, correcta, si se hubiesen suprimido las morcillas de Azorín, que bien haría en aprender de la sobriedad de su homónimo del 98.

**Jacobo Cortines**

XXVII Festival Internacional de Música y Danza Ciudad de Úbeda

## APUNTES DE CALIDAD

**Auditorio Hospital de Santiago.** 15-V-2015. **Joaquín Clerch**, guitarra. Sinfónica Nacional de Cuba. Director: **Enrique Pérez Mesa**. Obras de Clerch, García Caturla, González Mantici, López-Gavilán y Roldán. 17-V-2015. **Nicholas Angelich**, piano. Real Filarmónica de Lieja. Director: **Christian Arming**. Obras de Brahms, Chaikovski e Ysaÿe. 31-V-2015. **Tabea Zimmermann**, viola; **Javier Perianes**, piano. Obras de Brahms, Falla, Kurtág, Schubert y Schumann.

**ÚBEDA** Durante catorce jornadas ha discurrido la pasada edición del festival ubetense, uno de los referentes musicales de Andalucía y, sin duda, el más importante acontecimiento cultural de la provincia jienense. Tres apuntes de calidad quedan reflejados en estas líneas, siendo de máxima excelencia el protagonizado por el dúo Zimmermann-Perianes que lo clausuró. Por la calidad de ambos intérpretes y el contenido del programa se produjo una gran expectativa que fue ampliamente superada. Su actuación se inició con una adaptación de la *Sonata en la menor D. 821, "Arpeggione"* de Schubert, todo un ejemplo del sentir romántico exquisitamente expuesto por este extraordinario dúo. La diversidad expresiva de ambos

músicos se puso a prueba en las variaciones del último movimiento de la *Sonata en mi bemol mayor, op. 120, n.º 2* de Brahms, con la que se cerró la primera parte del concierto.

Tabea Zimmermann reanudó la velada con tres pequeñas piezas de las veinticuatro que forman la colección *Sings, Games and Messages para viola sola* de György Kurtág (1926), en las que la viola sintetizó con seguridad técnica y pureza estilística los reflejos "bartokianos" y la focalización "weberniana" que propone aquí este músico, haciendo todo un alarde de descomposición y desnaturalización tímbrica del instrumento en la segunda de ellas. La emoción se fue incrementando con las *Drei Phantasiestücke* de Schumann, llegando a su

máximo grado en el arreglo de las *Siete canciones populares españolas* de Falla donde Tabea Zimmermann hizo todo un ejercicio de culto espíritu casticista desde la seguridad estilística que le ofrecía el idiomático acompañamiento de Perianes, genial con su pedal en la *Nana*.

Nicholas Angelich fue el gran atractivo de la jornada de la presentación de la Real Orquesta Filarmónica de Lieja bajo la dirección de su titular Christian Arming interpretando el *Segundo Concierto para piano y orquesta, op. 83* de Brahms. Ambos recrearon la obra desde la seguridad de un sólido entendimiento musical, de manera especial en el impetuoso Scherzo, todo un ejemplo de gran conjunción rítmica. El concierto concluyó

con una solvente interpretación de la *Sinfonía "Patética"* de Chaikovski en la que la orquesta mostró el porqué de su excelente consideración entre las formaciones sinfónicas de los Bélgica.

Por último hay que hacer un breve comentario de la intervención de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba con el guitarrista Joaquín Clerch interpretando su *Concierto de Cáceres*, obra de irregular invención musical y farragosa en ejecución guitarrística, que no sirvió para realizar el resto de un programa dedicado a compositores cubanos, destacando las *Tres danzas* y el *Danzón para orquesta* de Alejandro García Caturla por sus raíces en el folclore de la gran isla caribeña.

José Antonio Cantón

Mitos a la barroca

## NIVELACIÓN POR ARRIBA

**Palau de les Arts.** 22-V-2015. D. Scarlatti, **Narciso**. Federica di Trapani, Lina Mendes, Cristina Alunno, Chiara Osella, Valentino Buzza. Director musical: **Federico Maria Sardelli**. Director de escena: **Davide Livermore**.

**VALENCIA** Este montaje de *Narciso*, ópera estrenada en Roma en 1714 y presentada en Londres en 1720, es una coproducción con el Teatro Nacional del Tirolo de Innsbruck, donde vio la luz en julio del año pasado con un reparto algo diferente y Fabio Biondi y su Europa Galante en el foso (véase SCHERZO n.º 300, pág. 27). El trabajo de Davide Livermore, "modernizador" tanto en el tiempo como en el vestuario y el *atrezzo*, resulta ameno sin perjuicio del argumento, una versión al gusto barroco de un par de mitos clásicos. Como marcas de la casa se reconocen las perspectivas

distorsionadas, el imaginativo uso de la iluminación y las proyecciones videográficas, el juego con los "dobles" apoyado en la mímica en general y en los inteligentes movimientos de las dos comparsas en particular, la presencia del agua (esta vez virtual) y la obsesión con el color de la sangre.

Al comienzo, los personajes de Procri y Narciso parecieron los mejor servidos, pero en el transcurso de las tres horas de representación los méritos se nivelaron por arriba. Así, la comprometida expresión con que la soprano Federica di Trapani y la mezzo Cristina Alunno acompa-

ñaron sus atractivos timbres respectivos y su común excelente técnica, a partir de la mitad del primero de los tres actos encontró réplica plenamente adecuada en la imposición natural del tenor Valentino Buzza, el dramatismo del canto de la mezzo Chiara Osella y la fácil agilidad de la soprano Linda Mendes. La combinación de inspiración y precisión de la orquesta diri-

gida por el maestro Sardelli acabaron de justificar las calurosas ovaciones.

Alfredo Brotons Muñoz



Foto Baeza

Temporada de la Orquesta de Valencia

## CUANDO LA EXCELENCIA ES NORMA

**Valencia. Palau de la Música.** 29-V-2015. **Emöke Barath**, soprano; **Nathalie Stutzmann**, contralto. Coro Philharmonia. Orquesta de Valencia. Director: **Yaron Traub**. Mahler, *Segunda Sinfonía*. 5-VI-2015. **Jean-Yves Thibaudet**, piano. OV. Director: **Maximiano Valdés**. Obras de Ginastera, Ravel y Roussel. 12-VI-2015. **Clara Mouriz**, mezzo. OV. Director: **Andrés Salado**. Obras de Debussy, Berlioz y Chaikovsky.

La Orquesta de València y su titular Yaron Traub colocaron las piezas del poliedro que constituye la *Resurrección* recreándose en la contemplación de cada árbol sin perjuicio de la de toda la fraga, especialmente en un tercer movimiento en el que se reflejaron todos los humores y ambientes, de lo inocente a lo diabólico pasando por lo plácido, exaltado, extático, tormentoso, juguetón, solemne, cataclísmico, lírico... naturalmente enlazados en su sucesión. En el *Urlicht*, estuvo inefablemente imponente Nathalie Stutzmann pero también se ha de mencionar el delicado fraseo del concertino Palomares. Y luego el final, donde la fanfarria del terror y la del Apocalipsis (excelentes aquí flautas y metales), la tercera llamada del arcángel, la apertura de las tumbas y el

hundimiento fueron elevando la emoción hasta culminar en la ascensión a la eternidad, con los bellos timbres de Emöke Barath y de la contralto elevándose sobre el magnífico coro.

En las *Glosas* con en 1976 Ginastera rindió homenaje a Pau Casals, las cuerdas de la Orquesta de València respondieron con prontitud y precisión a las claras indicaciones de todo un especialista en la materia como es el chileno Maximiano Valdés. Igualmente notable fue la captación de la *joie de vivre* que sin complejos (ni tampoco trascendencia) respira la *Tercera Sinfonía* de Roussel. Ocupó el centro del programa el *Concierto en sol* de Ravel, donde el virtuosismo de Jean-Yves Thibaudet se manifestó tanto en los movimientos extremos como en la delicadeza, sentimental sin



CLARA MOURIZ

Jose Manuel Bielesá

sentimentalismo, con que fraseó el central.

Invitados de lujo fueron también la donostiarra Clara Mouriz y el madrileño Andrés Salado en una velada iniciada por la flautista María Dolores superando con holgura la dura prueba a que su *fiato* se vio sometido en un primer número de la *Pequeña suite* de Debussy lentísimo (4'40"). En las *Noches de*

*estío* maravilló una voz bellísima, cálida sin *vibrato*, cómoda en todos los volúmenes y registros, impecablemente afinada y de irrefragable musicalidad para dar a cada fraseo su giro más oportuno. En el Andante sostenuto de la *Cuarta* de Chaikovsky la casi detención del tiempo en la exposición del segundo tema no se alcanzó en su recapitulación, donde el Ben sostenuto se tradujo en ralentización, las transiciones a coda no fueron continuas ni en *tempo* ni en intensidad, y en la entrada al desarrollo el timbalero se adelantó en un compás, pero la versión en su conjunto fue de una agilidad y un nervio formidables, confirmando que en esta orquesta la excelencia se ha convertido en norma.

**Alfredo Brotons Muñoz**

Ciclo de la OSCyL

## ESTRENOS Y REPERTORIO

**Auditorio.** 22-V-2015. **Roberto Díaz**, viola. Sinfónica de Castilla y León. Director: **Juanjo Mena**. Obras de Berlioz y Schonberg. 30-V-2015. **Xavier de Maistre**, arpa. OSCyL. Director: **Jesús López Cobos**. Obras de Respighi, Ginastera, Bernstein y Gershwin. 10-VI-2015. **Khatia Buniatishvili**, piano. OSCyL. Director: **John Axelrod**. Obras de Rachmaninov y Stravinski.

**VALLADOLID** Tres estrenos por la orquesta. Cuatro si contamos la versión íntegra de *El pájaro de fuego*. Una obra de repertorio, el *Segundo* de Rachmaninov y en cierto modo las *Danzas* de *West Side Story* y la *Obertura cubana*. Curiosamente los estrenos (ensayados más intensamente) parecían habituales de la orquesta. *Harold en Italia* con un buen viola chileno, el concierto de Ginastera con un arpista sensacional, las *Impresiones brasileñas* muy bien entendidas por López Cobos y una ver-

sión sensacional de *El pájaro* que tiene su lógico y perfecto desarrollo en el ballet completo.

Juanjo Mena, eficaz, con cierta tendencia a engrosar el sonido, entendió bien a Berlioz y el *Pelleas* y *Melisenda* de Schoenberg. López Cobos estuvo mejor en los estrenos, cuidadísimos, que en las *Danzas*, un producto híbrido al que no es fácil meter el diente y Axerold acompañó de forma muy original a Rachmaninov y consiguió que en la obra de Stravinski la orquesta tuviera uno de sus grandes días, en los pia-

nos, en los fortes y en las intervenciones solistas. Dirigiendo sin batuta, muy plástico y atento, fue un descubrimiento. Uno de los grandes conciertos de la temporada.

Por su parte la pianista de Tiflis hizo una interpretación diferente de las habituales en un concierto archipopular. Un ejemplo de una forma de tocar con una pulsión no muy fuerte pero capaz de sorprender al no ser sobrepasada por el conjunto. Éxito grande y el regalo de costumbre.

En pocos años el repertorio de la orquesta ha aumen-

tado de forma considerable y el conjunto ha probado que admite todo tipo de obras, siempre que el maestro, como en estos casos, sea solvente. Su ductilidad es un arma extraordinaria para dar un paso al frente. Ha demostrado que asume la gran forma, lo clásico y las novedades. Los tres conciertos que comento y algunos pasados lo prueban. Auditorio lleno y entusiasta. La Orquesta Sinfónica de Castilla y León es, sin duda, un gran elemento positivo para la Comunidad.

**Fernando Herrero**

Festival Haendel

**DICTADORES DE AYER Y DE HOY**

**Ópera.** 5-VI-2015. Haendel, **Lucio Cornelio Silla.** Filippo Mineccia, Romelia Lichtenstein, Jeffrey Kim. Orquesta del festival. Director musical: **Enrico Onofri.** Director de escena: **Stephen Lawless.** 6-VI-2015. Haendel, **Alessandro.** Max Emanuel Cencic, Blandine Staskiewicz, Xavier Sabata. Armonia Atenea. Director musical: **George Petrou.** Directora de escena: **Lucinda Childs.** 7-VI-2015. Ann Hallenberg, Magnus Staveland, Monica Piccinini. Europa Galante. Director: **Fabio Biondi.** Haendel, *Imeneo* (versión de concierto).

**HALLE** La Ópera de Halle asociada al Festival Haendel ha exhumado una absoluta rareza, *Lucio Cornelio Silla* (1713) comparable a la obra juvenil de Mozart *Lucio Silla* (1772). En Halle se la conoció en 1993 en forma de concierto. El director escénico inglés Stephen Lawless, que obtuvo un gran éxito con *Ariodante* en 2007, consiguió con su puesta en escena una excitante velada, sobre todo merced a una dirección de actores concentrada y conclusiva.

El contratenor italiano Filippo Mineccia resultó un ideal protagonista. Su aura peligrosa y neurótica, su ágil movimiento corporal y una voz sensible y vibrante con agudos de tensa excitación así como la virtuosidad técnica de su canto con incansables series de agilidad, completaron un impresionante retrato. En *Metella*, Romelia Lichtenstein obtuvo uno de sus más brillantes roles haendelianos y estuvo absolutamente convincente tanto por la conformación de su canto como por la expresiva estructura de su aspecto. Administró sus arias, especialmente exigentes, de modo imponente, y expresó al personaje de la amante esposa con fuerza. Cantó un par de arias de bravura con lírica intensidad y conmovió en el ruego y la despedida del esposo. También triunfó el contratenor Jeffrey Kim en *Lépido*. La voz suena sin problemas en todo el registro, redonda y agradable, impulsiva y a la vez ágil en la coloratura. Plena de color juvenil se oyó la Celia de Eva Baumüller, algo débil de medios Antigone Papoukalis en Claudio y contundente el bajo Ulrich Burdack en Scabro.

Feliz en todo sentido resultó la faena de Enrico Onofri al frente de la orquesta del festival. Es un especialista en música antigua y dirigió desde una enérgica y tensa obertura llena de coloridos detalles todo un desarrollo pleno de energía, basado en la fuerza de los acordes y cierta festiva pompa rutilante a partir de los instrumentos de viento.

*Alessandro* de Haendel fue presentado hace dos años en Bad Lauchstädt según la coproducción de Parnassus y la Camerata Atenas, y ahora se ha mostrado en el festival. Resultó un total acontecimiento, a contar del protagonista personificado por el contratenor Max Emanuel Cencic, suntuoso de registros, dramático cuando se lo exige, deslumbrante en unas coloraturas con velocidad de vértigo. Apareció vestido según los diseños de Paris Mexis, escudo y yelmo leonino de brillos dorados, pose de triunfador, lo cual puede servir asimismo a la correspondiente ironía. En cierto momento, aparece borracho y canta el aria mientras su peluca se desprende y cae. En todo caso se produce con arrostos de monumento pero también puede arrastrarse en una cadencia, bailar las agilidades y marcarse unos pasos de tango.

La puesta en escena de Lucinda Childs evoca el estreno de la ópera en Londres en 1726, que motivó una sonada pelea entre las divas Cuzzoni y Bordoni. Antes las hemos visto como luminarias de los años 1930, sobre mesas de masaje, tomando el sol y bajo la caperuza del peluquero. La pelotera entre ellas va siendo filmada por una cámara de

vídeo. Blandine Staskiewicz es una mezzine robusta con sonidos algo velados. Dilyara Idrisova es una soprano flexible y amable, capaz de decididos agudos.

La coreografía de Bruno Benne duplica innecesariamente la actuación de los cantantes. Entre los triunfadores cuenta Xavier Sabata, contratenor que encarna al rey indio Tassile en plan de mafioso. Su voz es resonante hasta lo erótico, a la vez que se impone su desempeño corporal, especialmente cuando se suma a una fila de bailarinas. La Armonia Atenea actuó dirigida por George Petrou con energía y tensión, convenciendo por las velocidades, ritmos y colores.

Una tercera ópera del maestro de Halle se presentó en la Haendel-Halle: *Imeneo*, estrenada en 1740. El interés lo concentró la mezzo sueca Ann Hallenberg en la parte de Tirinto. Cantó delicada y cultamente, con un punto de pertinente coquetería y enloquecedor sonido. El también sueco tenor Magnus Staveland en el protagonista persuadió a medias, con un material vocal de importante naturaleza pero no siempre bien conducido. Monica Piccinini produjo una agradable impresión en Rosmea, con su lirismo sopranil, dulce y luminoso. Fabrizio Beggli expuso sus imponentes medios de bajo cantante. Europa Galante, dirigida por Fabio Biondi, fue elegante y fina, idealmente adecuada en todo a este tipo de música.

El programa del festival se completó con recitales de Philippe Jaroussky, Nathalie Stutzmann, Franco Fagioli y Filippo Mineccia.

**Bernd Hoppe**

Nuevo triunfo de Cecilia Bartoli

## EL DOLOR DE IFIGENIA

**Haus für Mozart.** 22-V-2015. Gluck, **Iphigénie en Tauride**. Cecilia Bartoli, Christopher Maltman, Topi Lehtipuu, Michael Kraus, Rebeca Olvera. Coro dela RTV Suiza. I Barocchisti. Director musical: **Diego Fasolis**. Directores de escena: **Moshe Leiser, Patrice Caurier**. Decorados: Christian Fenouillat. Vestuario: Agostino Cavalca.

**SALZBURGO** Desde su nombramiento como intendente del Festival de Pentecostés de Salzburgo, Cecilia Bartoli ha elevado este acto de nuevo a un importante acontecimiento cultural. Naturalmente, ella también actúa, esta vez en la ópera de Christoph Willibald Gluck *Iphigénie en Tauride*, que gracias a ella y a sus colegas se ha convertido en una auténtica fiesta para los oídos (no tanto para los ojos).

Ifigenia y sus sacerdotisas viven en un búnker de cemento con luces de neón, vestidas con camisetas y pantalones de *jogging*, sudaderas con capucha y botas de cuero, que podrían haber salido directamente del mismo contenedor: los estigmas

de unos refugiados de nuestros días. En este campamento de fugitivos, ella tiene que proporcionar a una extraña y aterradora soldadesca como gran sacerdotisa víctimas humanas. Una tiene que ser su propio hermano, Orestes, al que, lógicamente, al principio no reconoce.

Lejos de cualquier exhibición pirotécnica barroca o rossiniana, la cantante ofreció como Ifigenia todo su arte en la despojada línea vocal de Gluck, con su absoluto dominio del *piano* y el *pianissimo* para lograr la máxima intensidad expresiva.

Christopher Maltman fue un Orestes enormemente creíble en su conflicto interior, aterrado al ver surgir a su madre ensangrentada de



Monika Rittershaus

Cecilia Bartoli y C. Maltman

la concha del apuntador y que no sólo ofreció su carnosa y viril voz baritonal sino también su cuerpo desnudo cuando va a la muerte por el amigo.

Michael Kraus como

Toante deambuló por la escena con sus gafas, traje y corbata y una pistola en la mano, pero no daba suficiente miedo. El tenor Topi Lehtipuu apareció vocalmente recuperado en un entregado Píladés, y Rebeca Olvera convenció en la testimonial intervención de la diosa Diana, que arregla la situación.

En el podio de director, Diego Fasolis se preocupó de seguir en todo momento a la diva con sus Barocchisti. El Coro de la Radiotelevisión Suiza aportó con su ligera acidez un punto de autenticidad. Lógicamente se prescindió del ballet, algo históricamente incorrecto pero dramáticamente eficaz.

**Christian Springer**

La celebrada ópera de Thomas Adès llega a la Staatsoper

## TEMPESTAD EN LA SCALA DE MILÁN

**Staatsoper.** 14-VI-2015. Adès, **The Tempest**. Adrian Eröd, Audrey Luna, Stephanie Houtzeel, David Daniels, Thomas Ebenstein, Pavel Kolgatin, Herbert Lippert. Director musical: **Thomas Adès**. Director de escena: **Robert Lepage**. Decorados: Jasmine Catudal. Vestuario: Kym Barrett.

**VIENA** En una época en la que nada nuevo provoca rechazo, un refinado artesano de los sonidos como Thomas Adès tiene a su disposición toda la historia de la música como una especie de paleta cuyos colores pueden ser nuevamente combinados a su gusto. Lo que hace 100 años podía verse como “liberación” de la música clásica de las cadenas de la tonalidad mayor-menor, se ha revelado como una trampa por sus propias reglas. En el nirvana de un universo armónico, en el que, de pronto, es posible — y está permitida — cualquier relación armónica, es donde establecen sus raíces los autores de finales del siglo XX, sentando las bases de las que se ha beneficiado la

nueva generación. Thomas Adès es uno de ellos. Un autor con un talento teatral innato (a menudo se le ha nombrado sucesor de Benjamin Britten), capaz de conseguir con pocos medios caracterizar una situación, evocar un ambiente o crear una tensión dramática.

La producción nos lleva al Teatro alla Scala, el teatro que el hechicero Próspero — que no olvidemos es el legítimo Duque precisamente de Milán — se ha hecho construir en la isla donde se ha refugiado. Aquí manda él, y ha creado un mundo de ilusiones, pero tiene que ver cómo su hija Miranda (una excelente Stephanie Houtzeel) tontea con el hijo de su mortal enemigo, Fernando (un Pavel Kolgatin de bello

estilo). El compositor Thomas Adès, que también dirige, ha escrito para la parejita partes muy cantables, e introduce con mucho agrado pasajes tonales, para mantener accesible su versión de la obra de Shakespeare.

Para ello, al principio escuchamos refinados sonidos de tormenta, y una y otra vez aparecen ominosas disonancias que nos hablan de los misterios del lugar. Pero hay también pasajes líricos de un gran intimismo. En ellos decae algo la tensión, aunque tal vez esto tenga un poco que ver con la escena.

Es cierto que el teatro de la ópera milanés nos es presentado desde todas las perspectivas, la concha del apuntador sirve de camino de huida, y unas proyecciones evo-

can coloristas imágenes de la naturaleza. Y en el reino de la magia se baila mucho. Sin embargo, el propio Próspero (magníficamente dominado por Adrian Eröd) es en el fondo una figura contemplativa y gruñona, que apenas actúa. Más vivos son los seres de las otras esferas: Audrey Luna como Ariel fue la estrella de la velada, con estilizada gestualidad y absoluto dominio de su estratosférica parte. Thomas Ebenstein dio increíble presencia al monstruo Calibán, el hijo de la otra hechicera. Hubo muchos aplausos para todos, también para el compositor, quien logró extraer de la Orquesta de la Staatsoper toda la atmósfera tímbrica de sus pentagramas.

**Christian Springer**

La Ópera Lafayette recupera otra obra de Grétry

## EL DON DE LA MELODÍA

**Florence Gould Hall.** 27-V-2015. Grétry, **L'épreuve villageoise**. Pascale Beaudin, Talise Trevigne, Francisco Fernández-Rueda, Thomas Dolié. Director musical: **Ryan Brown**. Director de escena: **Nick Olcott**. Escenografía: Luciana Steconi. Vestuario: Kendra Rai. Coreografía: Aaron R. White.

**NUEVA YORK** Ninguna compañía norteamericana ha establecido una reivindicación más clara de una época o estilo que la Ópera Lafayette de la *opéra comique* francesa del siglo XVIII. Para los aficionados a la ópera de los últimos cien años, André Grétry era conocido (si es que les sonaba siquiera su nombre) por el aria citada memorablemente por Chaikovski en *La dama de picas*. Pero la Ópera Lafayette mostró, al desempolvar *Le magnifique* hace cuatro años, que Grétry escribió un buen número de estupendas melodías, un aspecto renovado el pasado mayo, primero

en Nueva York y luego en la sede de la compañía, el Kennedy Center de Washington, presentando como estreno moderno *L'épreuve villageoise* (1784). Este pastel musical en dos actos, de unos ochenta minutos de duración, enfrenta a un par de astutas campesinas, madre e hija, contra un par de pretendientes, uno ardiente pero celoso y el otro vano y presuntuoso, necesitados ambos de lecciones de amor. La puesta en escena de Nick Olcott, siempre animada aunque ocasionalmente algo tosca, traslada la acción de un pueblo cerca de París a la Nueva Orleans del martes de carnaval. Ryan

Brown, el flexible fundador y director artístico de la compañía, no estuvo bendecido esa noche con el don de la afinación —fuera hacía un tiempo terriblemente húmedo— pero llevó la partitura de Grétry de modo delicioso. De igual manera, sobre la escena —era la primera de cuatro funciones— se empezó con algunas desigualdades, con los cantantes dudando sobre lo que decir o cantar, pero eso se solucionó pronto. La soprano Talise Trevigne fue una pícara Mme Hubert de voz impresionantemente rica, que encajaba muy bien con el La France bellamente cantado (aunque

para mí demasiado sobreactuado) del barítono Thomas Dolié. Todavía mejor la joven pareja, como André el tenor español Francisco Fernández-Rueda, de timbre algo metálico, que sonaba a francés nativo, incluso en los amplios diálogos, con las inflexiones y ritmos de un comediante experto. Y como Denise, la soprano Pascale Beaudin fue su pareja perfecta, añadiendo plásticas danzas a sus créditos. Grétry no pudo imaginar una heroína más encantadora para su todavía encantadora ópera de hace 231 años.

**Patrick Dillon**

Marion Cotillard brilla como Juana de Arco

## CASI DE CARNAVAL

**Nueva York. Avery Fisher Hall.** 13-VI-2015. Honegger, **Jeanne d'Arc au bûcher**. Marion Cotillard, Éric Génovèse, Christian Gonon, Erin Morley, Thomas Blondelle. New York Choral Artists. Filarmónica de Nueva York. Director musical: **Alan Gilbert**. Director de escena: **Côme de Bellescize**. Escenografía: Sigolène de Chassy. vestuario: Colombe Lauriot Prévost.

La actriz-bailarina Ida Rubinstein merece ser recordada por haber contribuido al raro híbrido teatral de declamación, canto y plástica, introducido por ella, Debussy y D'Annunzio en *Le martyre de Saint Sébastien* en 1911. Vestida como un andrógino por Léon Bakst, se ganó la inquina del arzobispo de París, Léon-Adolphe Amette, furioso porque su reverenciado santo fuera interpretado por una mujer, judía para más señas. Si hubiera vivido para verlo, tal vez hubiera visto con mejores ojos la encarnación de Rubinstein de la patrona oficiosa de Francia, la travestida Juana de Arco, en otra elaboración híbrida, *Jeanne d'Arc au bûcher*, de 1938. Por entonces, Rubinstein —de 52 años, cuando Juana había sido quemada con 19— era

toda una institución cultural francesa, había recibido la Legión de Honor y convertido al catolicismo. Juana representaba una fusión perfecta de Francia y la Iglesia, y Rubinstein, que encargó la obra, no pudo haber escogido mejor poeta que el ultracatólico y archipatriota francés Paul Claudel, o un compositor más acorde con su visión que el ecléctico y evangelista Arthur Honegger. El producto final es una yuxtaposición fantasmagórica de lo pío con lo grotesco, pues Juana encara la muerte en medio de un desfile cambiante de clérigos, reyes, bestias y niños, sobre un acompañamiento, reconfortante o estridente, de dos coros (adulto e infantil) y gran orquesta, con tam-tam, celesta, ondas martenot y trío de saxofones altos, produciendo sonidos que

hubieran sorprendido a la auténtica Juana al menos tanto como sus voces celestiales.

La Filarmónica de Nueva York ha ofrecido antes la obra en cuatro ocasiones, con Munch, Bernstein, Ozawa y Masur, pero esta propuesta reciente seguro que es la más elaborada, con una plataforma escénica de madera especialmente construida, cada centímetro cuadro de la misma usado artísticamente por Côme de Bellescize para crear un espectáculo llamativo y casi carnavalesco. Su producción proviene del Festival Saito Kinen Matsumoto de 2012 y fue retomada en París en marzo pasado. Entonces y ahora la estrella francesa de cine Marion Cotillard fue la radiante Juana, elocuentemente dicha, y en unas pocas líneas punzantes, can-

tada. Dos destacados miembros de la Comédie-Française se hicieron cargo de las otras dos partes habladas, Éric Génovèse como el soberbio fraile Padre Dominic, alternativamente consejero e interrogador, y Christian Gonon como el más enérgico narrador. Gonon fue una delicia cómica, lo mismo que el tenor Thomas Blondelle en sus varias partes, mientras que la soprano Erin Morley hacía flotar gentiles sonidos consoladores como la Virgen María. Los dos coros cantaron espléndidamente y el director Alan Gilbert mostró de nuevo su habilidad para dominar fuerzas nutridas con garbo y finura. Al final, si no me sentí espiritualmente transfigurado, ciertamente sí me había entretenido mucho.

**Patrick Dillon**

Tardío estreno en París

## LE ROI ARTHUS, UNA OBRA MAESTRA

**Opéra-Bastille.** 19-V-2015. Chausson, **Le Roi Arthur**. Thomas Hampson, Roberto Alagna, Sophie Koch, Peter Sidhom, Alexandre Duhamel, Stanislas de Barbeyrac. Director musical: **Philippe Jordan**. Director de escena: **Graham Vick**.

**PARÍS** Alumno de Massenet y Franck, salido de una rica familia burguesa del Barrio Latino, jurista de formación tardíamente devenido músico, prendido por la música de Wagner hasta el punto de asistir en 1882 al estreno de *Parsifal* en Bayreuth, Ernest Chausson murió cuando aún no había cumplido los 45 años de un estúpido accidente de bicicleta. Pues bien, ciento doce años después de su estreno en Bruselas, llega a París su obra maestra, *Le Roi Arthur*, de la que es autor de música y libreto. Se aprecia en este drama lírico la proximidad wagneriana, sus héroes, de Parsifal a Tristán e Isolda, los motivos conductores. Hay algo también de Berlioz en el primer acto pero el todo posee una indudable personalidad en su orquestación impresionista.

Desde la obertura se entra en un universo singularmente apremiante con una



Andrea Messana

orquesta que recuerda a la de la *Cabalgata de las valquirias*, y que dirige con impulso y una delicada sensualidad Philippe Jordan, quien subraya la profundidad de campo y las volutas sonoras perfectamente sostenido por los tornasoles sonoros de la Orquesta de la Ópera de París. Graham Vick no anda muy inspirado en esta obra en la que parece haberse empeñado en no dejarse llevar por la leyenda artúrica, situando la acción en los años setenta del pasado siglo. La dirección de actores

es limitada, el escenario despojado, dominado por un gran cartel azulado del que destaca una torre medieval, hombres provistos de espadas con la vaga fisonomía de unos obreros. Felizmente, el oído queda satisfecho. Roberto Alagna como Lancelot y Sophie Koch como Genièvre están en plena forma. Thomas Hampson arrebató con un Roi Arthur altivo, desgarrado, de timbre espléndido y canto generoso. De una fuerza extrema, su diálogo con Merlín posee la dimensión del de Wotan con Erda. Peter

Sidhom, Merlín, tiene una voz firme y bien timbrada, a la altura de la de Hampson. Los segundos papeles, están perfectamente logrados, comenzando con el potente Mordred de Alexandre Duhamel y el bondadoso Lyonnell de Stanislas de Barbeyrac. La orquesta actúa sin fisuras, fluida y amplia a la vez, dejando que se oigan todas las voces suntuosamente puestas en relieve por la escritura escultural de Chausson. Es increíble que haya sido necesario esperar más de un siglo para escuchar estas páginas magníficas, para que esta auténtica obra maestra de la ópera francesa llegue a la Ópera de París. Ahora, ¿cuánto habrá que esperar para reencontrarla de nuevo tras esta producción tan insípida en la que difícilmente se reconoce, en el primer acto desde luego, quién es quién y qué hace?

**Bruno Serrou**

Festival ManiFeste del IRCAM

## LEVINAS IMPONE SU METAMORFOSIS

**París. Théâtre de l'Athénée Louis Jouvet.** 17-VI-2015. Levinas, **Je, tu, il; La métamorphose**. Rodrigo Ferreira, Elise Chauvin, Camille Merckx, Vincent Vantghem, Anne-Emmanuelle Davy, Sydney Fierro, Florent Baffi, Virgile Ancely. Ensemble Le Balcon. Director musical: **Maxime Pascal**. Directores de escena: **Nieto y Violeta Zamudio**.

**E**strenada con éxito el 7 de marzo de 2011 en la Ópera de Lille, de quien fue encargo, *La métamorphose*, sobre el texto de Kafka, es la cuarta ópera de Michaël Levinas. Retrabajada por el compositor con la participación de los intérpretes —y precedida en esta ocasión del prólogo *Je, tu, il*, juego de fonemas finamente puesto en escena por Nieto—, para esta nueva producción presentada en el Théâtre de l'Athénée en el marco del Festival ManiFeste del IRCAM, la obra aparece más densa, variada y menos sistemática, corrigien-

do el uso excesivo del *glissando* descendente. Dividida en cinco madrigales separados por dos ritornellos, una salmodia, dos cantos de amor, un canto de muerte, una música “de mil patas”, un preámbulo y concluyendo en un postludio, este gran nocturno de una hora de duración deriva de la ya conocida preocupación de Levinas acerca de la dimensión animal del mundo instrumental. Así, la voz de Gregor Samsa se quiere ni totalmente humana ni perfectamente animal, lo que se hace posible gracias a la aportación precisa de la

electrónica sobre la voz del soprano, según el propio Levinas: “un acorde por nota, cada acorde arpegiado y cada nota del arpeggio esculpida según su curva propia. Sombras y retardo, vida interior de la voz como polifonía”. En esta ocasión, la voz del contratenor está confiada a la informática —los ocho cantantes y el conjunto de dieciséis instrumentistas se enriquecen con una parte electrónica densa y refinada realizada en el IRCAM por Benoît Meudic—, mientras el papel es interpretado en la escena por el excelente

Rodrigo Ferreira, a quien el videoartista Benoît Simon convierte en un acróbata increíble. A su lado, todos los papeles son perfectamente asumidos por jóvenes cantantes que se funden con naturalidad en la dirección escénica de Violeta Zamudio. Dirigido con impulso y sentido onírico por Maxime Pascal, Le Balcon, que toca sobre un practicable situado al fondo del escenario detrás de un ligero telón, está preciso y homogéneo, logrando muy bellas sonoridades.

**Bruno Serrou**

LXVIII Festival de Aldeburgh

## MITOS

**Snape Maltings. Britten Studio.** 12-VI-2015. Birtwistle, **The Corridor**, **The Cure**. Elizabeth Atherton, Mark Padmore. London Sinfonietta. Director musical: **Geoffrey Paterson**. Director de escena: **Martin Duncan**. Escenografía. Alison Chitty.

**ALDEBURGH** Aldeburgh, que fuera el hogar de Benjamin Britten y Peter Pears, es todavía reconocible como el pequeño pueblo de pescadores de Suffolk que conocieran el compositor y el cantante, aún sopla el viento del este, la playa está repleta de guijarros y las barcas, boca arriba. El festival que fundaron en 1948 honra su memoria pero ha ganado en independencia, es más internacional y siempre aporta novedades, algunas radicales. El LXVIII Festival, el primero dirigido por Roger Wright (que antes estaba al frente de los Proms de la BBC) empezó con un imponente estreno mundial, *The Cure* de Harrison Birtwistle, una ópera de cámara que forma pareja con *The Corri-*

Elizabeth Atherton y Mark Padmore en *The Cure* de Birtwistle

*dor* (2009). Ambas obras, con textos del colaborador habitual de Birtwistle, el poeta David Harsent, proceden de mitos clásicos y tratan de desafíos a la muerte. Cada una tiene dos cantantes, el tenor Mark Padmore y la soprano

Elizabeth Atherton, y un conjunto de flauta, clarinete, arpa y trío de cuerda, dirigido por Geoffrey Paterson. *The Corridor* regresa al tema favorito de Birtwistle, el de Orfeo, en el momento en que el poeta-músico vuelve la vista a su

esposa muerta Eurídice. La nueva obra, *The Cure*, trata de la historia de Medea, Jasón y su padre Esón. Medea le da una poción al achacos Esón que le hace rejuvenecer, hasta que padre e hijo (cantados los dos por un soberbio Padmore) son indistinguibles. La partitura de Birtwistle es melancólica, vívida, exquisitamente lírica, y marca un avance más en el proceso compositivo del octogenario músico. Sus huellas se encuentran por doquier, pero es como si hubiera descubierto nuevos caminos para hacer música teatral a esta escala. Britten, sin dudarle un experto en la ópera de cámara, la hubiera encontrado irresistible.

Fiona Maddocks

Un comienzo atípico

## SIN OXÍGENO

**Festival de Glyndebourne.** 29-V-2015. Donizetti, **Poliuto**. Michael Fabiano, Ana María Martínez, Igor Golovatenko. Coro de Glyndebourne. Filarmónica de Londres. Director musical: **Enrique Mazzola**. Directora de escena: **Mariame Clément**. Escenografía: Julia Hansen.

**GLYNDEBOURNE** La poco conocida *Poliuto* de Donizetti ha sido la inesperada elección para abrir el Festival de Glyndebourne de 2015. También fue la primera puesta en escena británica profesional que se hizo relativamente famosa en 1960 por una grabación en vivo de Maria Callas y Franco Corelli. Basada en una tragedia de Corneille sobre un mártir cristiano, *Poliuto* data aproximadamente de mediados de la carrera de Donizetti. El elemento religioso llevó a que la ópera fuera prohibida después de su estreno en Nápoles en 1838. Donizetti huyó a París y amplió la pieza a su primera gran ópera francesa, *Les martyrs*. En Glyndebour-

Michael Fabiano y Ana María Martínez en *Poliuto* de Donizetti

ne, el nivel musical, bajo la batuta de Enrique Mazzola, ha sido extraordinario, con una excelente ejecución de la Filarmónica de Londres y un poderoso reparto joven. El tenor norteamericano Michael Fabiano, tiene un

timbre vibrante, no le teme a las notas agudas y es sutilmente expresivo. Como Paolin, la soprano portorriqueña Ana María Martínez desplegó una oscura voz de pecho y una coloratura sibilante. El radiante barítono ruso Igor

Golovatenko brilló como Severo. Desgraciadamente, la producción, dirigida por Mariame Clément, con escenografía de Julia Hansen, es endeble hasta el aburrimiento. Tanto en las catacumbas, como en casa o en el bosque, todo está sobrecargado con unos grandes bloques grises que se mueven adelante y atrás sin una razón discernible. La música de Donizetti necesita el oxígeno de una producción de fuste para evitar el riesgo de las tendencias del bel canto formulario. El deprimente ambiente urbano con un toque tópico de fascismo italiano para los opresores romanos no lo consigue.

Fiona Maddocks



Festival de Holanda

## EL DISEÑO ES LA ESTRELLA

**National Opera & Ballet.** 1-VI-2015. Berg-Cerha, **Lulu.** Mojca Erdmann, Jennifer Larmore, Daniel Brenna, William Burden, Johan Reuter, Franz Grundheber, Werner van Mechelen. Real Orquesta del Concertgebouw de Ámsterdam. Director musical: **Lothar Zagrosek.** Director de escena: **William Kentridge.** Escenografía: Sabine Theunissen. Vestuario: Greta Goiris. **Muziektheater.** 11-VI-2015. Noordegraaf, **As Big As The Sky.** Hè Yí, Merlijn Runia, Zhang Bo. Asko/Schoenberg Ensemble. Director musical: **Bas Wiegers.** Director de escena: **Arnoud Noordegraaf.** Decorados: Ai Weiwei. Vestuario: Merel van 't Hullenaar.

**ÁMSTERDAM** El encargo de una nueva producción de *Lulu*, que luego se verá en el Met, al artista sudafricano William Kentridge, ha derivado en una secuencia interminable de dibujos, pinturas y otras referencias a la Alemania de entreguerras. En medio de tal exuberancia, los cantantes se perdían como figuras acartonadas, en especial porque la dirección real estaba encomendada a un ayudante que hizo poco más que actuar como un guardia de la circulación. Mojca Erdmann ejecutó la tesitura aguda igual de bien que la mayoría de las otras demandas técnicas de esta parte diabólica, pero como personaje su Lulu era poco más que una quinceañera que trata de seducir a

todo macho que le pueda ser útil. El hincapié en el aspecto visual también perjudicó a Jennifer Larmore, quien no tuvo oportunidad de expresar los conflictos interiores de la trágica Condesa Geschwitz. Aparte del sólo parcialmente convincente retrato del Dr. Schön de Johan Reuter, los solistas masculinos estuvieron mejor con Daniel Brenna como un apasionado Alwa y Werner van Mechelen como un imponente Atleta. El veterano Franz Grundheber incluso se las arregló para dar al viejo Schigolch una fuerza dramática que situaba en segundo plano la escenografía. A veces la Real Orquesta del Concertgebouw parecía indecisa, como si el director Lothar Zagrosek se sintiera oprimido por la pro-

ducción frente a él, pero en conjunto el lado musical de esta función fue una prolongada delicia orquestal.

El artista chino Ai Weiwei aportó unos decorados menos dominantes para *As Big As The Sky* del compositor holandés Arnoud Noordegraaf. Para esta ópera acerca de la oposición china entre modernismo arquitectónico (“el cielo no es el límite”) y las viejas tradiciones diseñó algunas piezas multifuncionales y una enorme construcción reticulada que la mayoría de las veces servía de fondo para proyecciones. Su escenografía aclaraba mucho de lo que permanecía oculto en el teórico libreto de Adrian Hornsby tanto como en la música de Noordegraaf, quien era también responsa-

ble de la no muy teatral producción escénica. Su partitura, de cerca de dos horas, parecía una secuencia continua de acordes chinoscos sobre un fondo indistinguible y ligeramente wagneriano. En la historia del arquitecto europeo que cae bajo el hechizo de una cantante de la ópera china, las interpretaciones más coloristas vinieron del tenor Zhang Bo como el presentador local y la soprano He Yí, que representaban respectivamente los lados tradicional y moderno de China. Un fuerte óleo musical conducido por Bas Wiegers y tocado por el Asko/Schoenberg, un conjunto especializado en toda clase de música contemporánea.

**Paul Korenhof**

Tercera ópera de Solbiati

## SONIDOS DE COLORES

**Teatro Comunale.** 13-VI-2014. Solbiati, **Il suono giallo.** Alda Caiello, Laura Catrani, Paolo Antognetti, Maurizio Leoni, Nicholas Isherwood. Director musical: **Marco Angius.** Director de escena: **Franco Ripa di Meana.**

**BOLONIA** Después de *Leyenda* (Turín, 2011), sacada de la leyenda del Gran Inquisidor de Dostoievski, Alessandro Solbiati (1956) para su tercera obra teatral se ha inspirado libremente en la “composición escénica” *El sonido amarillo* de Kandinski, un texto visionario y abstracto, donde las palabras para cantar son pocas y no hay una acción de tipo tradicional. En las seis escenas se puede reconocer un recorrido, aunque sea en términos abstractos, hacia la definición de una personalidad, y Solbiati, leyendo de este modo el célebre texto, lo aproxima a

un fragmento de Kandinski, en breve apunte (eliminado y luego publicado póstumamente), sobre el recorrido que conduce al artista, a través de impulsos y errores, hacia la creación conseguida. Los textos son cantados en el original alemán por un gran coro (fuera de escena), un coro pequeño (en escena) y cinco solistas que tienen mayor espacio en los últimos tres cuadros de la ópera, articulada en prólogo, seis cuadros y epílogo, entre los cuales se insertan siete breves intermedios orquestales. Así, la partitura de este acto único (que dura alrededor de hora y cuarto) se caracteriza por el

gran aliento sinfónico, donde las voces, en primer lugar las de los dos coros, encajan bien en el contexto de una auténtica “sinfonía escénica”, como la define el autor, dibujando un recorrido de clara evidencia expresiva, intensamente meditado, que atraviesa fases bien diferenciadas y un instante de sugestiva rarefacción (en el cuadro cuarto) para llegar a una conclusión luminosa, superación de incertidumbres y conflictos, las últimas palabras, del texto póstumo de Kandinski, son: “...la fuerza interior fluye del alma, guiada por la mano y se encarna en la obra”. La orquesta y el coro del Comu-

nale de Bolonia dieron un magnífico rendimiento bajo la dirección segura e inteligente de Marco Angius, e impecables los cinco solistas. Sin embargo, a la alta calidad de la interpretación musical le correspondía una pésima dirección escénica de Franco Ripa di Meana, que ha inventado acciones mímicas ruidosas y perturbadoras, deliberadamente tan lejos de Kandinski como de Solbiati, neciamente autorreferenciales. Una pena, porque la escenografía de Gianni Dessì no carecía de elementos sugestivos.

**Paolo Petazzi**

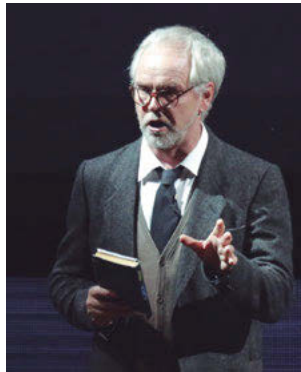
Estreno de una ópera de Battistelli

## GAIA SE ASFIXIA

**Teatro alla Scala.** 18-V-2015. Battistelli, **CO<sub>2</sub>**. Anthony Michaels-Moore, Sean Panikkar, Pumeza Matshikiza, David Dq Lee, Jennifer Johnston. Director musical: **Cornelius Meister.** Director de escena: **Robert Carsen.**

**MILÁN** La novedad de Giorgio Battistelli, el primer encargo de Lissner, ha llegado a la escena en la última temporada programada por el superintendente francés (ahora en París), después de muchas peripecias tormentosas que por dos veces (incluso por razones económicas) provocaron el cambio del libretista y el regista. Desde el principio, Battistelli tenía clara su voluntad de enfrentarse a los grandes temas de la ecología por medio de una dramaturgia no convencional. El libreto de Ian Burton (colaborador habitual de Carsen) comienza y acaba con la conferencia de un climatólogo imaginario, David Adamson, sobre los efectos del anhídrido carbónico (CO<sub>2</sub>) y del calentamiento global: esta

conferencia enlaza diversos episodios que se desarrollan en un aeropuerto internacional, la Conferencia del Protocolo de Kioto de 1997, un supermercado, una playa de Tailandia tras el tsunami de 2001, el Jardín del Edén y el espacio sideral. La dirección de Carsen se vale del vídeo, fotografías y juegos de ordenadores de modo magistral, con fantasía desencadenada y acaba por ser el elemento sustentador del espectáculo, del que la partitura de Battistelli, en sus momentos menos inventivos, amenaza con asumir el papel de una música escénica funcional (es también significativo que el compositor renunciase a las últimas páginas de su obra). En verdad, cada escena tiene una caracterización musical distinta, aun si permanecen



Anthony Michaels-Moore en CO<sub>2</sub>

reconocibles algunos aspectos personales que unifican el gusto ecléctico de Battistelli, por ejemplo, la eficacia de su empleo de la percusión. Sin embargo, queda la impresión de que la tempestuosa génesis no le ha conducido a uno de sus logros más personales dentro de su amplia

producción teatral. Con Burton y Carsen ya había trabajado en el *Riccardo III* de Shakespeare (Amberes, 2005); pero mucho más a menudo ha sido autor de sus propios libretos. Tal vez con mayor frescura dramática y musical. Con todo, la fuerza comunicativa inmediata y el éxito no han faltado, gracias a la valiosa dirección de Cornelius Meister, la espléndida participación del Coro de la Scala, preparado por Bruno Casoni, y un excelente reparto, desde Anthony Michaels-Moore (el climatólogo Adamson) a Sean Panikkar (Adán), Pumeza Matshikiza (Eva), David Dq Lee (la serpiente), Jennifer Johnston (Gaia, la tierra) y varios jóvenes de la Academia de la Scala.

**Paolo Petazzi**

Nueva ópera de Adriano Guarnieri

## EL SOL Y LAS ESTRELLAS

**Teatro Alighieri.** 5-VI-2015. Guarnieri, *L'amor che move il sole e l'altre stelle.* Sonia Visentin, Claudia Pavone, Carlo Vistoli. mdi ensemble. Tempo Reale. Director musical: **Pietro Borgonovo.** Directora de escena: **Cristina Mazzavillani Muti.** Escenografía y diseño visual: **Ezio Antonelli.**

**RÁVENA** Por tercera vez se le debe al Festival de Rávena el encargo y la interpretación de una importante novedad de Adriano Guarnieri (1947): después de *Piedra de jade* (2007) y *Tenebrae* (2010), la nueva "cantata escénica" es un homenaje a Dante, *El amor que mueve el sol y las estrellas* (el último verso del *Paraíso*). El texto está formado por unas pocas decenas de versos (o fragmentos de versos), sacados del *Paraíso* y elegidos únicamente en relación a la resonancia interior suscitada en el compositor, excluyendo toda materia doctrinal y teniendo en cuenta la centralidad del tema de la luz en el tercer canto de la *Comedia*. No hay

hilo narrativo alguno. La plantilla prevé tres grupos vocales; o sea, tres solistas (Sonia Visentin, Claudia Pavone y el contratenor Carlo Vistoli), cinco vocalistas (dos sopranos, dos contraltos, un contratenor) y un pequeño coro y un grupo instrumental con dos flautas, oboe, dos trompas, siete trompetas, dos trombones, percusión, piano y cuerda. En relación al carácter del texto, los torbellinos y los espesores sonoros de Guarnieri parecen más rarefactos, transparentes y aligerados, siempre en el interior de una concepción sonora visionaria, iridiscente, de cambiantes inquietudes: hay una mayor claridad polifónica, se reduce el papel de las percusiones

y los metales graves, en tanto que las siete trompetas a menudo aportan una luminosa tensión al canto. Tal tensión, también por otros aspectos, es de enorme intensidad, con un lirismo siempre muy expresivo, hasta la bellísima, arcana rarefacción de las últimas páginas. La luz desmaterializada cantada por Dante es evocada por medio de la circularidad y la luminosa suspensión. Quizá una partitura semejante no requiera la puesta en escena y hubiera bastado simplemente el movimiento de entrada y salida de los grupos vocales implicados. En Rávena, el coro ha sido dejado en el foso, invisible, mientras que sobre la escena estaban

parados los tres solistas, los cinco vocalistas y las siete trompetas. Gran relieve y complejidad tenía la sabia tecnología de vídeo de los colaboradores habituales Cristina Mazzavillani, Ezio Antonelli (escenografía y diseño visual) con Vincent Longuemare y Davide Broccoli. Quizá hubieran podido evitarse algunas referencias explícitas a las ilustraciones de Doré: más pertinentes parecían los muchos movimientos circulares y las referencias visuales más complejas y menos concretas. Esencial ha sido, sin embargo, haber presentado la notable ejecución de esta nueva, bellísima partitura.

**Paolo Petazzi**

Nueva ópera de Peter Ruzicka sobre Hölderlin

## EL CISNE LIBERADO

**Theater.** 30-V-2015. Ruzicka, **Hölderlin – Eine Expedition.** Sarah Maria Sun, Agata Wilewska, Meike Hartmann, Nathalie Mittelbach, Marie-Luise Dressen, Thomas E. Bauer, Rolf Romei. Director musical: **Peter Ruzicka.** Directora de escena: **Vera Nemirova.** Decorados y vestuario: Heike Scheele.

**BASILEA** Primero Celan, después Hölderlin. El compositor Peter Ruzicka, que se ha desenvuelto admirablemente como mánager del Festival de Salzburgo y como director de orquesta en el duro viento de la actividad musical internacional, se ha sentido atraído, como autor de óperas, por una de las figuras más frágiles y enigmáticas de la historia de la literatura. En Friedrich Hölderlin no le interesa la biografía, sino su concepto del mundo y, sobre todo, el lenguaje. Con el director de escena y libretista Peter Mussbach elaboró en 2008 para la Lindenoper su expedición en torno al poeta, que, sin embargo, después de violentas discusiones provocadas por la salida de Mussbach como intendente del teatro berlinés, no acabaron muy bien.

En Basilea, la búlgara Vera Nemirova ha encontra-



Eugene Villanueva, Karl-Heinz Brandt y Nathalie Mittelbach

do su propio camino, lleno de ideas y en muchos aspectos bastante entretenido. El post-apocalipsis es para ella un verdadero teatro, que, como es habitual hoy, está realmente amenazado: los inversores lo han comprado y ven únicamente los réditos. La compañía de cantantes, actores y una vieja y perdida bailarina, que en realidad tendría que ensayar el incompleto drama de Höl-

derlin *Empedokles*, es arrojado a un lado por la irrupción de esta realidad capitalista. A la primera pérdida de orientación siguen momentos de agitación y rebelión. El público tiene ganas de intervenir activamente contra los constructores, tomando parte por los artistas que cantan y bailan, y que demuestran estar vivos. Todo esto permite a Nemirova citar libremente anteriores espectáculos

del teatro: Rolf Romei como Parsifal con el abatido cisne, el modelo erótico de Lulu, las orgías de sexo y sangre de Calixto Bieito o su propio montaje de *Lohengrin*, aunque su caprichosa visión culmina en una amorosa liberación del ave.

Pero esta explosión del arte no dura mucho, y los obreros ganan. Destruyen el teatro, por lo que nuestros héroes pierden primero la capacidad de reacción y luego el habla, lo que deriva en el balbuceo de las palabras "ABC". Encontramos algunas frases de Hölderlin, aunque resultan vanas y solemnes, extraídas de su auténtico sentido poético. El cielo de los dioses se ha convertido en la dura realidad cotidiana: Baco se emborracha, y Júpiter se beneficia, en forma de lluvia de oro, a todo el sexo femenino.

**Reinmar Wagner**

Honrosa recuperación de una ópera de Vivaldi

## LA DESTRUCCIÓN DE UNA FAMILIA

**Opernhaus.** 25-V-2015. Vivaldi, **La verità in cimento.** Julie Fuchs, Wiebke Lehmkuhl, Christophe Dumaux, Delphine Galou, Anna Goriachova, Richard Croft. Director musical: **Ottavio Dantone.** Director de escena: **Jan Philipp Gloger.** Decorados: Ben Baur. Vestuario: Karin Jud.

**ZÜRICH** Eso son costumbres en el Serrallo. El señor de la casa, Mamud, va a ser dos veces padre. Su esposa le obsequia con un hijo y un heredero, y la criada con el fruto de sus escarceos amorosos. Ya que ella no puede alcanzar su lugar en el sol, al menos que su hijo tenga mejor futuro que su madre. El sultán y la sirvienta urden un complot: los dos niños serán intercambiados y crecerán con la falsa madre. 25 años después, sin embargo, al padre le remuerde la conciencia. La consecuencia es la típica intriga barroca

con su *lieto fine*.

Nuestra época cree poco en soluciones felices, por lo que, en la reelaboración de esta ópera poco conocida de Vivaldi que han realizado Jan Philipp Gloger y Ottavio Dantone para la Ópera de Zúrich, la obra no termina bien. El Serrallo se convierte en una casa burguesa suiza, Melindo, el hijo legítimo, muere casualmente de un disparo, que provoca asimismo el suicidio de su novia Amok y el desconsolado llanto de su madre, Damira. La esposa pierde la razón y ve a su marido en sueños entre las

ruinas de su familia. Hay que decir, sin embargo, que todo esto es muy poco creíble. Mejor le quedó la primera parte, en la que dirigió con soltura a los personajes y encontró muchas ideas ingeniosas para reflejar la ligereza de la vida y del amor.

La historia alcanza pocas veces profundidad emocional. Esto reside también en la música de Vivaldi, brillante pero fácilmente intercambiable. Sin embargo, a Ottavio Dantone y los músicos de la formación barroca La Scintilla no se les puede hacer ningún reproche, pues ofrecieron un

espectro sonoro muy rico y variado. Los *tempi* fueron primordialmente rápidos, lo cual no puso en serio peligro ni a los instrumentistas ni a los seis cantantes. Entre ellos destacó Julie Fuchs como Rosane por sus coloraturas, saltos, colores y matices dinámicos, y también Christophe Dumaux en un Melindo que fue creciendo durante la función. Algo pálida resultó al principio Anna Goriachova en el papel travestido del hermano, Zelim, aunque también ella fue claramente mejorando.

**Reinmar Wagner**



## ANTONI WIT: “CREO QUE CADA VEZ LO HAGO UN POCO MEJOR”

**A**ntoni Wit (Cracovia, 1944) ha sido director titular de la Filarmónica de Pomerania, las orquestas de la radio de Cracovia y Katowice y, desde 2002, lo es de la Orquesta Filarmónica de Varsovia. Wit —que fue también director titular de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria— es el penúltimo eslabón de esa cadena de grandes directores polacos que integran nombres como los de Henryk Czyz, Witold Rowicki, Stanislaw Wilocki, Jan Krenz, Jerzy Semkow, Stanislaw Skrowaczewski o Kazimierz Kord, todos ellos muestra de la excelente formación musical de su país a pesar de sus avatares políticos y de sus desgracias históricas. Una tradición que asume con la naturalidad que preside su conversación con SCHERZO en su despacho de la sede de la Orquesta Sinfónica de Navarra, la formación de la que es titular desde la temporada 2013-2014.

**Maestro, habla usted un español muy bueno.**

En 1987, cuando me nombraron titular de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, pensé que era una ocasión estupenda para aprender español, que es un idioma muy importante en el mundo. He dirigido muchas veces en España y en América del Sur. En Brasil las orquestas se ponían contentísimas cuando veían que podíamos hablar en español en los ensayos, mejor que en inglés, que no les gustaba. Además, pienso que cuando trabajo en un país tengo que conocer lo que es importante en ese país y sin saber la lengua eso es mucho más difícil. No me gusta ir a un restaurante español y que me den el menú en inglés. No hay más que comparar los nombres de los pescados en español y en inglés: rape, merluza, rodaballo, lubina... Son nombres maravillosos, que te dicen algo. No necesito ni siquiera saber los nombres en polaco de esos mismos pescados.

**En la Polonia en la que usted se educó como músico, ¿había una relación directa entre formación e ideología, una politización de la enseñanza musical?**

No. Polonia en esa época era, por decirlo así, el más alegre de los países socialistas. Nuestro socialismo no era tan duro como el de la Unión Soviética, la Alemania del Este o Rumanía. Naturalmente, en la cultura había presiones pero no en la música. La literatura, el teatro, el cine son ideológicamente importantes. Pero la música es otra cosa y el gobierno pensaba que a los músicos se les podía dar libertad porque no hacían tanto daño. Fui director titular de las más importantes orquestas polacas y nunca he sido miembro del partido comunista, aunque se dijera que era necesario. Lo era para una empresa importante, pero eso con la música no pasaba. Ahí se era menos riguroso. Recibías invitaciones para dirigir en el extranjero y podías ir siempre que le pagaras el veinte por ciento de tu caché a la agencia estatal que se encargaba de esas cosas. Por ese veinte por ciento bien valía la pena tener contactos con "el enemigo".

**¿Quiénes fueron sus maestros?**

Mi maestro fue Henryk Czyz, un apellido muy difícil de escribir y de pronunciar. Era el titular de la Filarmónica de Cracovia y profesor en la Academia de Música de allí durante cuatro años, y tuve la suerte de coincidir con él precisamente esos años. Un profesor y un hombre fantástico que me ha dado mucho. Él me recomendó a Witold Rowicki: "Yo tengo un buen estudiante y tú quizá necesites un asistente". Rowicki me invitó con otros cinco compañeros para una audición y me eligió como su asistente para la Filarmónica

de Varsovia. Y ahí empezó todo.

**¿Por qué esa tradición tan extraordinaria de directores polacos, desde Henryk Czyz hasta Krzysztof Urbanski?**

Urbanski ha sido mi alumno desde los diecisiete años en la Academia de Música Fryderyk Chopin de Varsovia, donde he dado clase hasta el año pasado. Es el mejor alumno que he tenido jamás. Tuve allí quince estudiantes y Urbanski es el mejor de todos. Es, además, muy inteligente y, por eso tiene un gran futuro. El desarrollo paralelo como ser humano y como músico no es fácil. He visto a veces jóvenes con un talento que luego no pueden desarrollar porque eso depende de muchos factores. Pero Urbanski es muy inteligente. Ha sido mi asistente en la Filarmónica de Varsovia y ha sabido aprovechar la posibilidad de demostrar sus mejores valores.

**¿Puede hablarse de una escuela polaca, un poco como sucede en Finlandia?**

Finlandia es mejor. Allí tienen, desde hace años, una escuela muy especial, que es la de Jorma Panula. Eso ha dado la oportunidad de perfeccionarse a muchos jóvenes. No puede hablarse de escuela polaca, aunque haya talento y muy buenos maestros.

**Usted pasó un año con Nadia Boulanger en París.**

Menos, sólo unos meses.

**¿Quería ser compositor?**

Al principio no lo tenía claro. Había estudiado dos años con Penderecki pero no me acababa de gustar, quiero decir, no tanto la composición sino mis composiciones. Al terminar mis estudios, y como en Polonia, aunque no se podía viajar cuando uno quisiera, el gobierno daba a los músicos una especie de becas, tuve la posibilidad de conseguirlo para Francia y me fui a estudiar música, más que composición, con Nadia Boulanger. No aprendí a componer pero viví la vida parisina.

**Los directores polacos tienen una relación muy especial con su propia música, y muy en especial con la del siglo XX.**

Mi caso es muy claro. Yo en los años setenta fui director de la Orquesta de la Radio Televisión de Cracovia y después de la Orquesta Nacional de la Radio Polaca de Katowice. Como orquestas de la radio, nuestra obligación era presentar la música polaca del siglo XX. Cada año íbamos a Varsovia para tocar en el Otoño de Varsovia, y a veces con dos programas distintos. Y eso me ha dado una oportunidad natural de ocuparme de la música polaca. El resultado es que en los años noventa recibí la propuesta de grabar para Naxos todo Lutoslawski, luego Penderecki, Szymanowski, Karłowicz, Kilar, Górecki. Pero antes hubo también muchas grabaciones de música polaca

para la casa Polskie Nagrania, FM o Dux, que existe aún y con quien he grabado mi último disco en Polonia.

**Y las sinfonías de Mahler también para Naxos. ¿Qué le ha dado a Klaus Heymann para que lo quiera tanto y se lleven tan bien?**

Quizá la clave sea que he seguido la actividad de Heymann desde que empezó en Eslovaquia con Marco Polo. Yo estaba en Katowice, cerca de Eslovaquia, y pensé que si Heymann hacía tantos discos allí por qué no iba a querer colaborar con nosotros. Entramos en contacto e hicimos los dos primeros discos, que fueron los conciertos para piano y orquesta de Prokofiev con Kun-Woo Paik como solista.

**Una versión extraordinaria, por cierto.**

Ganamos toda clase de premios. Y como la primera experiencia funcionó tan bien, seguimos desarrollando esa colaboración que, hasta los años noventa, dio bastante dinero a la orquesta. Luego no tanto, porque con el cambio de sistema político la orquesta tuvo que soportar sus propios gastos, pero nuestros discos están en el mundo entero.

**También ha grabado con la Staatskapelle Weimar.**

Eso fue un proyecto curioso. Al comienzo de los años noventa fui de gira con la Orquesta de Katowice a Inglaterra. Y a los ingleses les pareció muy bien que lleváramos la *Sinfonía Alpina* de Richard Strauss, una obra fantástica que se hace muy poco porque necesita una orquesta grande. La tocamos diez veces en Inglaterra y hoy es una de mis obras preferidas. Diez años después de esa gira recibo un día un correo electrónico de Heymann diciéndome que está buscando un director para que haga la *Alpina* con la Staatskapelle Weimar. Si Heymann me pregunta por la obra que quiero grabar no hubiera escogido otra, a pesar de que haya tantas grabaciones y tan buenas. Ha sido uno de los primeros discos de esta orquesta y le ha dado prestigio porque ha recibido muy buenas críticas. Ellos trabajaron enormemente, dieron lo mejor de sí mismos y a mí, ahora, me la piden por todas partes. En diciembre con la Orquesta Nacional China, por ejemplo, en Pekín.

**Usted ha entendido muy bien la importancia de los discos y ha hecho un centenar de grabaciones. Pero me da la sensación que una de sus mayores alegrías es el descubrimiento y la grabación de las obras de Karłowicz.**

Tengo que decir que no es que sea mi descubrimiento, que lo vengo dirigiendo desde hace cincuenta años. A raíz del éxito de las grabaciones de las obras de Penderecki, le propuse a Heymann que hiciéramos Karłowicz. Acepto-

tó con gusto e hicimos cuatro discos. Tenga en cuenta que la obra de Karłowicz es corta porque murió a los treinta y tres años.

#### Ya lo ha dirigido en España...

Y espero seguir. En Pamplona y en Santiago de Compostela dirigiré el *Concierto para violín*. Y también haré los poemas sinfónicos en Taiwán y la *Sinfonía* en Suecia y en Brasil.

#### ¿Por qué se vino a Pamplona?

En la vida hay casualidades. La Orquesta Sinfónica de Navarra dio un concierto en nuestra sala de Varsovia el 2006 o el 2007, no recuerdo exactamente. Yo no estaba pero me dijeron que la orquesta era muy buena. Yo conocía ya a muchas orquestas españolas, me gusta trabajar con ellas y mi agente propuso a la OSN mi nombre para dirigirla, creo que en 2008. El concierto salió muy bien, luego llegó otra invitación y una propuesta para ser director invitado que acepté con gusto: hacer dos, tres o cuatro semanas por temporada, programar para tres años... y el tercer año, de repente, llega una pregunta: ¿puede ser nuestro director titular a partir del año que viene? No tenía muchas fechas libres para la primera temporada, sólo cuatro, pero ya les dije que sí. Soy muy feliz aquí. La orquesta es muy buena, de una profesionalidad de alto nivel, bien compensada en sus grupos y todo el mundo es muy agradable en el trato personal.

#### Ha llegado en un momento de recortes.

Nos quejamos de falta de dinero. La orquesta no es grande, toca casi todo el repertorio y para eso se necesitan refuerzos, diez o veinte, y eso cuesta dinero. Hace tres años me pidieron hacer sólo obras que no necesitaran refuerzos precisamente porque no teníamos dinero. Ahora nos estamos recuperando, las cosas salen mejor, van mejor.

#### ¿Qué ha tenido que mejorar de la orquesta?

La musicalidad, el sonido, el conjunto. Hay que tener en cuenta que este auditorio, el Baluarte, también invita a las mejores orquestas, también a la Sinfónica de Euskadi. El Baluarte tiene 1600 butacas y nosotros damos dos conciertos por programa, y para llenar tenemos que proponer un buen nivel. Y hay público aunque Pamplona no es una ciudad tan grande. En Varsovia, en una sala de 1100 localidades, también damos dos conciertos y es cinco veces más grande que Pamplona. Por eso este momento es tan importante. Ah, y hay que proponer también obras que no se han tocado. El repertorio es fundamental.

#### ¿Cómo consigue esa buena relación con las orquestas?

Espero que sea verdad eso que usted dice. Cuando veo mi desarrollo como persona y como director —lo soy

desde hace cincuenta años—, creo que lo hago siempre un poquito mejor, que sigo creciendo en varios puntos pero con la música por encima de todo. Cuando voy a ensayar una obra que he grabado o de la que tengo las copias de la radio pienso en qué podría mejorar para que todo salga mejor. Recuerdo, en el Concurso Von Karajan, que él me dijo algo que entonces me pareció muy banal: “Un joven director de orquesta no tiene que olvidar que lo más importante al dirigir es la música”. Naturalmente, pensé yo, vaya idea. Que Karajan no me revele un misterio sino me nombre una evidencia... Y ahora comprendo lo que eso quiere decir. Cuando escucho un disco mío o un concierto en vivo pienso: ¿lo que sale de ahí es la música en todo el sentido de la palabra o puede ser todavía mejor? Hay que mostrar lo magnífica que es una obra y eso es lo más importante. No es fácil de explicar. Con la experiencia puedo comprender mejor cómo hacer que las orquestas toquen mejor, que den todo lo que tienen. La experiencia es un grado y siempre estoy desarrollándome, como músico, como director, como trabajador con una orquesta. Es mi sensación y ojalá sea verdad.

#### ¿Está todo en la partitura?

Lutoslawski y Messiaen escribían sus partituras muy exactamente, con detalles clarísimos, cada nota estaba pensada pero también decían que además de notas hay algo que no siempre es fácil de explicar. Claro que a veces pasan cosas curiosas. Preparando en Polonia con Messiaen la *Turangalila*, un tuba le preguntó cómo hacer un pasaje, a lo que él respondió: “Pues no tengo ni idea porque no sé tocar la tuba”.

#### Una de las primeras cosas que ha hecho en Pamplona es darle la vuelta al Concurso Sarasate.

La primera vez que estuve en el concurso mi impresión fue que sería mejor en el futuro hacerlo cada cuatro años en vez de cada dos. Dos años no dan bastante oportunidad al ganador para que todos le conozcan y eso es muy importante en un concurso. Hay que hablar con las orquestas, que le ofrezcan al ganador la posibilidad de presentarse con ellas. En eso es estupendo cómo lo hace el Concurso de Dirección de Orquesta de Cadaqués, que ofrece dieciocho o veinte orquestas que invitan al ganador. Eso es mucho mejor que el dinero. La idea es que el gobierno, la orquesta, los organizadores se esfuercen en ello. Ya hay dos orquestas en Polonia —en Cracovia y en Poznan— que invitarán al ganador. En Poznan, por cierto, está el Concurso Wieniawski, que era un gran amigo de

Sarasate.

#### Hábleme de esa idea de tocar con una tableta y no con partitura.

Recuerdo que hace quince años, en Polonia, vino a mí un caballero que tenía un proyecto para que, cuando las orquestas tocaran al aire libre, no les molestase el viento en las partituras. Era un mecanismo que se movía con el pie, pasaba la página y la fijaba al atril. Pero no se pudo probar aquello. En serio, lo de la tableta es otra cosa que puede ser muy interesante. Lo que sí espero es que si yo digo algo en los ensayos, si cambiamos arcos o dinámica, se pueda poner de inmediato en la partitura que está en la tableta. Si eso es posible, puede ser un buen invento.

#### ¿Grabarán con Naxos?

Sí, claro. Con el Orfeón Pamplonés, que es magnífico y quiere también grabar. Hace cuatro años grabé el *Réquiem* de Dvorák en Varsovia y con la OSN y el Pamplonés vamos a continuar el ciclo con la *Misa* y el *Te Deum*.

#### Usted fue a los Proms con la Orquesta Filarmonica de Varsovia.

Sí, pero no olvide que para ir a los Proms hay que tener dinero. El coste del viaje y la estancia es mucho mayor que lo que ellos pueden pagar a la orquesta, así que hacen falta patrocinadores.

#### Sería toda una experiencia.

En el programa llevábamos una obra de Panufnik, la *Canción de cuna*. Y esas trescientas personas de pie y en silencio a nuestro lado, y el resto en una sala en la que caben cinco mil personas. La orquesta no creía que una pieza para cuerda y arpa fuera lo mejor pero el silencio fue total. La dirigí a la Real Filharmonía este año.

#### Su relación con los compositores de su país siempre ha sido muy cercana.

No sólo con los polacos, también con Messiaen, Gubaidulina, Pärt... es una experiencia muy profunda porque cada uno de ellos es diferente. Recuerdo que, grabando una de las sinfonías de Penderecki, la *Octava*, que tenía ya cuatro o cinco años, cuando estudié la partitura a fondo me di cuenta de que la primera nota es un error del arpa, y un error que se oye. Se lo dije a Penderecki, que el comienzo parecía un error. Me dijo que sí, que tenía razón, que lo era pero que ya estaba acostumbrado. Y ahí sigue ese error. Eso sería inimaginable con Messiaen o con Lutoslawski. De mi amigo Kilar, que murió hace un año y medio, dirigía con frecuencia, en presencia suya muchas veces, *Koscielec*. Pues bien, después de diez años, una vez, por casualidad, escuché a otro director en la radio que hizo un momento concreto de la obra de una manera completamente distinta a como yo lo hacía. Y pensé: esto es mejor. Y la próxima vez lo dirigí de ese otro modo. Le pregunté a Kilar:



“¿por qué no me lo habías dicho antes?”. Y me contestó: “porque no me atreví”.

**¿Y Górecki?**

Recuerdo algunas grabaciones con él delante. Fue una persona difícil. Hace cuarenta años, grabando para la Radio en Katowice, donde él vivía, le pregunté a la orquesta si vendría a la grabación, y me contestaron: “afortunadamente no”. Luego sí que coincidimos otras veces y nunca estaba satisfecho: “demasiado rápido”, “demasiado lento”, “demasiado piano”, “demasiado fuerte”. Hasta que acababa yéndose.

**¿Trató a Panufnik?**

Por desgracia, al vivir él en Inglaterra, no lo conocí bien. Dejó Polonia en 1953 y fue totalmente prohibido. No se podía ni decir su nombre y no existió hasta los años ochenta. Hice muchas obras de él. Tengo un programa casi completamente polaco para la temporada próxima con su *Sinfonía rústica* más *Polonia* de Wagner, el *Concierto para violín* de Karłowicz y *Krzysztof* de Kilar. Espero que le guste al público.

**¿Hay algo que no haya dirigido todavía y para lo que esté buscando el momento?**

Hay obras conocidas que no he dirigido, óperas, siempre descubrimos nuevas músicas, como pasó con Karłowicz. Afortunadamente, me queda mucho por dirigir.

**¿Qué no le gusta, qué no dirigiría nunca?**

No compositores, sino obras. Por ejemplo, me encanta Berlioz, la *Fantástica*, *Romeo y Julieta*, *Harold en Italia*, *La condenación de Fausto*... pero *La infancia de Cristo* no me gusta, no la entiendo, no la quiero dirigir. Bueno, además, hay épocas en las que te gustan más o menos determinadas obras.

**¿Sabe que un filósofo español, García Morente, se convirtió escuchando *La infancia de Cristo*?**

Increíble. Pero quién sabe, puede ser mi caso, a lo mejor...

**¿Por qué lo dice?**

Estoy educado en la Iglesia pero ahora no soy tan practicante. Ateo es mucho decir, soy un poco indiferente. Puede ser que Dios exista o que no. Agnóstico, mejor.

**¿Le piden mucho Górecki?**

A veces. Pero sí música polaca y lo acepto, aunque haya obras muy difíciles. La *Segunda Sinfonía* de Szymanowski, por ejemplo, es tan difícil para la orquesta que cada vez que me la piden pongo por escrito que necesitaremos más trabajo, que la orquesta no lo pasará demasiado bien, que los músicos deberán prepararse por su cuenta sus partes antes del ensayo, pero que, con todo, valdrá la pena.

**¿Qué orquestas trabajan mejor en ese aspecto?**

Las inglesas saben trabajar muy rápido. En un programa tradicional, con

un solo ensayo puedes hacer casi todo lo que quieras.

**¿Y en el concierto?**

Ahí tiene que llegar una emoción que es imposible en los ensayos, hay que tener algo que darle a la orquesta, un impulso especial.

**¿Seguirá la tradición y dirigirá hasta la edad propecta de tantos de sus compatriotas?**

Eso dependerá de si las orquestas me siguen invitando o no.

**¿Le gustaría morir con las botas puestas?**

Naturalmente.

**Pero antes de que eso ocurra, dígame qué planes más inmediatos tiene.**

Pues después de Oporto, Corea, Buenos Aires, Budapest... lo próximo es la Orquesta de Cleveland, la Sinfónica de la BBC con obras de Górecki, la Orquesta Nacional de España, la Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña, Cracovia, donde soy director honorario, y Varsovia, claro.

**¿En usted, al dirigir, hay más corazón o más cabeza?**

Quizá más cabeza. Hay que estudiar muy bien la partitura para que las cosas salgan como es debido.

**Luis Suñén**

## UN CONCIERTO TECNOLÓGICO

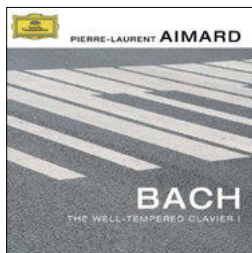
La colaboración de Samsung, Blackbinder y la Orquesta Sinfónica de Navarra ha permitido la realización del primer concierto tecnológico mundial con partituras sincronizadas y desplazamiento automático en dispositivo *tablet*. La *tablet* Samsung Galaxy Tab A con la aplicación Blackbinder instalada facilita todo el proceso de trabajo individual y colectivo que los músicos hacen con partituras: buscar, adquirir, interpretar, clasificar y archivar partituras digitales sólo con unos simples clicks. Por otro lado, el lápiz digital S Pen que integran algunos de los modelos de Galaxy Tab A permite a los músicos tomar notas y archivarlas junto al fondo de partituras. Además, con las partituras sincronizadas, todos los músicos pueden ver las anotaciones que hacen sus compañeros en tiempo real.

La Orquesta Sinfónica de Navarra, dirigida por Antoni Wit, ofreció en el festival *Sarasate Live!* de Pamplona esta *première* mundial en la que los músicos utilizan dispositivos *tablet* para leer la música, sin necesidad de pasar página mientras interpretan porque en este sistema no existe ni el papel ni el formato páginas. Eso sí, el intérprete tiene en todo momento el control y la capacidad de cambiar la velocidad de desplazamiento y visualización a su propio *tempo* de interpretación. La disposición de todo el fondo personal de partituras en cualquier momento y lugar, capacidad de almacenamiento ilimitado de partituras, posibilidad de trabajar online y offline, iluminación propia de la partitura, desaparición de los problemas con el aire al tocar en exteriores, facilidad en la organización, almacenamiento y transporte de las partituras sin coste alguno en los desplazamientos, disponibilidad de partituras en compra o alquiler son otras de las ventajas que ofrece a los músicos trabajar con la *tablet* Samsung Galaxy Tab A con la aplicación Blackbinder.

# LOS DISCOS EXCEPCIONALES

## DEL MES DE JULIO

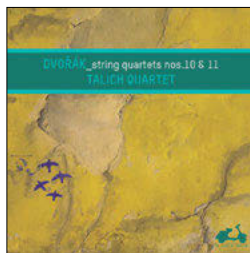
La distinción de **DISCOS EXCEPCIONALES** se concede a las novedades discográficas que a juicio del crítico y de la dirección de la revista presenten un gran interés artístico o sean de absoluta referencia.



### BACH: El clave bien temperado, libro I.

PIERRE-LAURENT AIMARD, piano.  
2 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 479 27 84

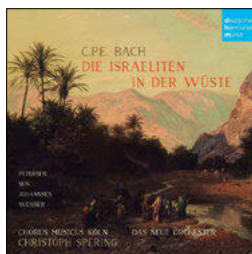
Humanidad, sentimiento, naturalidad, sabiduría, razón y verdad. Todo asoma en este Bach disímil, claro y transparente. **J.R.** Pg. 54



### DVORÁK: Cuartetos de cuerda n°s 10 y 11 opp. 51 y 61.

CUARTETO TALICH.  
LA DOLCE VOLTA LDV 18

Atención a cómo resuelve el Talich eso que llamáramos "el detalle", que parece analítico pero que es sobre todo descubrimiento de la claridad meridiana de Dvořák. **S.M.B.** Pg. 60



### BACH, C. P. E.: Los israelitas en el desierto.

A. PETERSEN, S. MARIA SUN, D. JOHANNSEN, J. WEISSER. CHORUS MUSICUS KÖLN. DAS NEUE ORCHESTER. Director: CHRISTOPH SPERING. DEUTSCHE HARMONIA MUNDI 88875016302

Spering consigue una versión de un magnífico equilibrio entre emoción y claridad, entre retórica y forma. **P.J.V.** Pg. 55



### GRIEG: Concierto para piano y orquesta en la menor. Piezas líricas.

JAVIER PERIANES, piano. SINFÓNICA DE LA BBC. Director: SAKARI ORAMO. HARMONIA MUNDI HMC 902205.

Una técnica tan natural como rigurosa y poderosa. Fascina por su sustancial capacidad comunicativa, que va más allá de lo obvio. ¡Qué maravilla! **J.R.** Pg. 61



### BEETHOVEN: Tríos con piano op. 70, n° 2 y op. 97 "Archiduque".

ISABELLE FAUST, violín;  
JEAN-GUIHEN QUEYRAS, violonchelo;  
ALEXANDER MELNIKOV, piano.  
HARMONIA MUNDI HMC 902125.

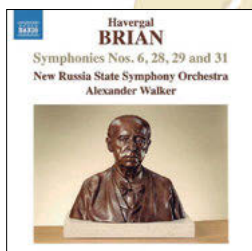
Un Beethoven fulgurante en lo anímico, milimétrico en lo técnico y bellísimo en lo tímbrico. **J.G.-R.** Pg. 56



### VIVALDI: Las cuatro estaciones. Cessate omai cessate RV 684.

"Gelido in ogni vena" de Farnace. LA VOCE STRUMENTALE. DIMITRI SINKOVSKI, violín y contratenor. NAÏVE OP 30559

El sonido de Sinkovski es ancho, vibrante, limpio, y su agilidad y su capacidad para conseguir efectos resultan asombrosas. **P.J.V.** Pg. 64



### BRIAN: Sinfonías n°s 6, 28, 29 y 31.

SINFÓNICA ESTATAL NUEVA RUSIA. Director: ALEXANDER WALKER. NAXOS 8.573408

Las treinta y dos sinfonías de Brian es uno de los corpus más interesantes, por personales, abarcadores e inteligentemente sincréticos del siglo XX. **C.V.W.** Pg. 57



### EVOCACIÓN DEL VIEJO MADRID.

Obras de Fernández Blanco, Martín Pompey y Gombau. TRÍO ARBÓS. IBS 22015

Tres músicos de sólido oficio, con inquietudes estéticas evidentes, que miraban a Europa y que tenían mucho que decir. **J.P.** Pg. 66



### CHAIKOVSKI: Suite de "El Lago de los cisnes". Romeo y Julieta.

**RACHMANINOV: Suite de "Aleko". RIMSKI-KORSAKOV: Scheherezade. LIADOV: El lago encantado.** FLORIAN NOACK, piano. ARS 38 148. 2014.

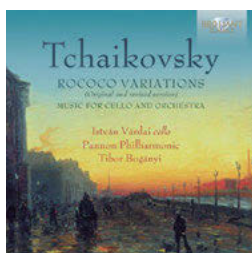
Noack logra unas páginas atrevidas y jubilosas en un alarde de música y técnica. **E.B.** Pg. 58



### MOLIÈRE-LULLY:

**Le bourgeois gentilhomme.** ROMAN CHAMPION, CÉCILE GRANGER, MARC LABONNETTE, FRANCISCO MANALICH. ENSEMBLE LA RÉVÉRENCE. Director musical: CHRISTOPHE COIN. ALPHA 707

Un espléndido resultado lleno de vivacidad, de ritmo y de eficaces movimientos de actores, todos espléndidos. **A.M.M.** Pg. 68



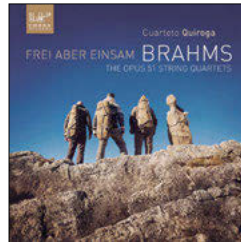
### CHAIKOVSKI: Variaciones sobre un tema rococó op. 33. Nocturno op. 19, n° 4. Pezzo capriccioso op. 62. Andante cantabile.

ISTVÁN VÁRDAI, VIOLONCHELO. PANNON PHILHARMONIC. Director: TIBOR BOGÁNYI. BRILLIANT 94876

Una música bien hermosa que este disco reivindica con admirables resultados. **C.V.W.** Pg. 58



## MÚSICA DE CÁMARA



La música de cámara es protagonista de las novedades fonográficas de los últimos días. Y, en cabeza de ellas, el nuevo disco —*Frei Aber Einsam*— del Cuarteto Quiroga o, lo que es lo mismo, a priori uno de los acontecimientos de la temporada. Tras las huellas del Casals primero y volando solo ya desde hace tiempo, el Quiroga se ha convertido en una de las mejores formaciones de su generación, y no

sólo en España. *Frei Aber Einsam* sigue a sus triunfantes *State-ments* y *(R)evolutions*, ha sido publicado por Cobra con el patrocinio del Museo Cerralbo de Madrid, del que el Quiroga es residente, y contiene los *Cuartetos, op. 51* de Johannes Brahms.

Maduro ya y sobreviviendo a los cambios, el Cuarteto Takács es uno de los grandes casi desde el primer día. En Hyperion aparece su versión del *Cuarteto n.º 2* de Shostakovich acompañado del *Quinteto con piano en sol menor*, en el que se les suma nada menos que Marc-André Hamelin, siempre a la búsqueda el pianista canadiense de nuevas piezas en una carrera ejemplar.



Como ejem-

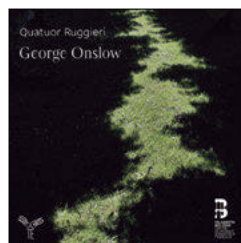
plar es la del violonchelista Daniel Müller-Schott, serio, profundo y técnicamente sobrado, que esta vez se enfrenta a las sonatas de Britten, Prokofiev y Shostakovich, una prueba difícil en la que le acompaña un pianista que ya empieza a ser habitual en las novedades discográficas: Francesco Piemontesi, a quien los abonados al Ciclo de Jóvenes Intérpretes de la Fundación Scherzo recuerdan bien.



La violinista británica Tasmin Little es una excelente intérprete que se merece triunfar fuera de su país, donde es una figura de primera clase. Lo sigue intentando con una grabación en dos discos para Chandos en la que recoge obras de Schubert para violín y piano —más la *Sonata Arpeggione* y el *Adagio D. 897* en que cede el testigo al violonchelista Tim Hugh— siempre con Piers Lane al piano.



Y para cerrar las novedades camerísticas del mes, el enésimo intento por recuperar a George Onslow. Se trata de tres de sus cuartetos por el Ruggieri para la firma Aparté. Como patrocinadora, esa institución que tanto hace por la música francesa más rara: el Centre de la Musique Romantique Française con sede en el veneciano Palazzetto Bru Zane.



## SUMARIO

<b>ACTUALIDAD:</b>	
Música de cámara .....	45
<b>REFERENCIAS:</b>	
Dvorák: <i>Sinfonía n.º 7. E.P.A.</i> .....	46
<b>ESTUDIOS:</b>	
Shchedrin y Gergiev, nueva ópera. <i>S.M.B.</i> ..	48
¿La mayor empresa de Gergiev?. <i>S.M.B.</i> .....	49
Parsifal: La risa. <i>A.R.</i> .....	50
<b>DISCOS de la A a la Z</b> .....	52
<b>DVD de la A a la Z</b> .....	66
<b>ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS</b> .....	68

Antonín Dvorák

## SINFONÍA Nº 7 EN RE MENOR OP. 70

## REFERENCIAS

Cinco años separan esta sinfonía de la *Sexta*, una época en la que Dvorák obtuvo éxitos operísticos y compuso algunas célebres partituras como el *Scherzo capriccioso*, la *Obertura busita* y el *Trío op. 65*. La *Séptima*, un encargo de la Royal Philharmonic Society de Londres, la escribió entre 1884 y 1885, estrenándose

se con gran éxito el 22 de abril de ese último año en la capital británica dirigida por el propio compositor. Dvorák, al parecer, quiso evitar ser encasillado en un nacionalismo de miras demasiado estrechas y acudió a un lenguaje más internacional en el que se daba la mano con la entonces reciente *Tercera* de Brahms y con una escritura que había asimilado sin problemas la armonía cromática de la escuela lisztiana. Como premio a esa vocación universalista unido a su dramático poder expresivo, la crítica la ha considerado como la sinfonía más importante y estructuralmente más satisfactoria de su autor y desde el principio fue apadrinada por los entonces más célebres directores, como Richter, von Bülow y Nikisch. El primer movimiento tiene la clásica forma sonata, con un riguroso dominio sobre el material que permite una elaboración muy cuidada con un conciso desarrollo y una reexposición abreviada. La rica sucesión de temas que forman el movimiento lento desprende un cálido poder romántico. El *Scherzo*, impetuoso y de ritmos sincopados, da paso a un trío bastante enigmático con sus breves temas que apenas suponen un momento de relajación. El segundo tema del *Finale*, de coloración folclórica, aporta uno de los pocos momentos de optimismo dentro del clima severo de toda la obra. Este movimiento, de solidez teutónica, culmina grandioso y triunfante en modo mayor.

Sin tantas referencias discográficas como las de sus dos hermanas posteriores, esta *Séptima* está muy bien representada en la discogra-



fía, y con las de los directores que siguen creemos que ya tenemos un estudio más que completo. No hemos podido conseguir la versión (pirata) de Celibidache con su Filarmonía de Múnich en un sello ahora desaparecido, Artists Fed, grabada en vivo en 1987, confiando en que alguna multinacional como Warner, Sony o DG tengan a bien sacarla en un futuro cercano con todas las garantías. Tampoco caben por falta de espacio las de Neumann con la Filarmonía checa (Supraphon), muy consideradas por casi todos los medios críticos, ni otras como las de Barbirolli, Mackerras (ambas EMI), Von Dohnányi (Decca) o Maazel (DG) que podrían haber hecho muy buen papel entre las que reseñamos.

**Talich**, Filarmonía checa (Naxos, 1935, 36'). Primero, una pequeña introducción a este director de personalidad carismática, increíble energía e inquebrantable devoción por la música. Václav Talich (1883-1961) se impuso como figura dominante de la vida musical en la Praga de entreguerras. Responsable de la Filarmonía Checa durante casi un cuarto de siglo y también del Teatro Nacional de Praga durante diez años, galvanizó a sus músicos logrando que dieran lo mejor de ellos mismos y consiguiendo un absoluto reconocimiento internacional. Víctima de la política implacable de la época, fue acusado y encarcelado por "conducta antipatriótica" en 1945, durante la liberación de su país de la horda nazi, aunque después fue puesto en libertad y completamente disculpado por el tribunal oficial de "purificación". No obstante, en 1948, cuando comenzó la dictadura

comunista, se le prohibió dirigir en Praga durante cinco años, teniendo que trasladarse a Bratislava. En 1954 volvió a Praga como consejero de la Filarmonía Checa y en 1957, en su 74 cumpleaños, fue honrado tardíamente como Artista Nacional. Su discografía no es muy abundante y entre ella podemos encontrar esta magnífica versión de la *Séptima* grabada en 1935, de sonido plausible, con gran poder de evocación y un sentido de la evolución dramática poco común. Es, desde luego, una pieza de coleccionista, un registro histórico muy recomendable para conocedores.

**Kubelik I**, Philharmonia Orchestra (Testament, 1951, 37'). **Kubelik II**, Filarmonía de Viena (Decca, 1956, 36'). **Kubelik III**, Filarmonía de Berlín (Deutsche Grammophon, 1971, 37'). **Kubelik IV**, Sinfónica de la Radio Bávara (Orfeo, 1980, 38'). Cuatro versiones de uno de los más afamados traductores de Dvorák, las cuatro de un innegable poder de convicción, lírico, expresivo, dramático, brillante e intenso, dejando constancia del *élan* apasionado y el recuerdo propio del más grande sinfonista de su país natal. Sólo Kubelik hace cantar como pocos a la orquesta, y las sonoridades conseguidas en sus cuatro lecturas, sobre todo en las tres últimas, son un modelo casi de manual de cómo se debe tocar esta música, especialmente la sonoridad fastuosa que encuentra su apogeo en el bello *Adagio*. La primera versión con la Philharmonia, una producción de Walter Legge para la entonces Columbia, tiene el inconveniente de la añeja toma de sonido (y del disco Testament donde viene incluida, de pre-

dicar caro). Las otras tres, la producción de John Culshaw para Decca, ya en estéreo, publicada en la colección Legends; la de Deutsche Grammophon grabada por Heinz Wildhagen en estudio en 1971, publicada actualmente en un álbum Kubelik con las *Sinfonías* de Beethoven, Schumann, Dvorák y Mahler, y finalmente, la tomada por la Radiodifusión bávara en concierto en vivo publicada por Orfeo en la década de los 80, suponen tres hitos en la fonografía en lo que a *Séptimas* de Dvorák se refiere, versiones de equilibrio perfecto, expresión radiante, inspiración afectiva y estilo que no hace olvidar el sinfonismo centroeuropeo además del específico lenguaje de su autor. Berlín y Múnich, estos es, las dos últimas de las cuatro citadas, son las más recomendables.

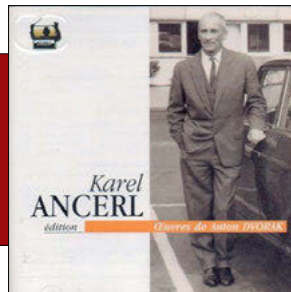
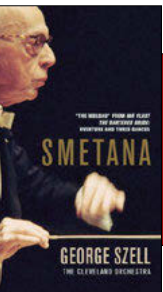
**Monteux**, Sinfónica de Londres (Decca, 1959, 38'). Esta *Séptima* por Monteux forma parte del tesoro musical que nos ha dejado este inmenso director de orquesta. La pueden encontrar en un disco Decca acoplada con una no menos conseguida *Séptima* de Beethoven grabada en 1961, donde se muestra, como siempre, elegante, efusivo y excelente constructor (quizá esté descatalogado, pero en Amazon es posible que lo puedan localizar). Dvorák en sus manos es el mejor construido, el más flexible, cantáble, poético y de indescriptible poesía pastoral, una maravilla a la que contribuye a realizar una verdadera toma estereofónica de finales de los cincuenta, los gloriosos años Decca en los que se asombraba a todo el mundo con las primeras óperas de Wagner y Strauss por Solti, un auténtico logro de

precisión y ambiente. Culs-haw, obsesionado por los directores modernos, en este caso fue infiel a sí mismo y contrató a Monteux, casi nonagenario para esta producción, y desde luego que no tuvo que arrepentirse. Aquí tienen

ma de las calificaciones (cfr. *The Penguin Guide to Compact Discs*). El malogrado director judío-húngaro, nacionalizado alemán (1929-1973), fue una de las estrellas indiscutibles de la Decca, pero su brillo desgraciadamente pron-

directores que estaban contratados por Supraphon (Talich, Chalabala, Sejna y Neumann) ya habían grabado su Dvorák correspondiente y quizá fuese el propio Ancerl el que se negase a repetir repertorio. Sin embargo, en esta interesante

menor, como la coda final de la sinfonía en la que la orquesta se pierde y está a punto del naufragio, es más un atractivo del concierto en vivo que un error, ya que, como decía Beecham, logran terminar juntos sin problemas). La versión con



esta reflexiva, fresca y profunda recreación, de las más conseguidas entre todas las de ayer o de hoy.

**Szell**, Orquesta de Cleveland (Sony, 1960, 36'). Disponible en un doble álbum de Sony Masterworks Heritage con otras obras de Dvorák y Smetana (*Octava*, *Novena*, orquestación del cuarteto *De mi vida* por el propio Szell y obertura de *La novia vendida*). También lo pueden encontrar en un excelente álbum de 49 CDs con la mayoría de las grabaciones hechas por Szell en Cleveland, llamado *George Szell The Edition*, con la desventaja de su precio astronómico, aunque el álbum es lo mejor con diferencia de todo lo que disponemos publicado de este director. Su versión de la *Séptima* sigue sus acostumbradas pautas interpretativas: precisión, análisis, intensidad, claridad y contrastes hacen acto de presencia en esta recreación, por no hablar de la sobriedad expresiva que, como hemos visto en la descripción de la obra, es una de sus características esenciales, dado el clima severo de la sinfonía. La Orquesta de Cleveland está como siempre, esto es, excepcional. En suma, quizá sin el encanto de un Monteux y desde luego sin la efusividad de un Giulini, aquí tienen esta versión que en su línea objetiva es un logro inquestionable en la fonografía de la obra.

**Kertész**, Sinfónica de Londres (Decca, 1967, 37'). El álbum Decca con todas las *Sinfonías* de Dvorák por István Kertész al frente de la Sinfónica de Londres fue recibido con general aceptación por todos los medios críticos, incluso algunos de ellos como el británico le dieron la máxi-

to se apagó al quitarse la vida en las playas de Israel tras diagnosticarle un cáncer incurable (murió a los 44 años, igual que Argenta, otro de los proyectos frustrados de la Decca). De su discografía todavía recordamos con afecto su Bartók (excelente *Barbazul*), alguna ópera de Mozart muy bien realizada (*La clemenza di Tito*), su juvenil Schubert con la Filarmónica de Viena y el idiomático Dvorák con la Sinfónica de Londres que motiva este comentario. La *Séptima*, bien construida, algo violenta, tempestuosa y contundente, de fastuoso sonido de la London Symphony, siempre viva e intensa, es una de las posibilidades mejores para enfrentarse a este mundo, sobre todo si se hacen con el álbum completo con las 9 *Sinfonías* y otras obras (*Scherzo capriccioso* y oberturas *Carnaval* y *Mi hogar*), un documento impagable dedicado al sinfonismo de este autor, excelentemente grabado y disponible a muy buen precio en los habituales sitios de internet.

**Ancerl**, Sinfónica de la Radio de Hesse (Tahra, 1968, 35'). De Karel Ancerl (1908-1973) tenemos una amplia discografía en su sello habitual Supraphon, que incluso le ha dedicado una muy completa *Edición Ancerl* que ha sido regularmente comentada desde nuestras páginas de discos. Sin embargo, el citado sello no le ofreció grabar todo el Dvorák que hubiese sido deseable: únicamente el *Concierto* y la *Romanza para violín* con Josef Suk, el *Réquiem* en una coproducción con la DG, las *Sinfonías Sexta* y *Novena* y algunas oberturas. Esta situación paradójica tiene, sin embargo, una explicación lógica, y es que numerosos

producción Tahra que comentamos, encontramos la única versión disponible de la *Séptima* por este director en un concierto del 26 de abril de 1968 grabado por la Radio de Hesse. Obviamente, la orquesta no es la de Cleveland ni la de la Radio bávara, aunque Ancerl extrae de ella el potencial necesario para recrear esta excelente versión, objetiva, cuidada, matizada y muy conectada con la tradición checa a pesar de la nacionalidad del conjunto. La grabación de la Radio de Hesse es muy notable, clara y minuciosa (el álbum de 2 CDs se completa con otras versiones de Dvorák nunca grabadas por Ancerl en otros sellos, como el *Concierto de chelo* con Rostropovich).

**Giulini I**, Filarmónica de Berlín (Testament, 1973, 41'). **Giulini II**, Filarmónica de Londres (EMI, 1976, 41'). **Giulini III**, Concertgebouw de Ámsterdam (Sony, 1993, 44'). Tres magistrales recreaciones de la *Séptima* por el director italiano, aunque la última de las citadas se caracteriza por unos *tempi* amplios y morosos que seguramente no serán del agrado de todos los públicos, si bien tanto la fabulosa orquesta del Concertgebouw como la dirección del maestro, siempre efusiva y contrastada, saquen a flote sin problemas esta meditada y profunda lectura. La versión en vivo con la Filarmónica de Berlín, completada por el prelude de *Khovanshchina* y el *Concierto de violín* de Chaikovski con Kyung-Wha Chung, hace gala de una cálida expresividad, una sólida construcción brahmsiana y una gloriosa respuesta orquestal que atraerá sin discusión a cualquiera que tenga la fortuna de oír este concierto (algún patinazo

la Filarmónica de Londres sigue las pautas de la interpretación berlinesa, aunque las cuerdas de la orquesta inglesa no tengan la calidad de las alemanas, si bien la perfección de la grabación en estudio (monumental coda final) hará picar el anzuelo a cuantos oigan la obra. Estaba disponible en un doble álbum de serie económica de EMI, aunque ahora tendrán que recurrir a la discografía reprocessada en Warner para poder hacerse con ella.

En resumen, para el firmante, Monteux, Szell y Giulini I serían las elecciones indiscutibles, aunque no habría que olvidarse ni de Kubelik III ni de Kertész. En realidad, todas las versiones citadas tienen interés.

*Nota: Entregado ya el trabajo de las Referencias de la Séptima de Dvorák, hemos conseguido la versión de la Filarmónica Checa dirigida por Václav Neumann en el sello Supraphon (grabación de 1981), disco acoplado con la Octava que a pesar de su precio caro en los habituales sitios de internet, merece un comentario aparte al lado de las que hemos citado. En efecto, su fuerte sabor checo que no implica la aparición de ciertas concomitancias con el sinfonismo brahmsiano, su intenso compromiso dramático, su límpida construcción sinfónica, su brillo, color orquestal y genuina inspiración eslava, hacen de su versión una de las más atractivas que podría haber sido paralela a las firmadas por Talich, Ancerl, Kubelik o cualquiera de los grandes traductores checos de esta obra.*

Valeri Gergiev

# NUEVA ÓPERA, NUEVO TEATRO



## SHCHEDRIN: El zurdo.

ANDREI POPOV (El zurdo), EDWARD TSANGA (Atamán Platov), VLADIMIR MOROZ (Alejandro I y Nicolás I), KRISTINA ALIEVA (La pulga), MARIA MAKSAKOVA (Princesa Charlotte). CORO Y ORQUESTA DEL TEATRO MARIINSKI DE SAN PETERSBURGO. Director: VALERI GERGIEV. 2 SACD MARIINSKY MAR0554 (Connex Música). 2013. 120'. DSD. **PN**

Una introducción a este artículo puede verse en el blog *Comedia* de scherzo.es. Es conveniente leerlo antes, pero no imprescindible.

Gergiev, el incansable, estrena esta ópera de Rodion Shchedrin en 2013, “para celebrar —nos cuenta Shchedrin mismo— la inauguración de la nueva sala del Mariinski de San Petersburgo (Mariinski II)”. Mientras llega una toma audiovisual de *El zurdo*, de la que parece ser excelente producción de Alexei Stepaniuk, buenos son estos fonogramas de hace dos años, una ópera que recuerda la atmósfera teatral de las adaptaciones de Gogol (*El inspector*, *La nariz*, *Cherevishki*, *Nochebuena*) por que relato y ópera se basan en el humor satírico de esa tradición, que Leskov cultivó y que en Rusia es irrenunciable hasta en los momentos más peligrosos para tales expresiones.

*El zurdo* es una ópera que sigue la tradición. Esto es, que la trasciende, que parece traicionarla, que la sigue allí donde ya no hay salida, y la hace volar hacia otras expresiones. Que, sin embargo, reconoce. Tradición es aquello que se agota en su riqueza para dar riqueza a los que vienen detrás. Es perverso pretender que tradición es que el presente sea lo que fue el pasado. Pero en política y en música

se da mucho ese corrompido concepto de tradición. Shchedrin continúa la tradición de otra manera. No rompe e inventa de la nada, como la infértil vanguardia. Sino que parte de lo existente, lo trasciende y afirma una nueva tradición que un día será superada, pero no olvidada ni arrinconada fuera de los repertorios. Ahí tenemos las líneas vocales, a menudo acompañadas por familias camerísticas surgidas del *tutti*; eso es componer para la voz.

Juegos de palabras, neologismos, expresión oral: estas características del texto de Leskov son adoptadas sólo en parte por el compositor. Las traducciones del relato se aproximan a veces, y otras dejan tales o cuales párrafos por imposibles, simplemente. En la traducción inglesa de este libreto bilingüe no hay gran esfuerzo en sugerir esos neologismos diabólicos.

supone que al final la “nueva pulga” está lista, porque en la escena siguiente ya está ahí el atamán Platov para reclamarla y llevársela al zar: “Mire, Majestad, nuestros artesanos de Rusia son capaces de hacer lo mismo y hasta mejor que los ingleses”. Que es de lo que se trata. O, si prefieren otro interludio, oigamos el deliberadamente naïf del viaje de Tula a San Petersburgo con Platov y El zurdo.

Aquí, la pulga canta (soprano ligera). Danza una *quadrille*, la cuerda se le agota y se para, de manera semejante a como se para Olympia en *Los cuentos de Hoffmann*. Tras el arreglo de Tula, se convierte en pulga rusa que danza bailes nacionales.

Esta ópera está formada por numerosas escenas breves, fugaces, en las que el tiempo va hacia atrás y hacia delante, en la que Alejandro I aparece después de Nicolás I, su hermano y sucesor, como en flash-back. *El zurdo* se hace esperar, aunque quizá no tanto como en el cuento, y su papel es para tenor lírico-lige-

Este zurdo es como un retrato de la pobre Rusia: tan tranquilo, en su rincón de artesano en Tula, le llaman para salvar el ridículo honor nacional encerrado en esa pulga casi invisible a la que se da cuerda para que baile; y acaba víctima de la incompreensión burocrática, en un hospital, con el sentido que la palabra hospital (moridero, en rigor) tenía en aquellos tiempos (así lo declara la Menegilda en su tanguillo nada más empezarlo): muere un poco como Tom en *The rake's progress*, con su toque de locura que en este caso no es “un regalo de Venus”. El pobre zurdo muere y no logra comunicar al zar el gran secreto que ha descubierto: los ingleses no limpian los mosquetones con polvo de ladrillo, de manera que ganan siempre. Y eso en la guerra de Crimea hubiera sido muy importante saberlo (según Leskov, no según la ópera).

El orgulloso, incluso soberbio complejo de inferioridad ruso, es puesto en solfa por el relato. Y puesto en música por Shchedrin. Tras el



Gergiev, Shchedrin y el reparto en el estreno londinense de *El zurdo* de Rodion Shchedrin

Atención al cometido que cumplen los fugaces intermedios, numerosos. Por ejemplo, entre otros: el interludio coral con solistas (El zurdo, tenor), cuando en Tula *reforman* la pulga metálica venida de Inglaterra (qué se creen esos ingleses: éste es uno de los temas de relato y ópera): un ostinato de fondo (¿vibráfono, xilófono?), escaso acompañamiento, coro en *staccato*, tensión, las voces callan... y se

ro. La línea permanentemente arriba del tenor ocasiona a Andrei Popov eventuales dificultades o al menos esfuerzos, de los que sale airoso, en una excelente creación. En esa primera aparición el protagonista está arropado, rodeado, o tal vez acosado por un coro sin acompañamiento que expulsa sonidos en *staccato* con cantos a Tula, la balalaika y otros tópicos asumidos como tales incluso en la instrumentación.

complejo, se esconde el chauvinismo, tras la humillación se ocultan dos anhelos: el deseo de ser amado o la tentación de ser temido. No humilléis al ruso, no cometáis ese error. No le neguéis que es europeo, porque se hará más asiático que cualquier otro pueblo, y será en detrimento vuestro, europeos de siempre y europeos aprendices, y guardaos en especial los europeos que fuisteis de su rebaño, al que

tanto sojuzgó y que tan caro le costó.

Es una ópera que se oye con placer, pero me da la impresión de que mayor placer se encuentra viéndola, y que Shchedrin la ha compuestó así deliberadamente. Hay muchos números que tienden a lo visual, como el sexteto entusiasta con las respuestas ingenuas del zurdo, o como las visiones femeninas en forma de Virgen Santa y de ángeles, que llaman al zurdo para que vuelva a Rusia, ay, Rusia, nostalgia imposible de soslayar. O las canzonetas de seducción de la morenita y la rubilla para convencer al artesano de que se quede en Inglaterra con una de ellas. En el mismo sentido, destaca la divertida y atronadora travesía en barco cuando regresa el zurdo y se emborracha con el contramaestre: la orquesta y la línea de los dos cantantes nos induce ya cierto mareo. Los

interludios, ya aludidos, son siempre breves, y sirven para dar idea de acción o ser la acción misma.

Importancia especial tiene la enloquecida hospitalización del zurdo al regresar a Rusia, sin papeles, en un mundo de burocracia absurda e infinita, como refleja uno de los juegos de palabras del relato: coro agitado, agitación en el foso con variedad enloquecida de colores instrumentales, secuencia sin respiro... Tras la muerte del zurdo, y como epílogo, la hermosa canción de cuna de la Pulga y el rito funerario del coro. Sí, todo esto recuerda el final de Tom Rakewell.

En fin, la línea vocal está al servicio de la trama orquestal, que incluye instrumentos populares y elabora una secuencia muy rica de colores. Vocalmente, el segundo gran papel es el del barítono Edward Tsanga, excelente en el atamán cosaco Platov, en

cuyo "bondadoso" orgullo nacional tiene origen el desafío a los artesanos ingleses. Pero la excelencia la alcanza de veras Kristina Alieva, soprano ligera, en un personaje que no dice ni canta palabra en el relato, la propia Pulga invisible, bastante visible en escena, según podemos ver en fotos y breves vídeos. Alieva prodiga agilitades, luce su espléndido vibrato, su increíble filato, es una belcantista consumada en un medio sonoro como esta ópera totalmente ajeno a esa tradición. Destaca también la magnífica mezzo Maria Maksudova en la Princesa Charlotte, personaje inventado para la ópera por su cometido, digamos, de intermediaria y seductora, pues una cosa no quita la otra. Excelente el coro de Mariinski, claro está.

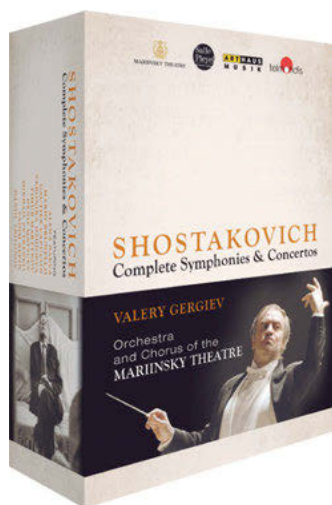
Estamos ante una ópera que cuenta un relato y experimenta con la manera de contar, una partitura vertida a una

traducción escénica. Algunos críticos británicos se han apresurado a pontificar que esto está más o menos bien, pero que no es una obra maestra. No sabría qué decirles. Veo, oigo una teatralidad imparable, ágil, un humor que se inserta en la tradición del teatro satírico y la ópera bufa a lo ruso, que es una manera especialísima de humor cuyos antecesores no vamos a relacionar ahora. Schedrin se muestra vanguardista, si nos atenemos al concepto en su sentido real: ir por delante, combatiendo, no imponiendo gramáticas ni dogmas. Un combate bien arropado, todo hay que decirlo: nuevo teatro, buen reparto (algunos secundarios, algo menos), excelente dirección y una secuencia ágil y agitada, un sin parar, un sobrevivir. Un par de horas de teatro musical de lo más atractivo.

Santiago Martín Bermúdez

Valeri Gergiev

## ¿LA MAYOR EMPRESA DE GERGIEV?



### SHOSTAKOVICH: Sinfonías y conciertos.

ALENA BAEVA, VADIM REPIN, violín; MARIO BRUNELLO, GAUTIER CAPUÇON, violonchelo; DENIS MATSUEV, DANIL TRIFONOV, piano; TIMUR MARTINOV, trompeta; VERONIKA OZHIOVA, soprano; MIKHAIL PETRENKO, bajo. CORO Y ORQUESTA DEL TEATRO MARIINSKI DE SAN PETERSBURGO. Director: VALERI GERGIEV. Director de vídeo: DON KENT. 8 DVD ARTHAUS 107551 (Música Directa). 2013-2014. 1082'. **PN**

Incansable Gergiev. En el Festival de Pascua de 2012, abril a junio de 2012, en el Conservatorio de Moscú, diri-

gió Gergiev un ciclo Prokofiev: las siete sinfonías, los cinco conciertos para piano y los dos para violín; está en soporte audiovisual, en 5 DVDs (*Absolute Prokofiev*). Pues bien, a principios y finales de 2013 y comienzos de 2014, en París, Sala Pleyel, graba con la misma orquesta (y su coro) las obras que ahora comentamos: las quince sinfonías y los seis conciertos de Shostakovich. La producción es múltiple, en patrocinios y colaboración. Y Gergiev lo hace todo aparte de otros registros y la temporada en el Teatro Mariinski, que en ese mismo 2013 iba a inaugurar la nueva sala de este teatro, el Mariinski II. Incansable Gergiev, sí, que ese año cumplía sesenta. Y que hará un ciclo Mahler este verano.

No es la primera vez que Gergiev se enfrenta a las quince sinfonías, ya lo hizo en el Concertgebouw de Ámsterdam, según él mismo recuerda en una de las entrevistas de este álbum que recibimos ahora como si fuera un homenaje por los cuarenta años de la muerte de Shostakovich, que se cumplen este verano. En 2006 le dedicábamos un dossier en SCHERZO con motivo de su centenario. Remitimos a él,

está disponible en nuestra hemeroteca de scherzo.es, para no repetir conceptos. Adelantemos que estos DVDs incluyen en film curioso, nada extraordinario, pero útil, sobre nuestro compositor.

Ante estas veinte horas de música se pueden decir muchas cosas, demasiadas para nuestras páginas. Lo primero, lo más obvio: que se trata del primer ciclo sinfónico de Shostakovich, además con los seis conciertos, en soporte audiovisual. Adelantemos que la filmación es excelente, que se ve siempre la entrada y hasta el detalle de los instrumentos solistas o en familia cuando entran, intervienen, cesan; y esto le otorga al ciclo Gergiev una ventaja que no podrán superar los mejores ciclos en formato audio. El responsable de la filmación es Don Kent, que cuenta con una *Medea*, un *Idomeneo*, una *Traviata*... y un *Serge Gainsbourg*, entre otras muchas filmaciones operísticas y teatrales; su labor es un ejemplo de cómo se filma un concierto detrás de otro, con responsabilidad, con verdadera lógica; queda lejos la costumbre de hacerlo "a la buena de Dios": ¿cundirá este tipo de ejemplos? Lo segundo sería recorrer las sinfonías y los conciertos que aquí vemos y oímos, analizarlos, dar la clave

de cada enfoque, cuando la haya. Ay, tendremos que ser menos ambiciosos.

Como visión general, diremos que Gergiev enfrenta el ciclo con una sabiduría profunda de lo que pretende el compositor y lo que ha transcurrido desde hace tiempo. No hace concesiones al neostalinismo de su país y de sus protectores políticos, pero renuncia acaso deliberadamente y en la medida de lo posible tanto al mordiente como a lo chirriante, a la sátira con sarcasmo, al esperpento, a lo punzante; como también a lo más desolado de los movimientos lentos, auténtica marca espiritual de la obra del compositor. No quiere provocar escalofríos, como hacen otros, con bastante acierto (está en las notas, o poco menos). No estamos ante Mravinski, ni Jansons, ni Kitaenko, ni el pionero Kondrashin o el joven Petrenko. Gergiev renuncia a convertir el finale de la *Quinta* en esa marcha angustiada, nada triunfal, que nos regaló Mravinski en vivo y en registro; y no acentúa el lado terrorífico y grotesco del Allegro de la *Octava* (que él considera "la" sinfonía por antonomasia del ciclo), y parece poner toda su sátira chirriante en el diabólico Scherzo de la *Décima*. Sorprenderá a

muchos algo que sin embargo es razonable: Gergiev enfoca la *Primera Sinfonía* como si fuera el Shostakovich ya maduro. No lo es, claro, no ha cumplido los veinte años; pero ahí está su estilo, ya, desde el principio, aunque todavía no está su mundo, porque ese mundo lo irá haciendo el siglo, y el siglo lo marcará a él más que a otros. Fíjense en los más de veintiséis minutos del Finale de la *Cuarta*, en momentos que evocan la Marcha fúnebre de la *Primera* de Mahler (no es el único momento mahleriano de este largo movimiento). Hay episodios a los que Gergiev imprime una tensión sin respiro, en especial en el ostinato que parece no tener solución. Con predominio de los bajos, es poco menos que prodigioso el disminuyendo, el decrecimiento sonoro que Gergiev y su orquesta consiguen en el cierre de este Finale.

La *Novena*, en Gergiev, no es tanto una "guía de perplejos" como una invitación a la perplejidad, sin claves. Como si Gergiev aceptara que el camarada compositor quiere defraudarnos al final de la Gran Guerra Patriótica y él obedeciera su consigna. ¿Y qué pensar de este compositor que juega con el desequilibrio estructural en obras como esta *Novena*, pero sobre todo en la *Sexta* y en el *Concierto para piano y trompeta op. 35*, se diría que la auténtica "alegría festiva" del Shostakovich orquestal. Acompañen a Danil Trifonov y Timur Martinov, piano y trompeta en el *Op. 35*, en su alegre galopada hasta ese enloquecido final.

Impresionará de manera especial la versión de Gergiev de la *Sinfonía n.º 13*, "*Babi Yar*", en la que Evtuchenko clama que se siente judío, mucho antes de que Kennedy se sintiera berlinés. Escalofriante. ¿Por una vez? No, a pesar de todo, hay otros momentos así en el ciclo de la Salle Pleyel. La *Sinfonía n.º 14*, también vocal, no es ni hermana ni tiene parentesco con la anterior: es para formación de cámara, con cuerdas y percusión, y el compositor prescinde aquí del mucho trabajo que siempre le da a las maderas o

a los metales; es un ciclo de Lieder para soprano y bajo sobre la muerte. Extraordinario dúo de Veronika Ozhioeva y Mikhail Petrenko, uno de los momentos más altos de este ciclo. Petrenko, a solas en la *13ª*, impresiona por la oscuridad y profundidad de su voz,



VALERI GERGIEV

pero también por el contraste entre esa voz honda y el rostro juvenil del cantante. Los dos ambiciosos movimientos de la *Quince* (el segundo y el cuarto y último) dan idea de un enfoque de los movimientos lentos con mesura, sin exceso en el Largo, sin especial desolación, dos elegías que se complementan, que no se identifican.

Otras dos sinfonías supuestamente hermanas son la espléndida *Undécima* y la siguiente, algo menor para ser de nuestro compositor. La *Duodécima* es acaso una sinfonía menor, ya lo discutiremos otro día, y reclama explícitamente la inspiración revolucionaria de 1917. Es el regalo al partido cuando le obligan a afiliarse: consigue no hacerlo hasta principios de los sesenta, ay, este Dimitri Dimitrievich. Y Gergiev la salva como puede, se ve que no cree mucho en ella, y así trata de decirlo y no decirlo en la introducción hablada. Hay una diferencia importante, decisiva, entre esta *Duodécima*, por un lado, y la *Segunda* y la *Tercera*, por otro. En éstas hay insoportables coros que recuerdan aquella revolución que, en rigor, nunca fue prometedora; y el joven compositor parece que se cree la enorme mentira. En la *Duodécima* hay al menos una saludable impostura, una ética de la insinceridad. ¿Quiéren que les mienta? Pues bien, ahí tienen. Pero la *Undécima* es otra cosa, evoca la ruptura de pueblo con el zarismo en 1905, la represión

del pueblo. Un paréntesis: las explicaciones de Gergiev suelen limitarse a dar una idea de una parte de la obra que oímos a continuación. No se mete en cuestiones técnicas o gramaticales (esto es, de lenguaje, de códigos) y en ocasiones ignora deliberadamente lo que hay tras el supuesto programa de las obras que él mismo llama, con acierto, "visuales" (desde la *Once*, porque ilustran imágenes que no están ahí, tenemos que aportarlas nosotros); por ejemplo, precisamente en la *Once*, de 1956-1957, esa evocación de 1905 es contemporánea del aplastamiento brutal de la rebelión húngara contra la ocupación

soviética. No hace falta comentar más si escuchan los cuatro movimientos y leen sus títulos. No hace falta insistir en que Gergiev resuelve mejor ésta que la *Duodécima*. No es que todo cuadre, es que todo es complejo en Shostakovich. Qué se puede decir de un compositor que empieza dos sinfonías (*Séptima* y *Octava*, cuatro movimientos cada una) con un movimiento de casi media hora de duración. Al menos, que es complejo y de endiablada traducción sonora. Para eso están los maestros como Gergiev, para resolver la trama.

Gergiev no está solo, tiene solistas para los conciertos y músicos excelentes en su orquesta, muchos más de los que podemos señalar, sin saber sus nombres. Quisiéramos saber los nombres de esa flautista (la *Sexta* es a veces un verdadero concierto para flauta, y esta dama sobresale aquí y en otras sinfonías), de ese otro flautista, de ese corno inglés, de ese trompeta en la *Octava* (poco più mosso), de ese trompa (espléndido siempre, imprescindible también en la *Octava*, Allegro non troppo). Qué maderas y qué metales los de esta orquesta: las cuerdas las damos por supuestas en su excelencia. ¿Ha conseguido Gergiev, con este conjunto, superar en presencia y popularidad a la legendaria Filarmónica de la ciudad de Pedro?

Atención a la alegría de Matsuev en el último Allegro del *Segundo Concierto para*

*piano*, una alegría ágil, júbilo, no necesariamente humor. Observemos la punzante modernidad de *Segundo Concierto para violonchelo* a la dificultad de cuya aproximación se refiere al propio Gergiev. Es como una sinfonía en un solo y amplio movimiento de unos 35 minutos. De un episodio a otro, incluido el dilatado rondó final. Magistral, Gautier Capuçon. Como también es magistral Mario Brunello en el *Primero para violonchelo*, o la joven Alena Baeva en el *Segundo Concierto para violín*, el que se supone que es sencillo (y sin embargo, precisa de agilidades y carreras por secuencias en valores mínimos) en comparación con el *Primero*, op. 77 (antes 99). Vadim Repin desgrana aquí en un impresionante Nocturno, movimiento inicial de casi 14 minutos. Para después cambiar de humor, de código incluso, al completamente opuesto Scherzo, ágil, juguetón, mas también estridente, destemplado, con ese crescendo final que alcanza la cúspide, el clímax, y se interrumpe casi de repente, casi. Es obra justamente del momento en que Zdanov empluma a los compositores (a casi todos, pero en realidad su objetivo eran Prokofiev y Shostakovich, no le demos vueltas), y la obra se queda en un cajón durante algún tiempo. El tercer movimiento, Passacaglia, termina con una variación a solo, una cadenza del violín, que impresionada, que crece, y que se junta con el Burlesque final. Que es todo un burlesque. Magistral Repin.

Sí, nos dejamos cosas en el tintero ante este espectacular y a menudo penetrante y hasta profundo ciclo en que Gergiev, el atleta, enfrenta este desafío durante unas cuantas sesiones a principio y a finales de 2013, y a comienzos de 2014. No tiene igual, ni precedente. Como audio, tiene bastante competencia, incluido él mismo. Pero ver estas sinfonías y conciertos, y además ver y oír con esta calidad de detalle en la entrada de imágenes y de acertada y a menudo elevada resolución artística, hace que las referencias insoslayables en audio queden algo atrás, por mucho que sean indiscutibles e insuperables. Para muchos puede ser la revelación; lo que oíamos era una cosa, pero ahora sabemos de veras lo que es.

Santiago Martín Bermúdez

## Antonio Pappano

# LA RISA



### WAGNER: Parsifal.

SIMON O'NEILL (Parsifal), RENÉ PAPE (Gurnemanz), ANGELA DENOKE (Kundry/Voz celestial), GERALD FINLEY (Amfortas), WILLARD WHITE (Klingsor), ROBERT LLOYD (Titurel). CORO Y ORQUESTA DE LA ROYAL OPERA HOUSE. Director musical: ANTONIO PAPPANO. Director de escena: STEPHEN LANGRIDGE. Escenografía: ALISON CHITTY. Director de vídeo: JONATHAN HASWELL. 2 DVD OPUS ARTE OA 1158 D (Música Directa). 2013. 270'. **PN**

Una obra de arte maduro y depurado como la que fuera la última ópera de Wagner, su testamento espiritual, en la que se sintetizaban buena parte de sus creencias y de sus reflexiones, no hay duda de que tiene multitud de lecturas, no ya musicales, sino teatrales. Sus significados pueden ser explorados desde diversos puntos de vista, eligiendo lo simbólico, lo lineal, lo filosófico, lo metafísico, lo humanamente trascendente, lo místico o lo pararrelioso; aunque haya ópticas mixtas que intentan abarcar prácticamente todo lo que es vida y todo lo que conduce a la muerte e incluso aquellas que tratan de penetrar en planteamientos pretendidamente políticos, sociales e históricos, como la que en estos años ha desarrollado el noruego Stefan Herheim en el Festival de Bayreuth.

La aproximación de Stephen Langridge, hijo del extinto tenor Philip Langridge, es de rango espiritual y reflexivo y se aleja palmariamente de cualquier conexión con una realidad física circundante, de cualquier rasgo de tipo histori-

cista para centrar el drama en unos cuantos y definitivos elementos y en muy concretos símbolos: una gran cápsula cúbica en la que se encuentra el lecho del dolor de Amfortas, omnipresente en casi toda la representación y que en su momento es también el lugar del escarceo sexual entre Parsifal y Kundry; escenografía geométrica, racionalista, irreal; vestuario de nuestros días, levemente coloreado en la escena de las muchachas flor; utilización de niño — un trasunto del inocente Parsifal— herido por la mano redentora de Amfortas y acogido por un paralítico y terminal Titurel...

El regista trata de sacar a la luz el padecimiento cenital y representativo del rey del Grial y de dibujar en primer plano, de manera rectilínea, las emociones. Curiosamente, Langridge encuentra en la risa, la que produce el sufrimiento del prójimo, una fuente de amarga exploración. Es la vergüenza de ese acto lo que atormenta a Kundry y la impulsa a un ciclo vital de eterna angustia. La sonoridad de esa risa es, naturalmente, "amarga, burlona". Es la simpatía humana de un ser hacia otro —de Parsifal a Amfortas— la que derivará en

exclusiva y secreta a un culto menos misterioso, más abierto y accesible".

La visión, certera en algunos aspectos, con detalles de un simbolismo tan evidente como el de que Parsifal aparezca ciego al comienzo del tercer acto, se nos queda a la postre, por la concatenación de acciones y el empleo intelectual de elementos, un tanto gélida y congelada, pese a los sufrimientos ostensibles de Amfortas y de Parsifal, a la emocionalidad transida y desgarradora de Kundry. La mística, el sentir profundo, la conturbación moral, la búsqueda infinita de la verdad que conduce a la redención, de la piedad reveladora no acaban de aflorar, de envolvernos y de tocarnos en lo más hondo. Como sí nos toca en buena medida la interpretación musical de Pappano desde un foso de milagrosa sonoridad. Desde el mismo Preludio, el director anglo-italiano, que actúa sin batuta, elige unos *tempi* magníficos, morosos pero cargados de permanente tensión, con un empleo riguroso de los silencios y una cantabilidad muy elocuente.

El discurso sonoro, el encaje de las voces con la orquesta, el apoyo a cada frase, las respiraciones, la tímbrica, todo parece estar estudia-

consagración, el entretreído de las muchachas flor, delicado y bien pespunteado, los acentos sensuales de Kundry en el segundo acto, las exclamaciones dolorosas de Parsifal, la expresión árida de Klingsor. Todo parece estar en su sitio, bien hilado y organizado, empujando hacia lo alto la puesta en escena. Lástima que el Coro no cante siempre más entonado y templado, más empastado y refinado.

Del reparto, en el que no son siempre plausibles los escuderos y caballeros, sobresalen sin duda Pape y Finley. El primero da vida a un Gurnemanz sereno, de exposición inteligente y expresiva, de fraseo controlado y medido, aunque distendido y musical. La voz, de bajo cantante, es fornida, redonda, sonora, sin alharacas, en todo instante interiorizada. El segundo apura hasta lo indecible el sufrimiento inaguantable, el gesto dolorido del herido para siempre. Su actuación es un puro desgarrar y nos pone, en este caso sí, el corazón en un puño. La voz, de barítono de carácter, extensa y capaz y nunca, pese a todo, pierde su esmalte y su tono viril.

O'Neill, de timbre penetrante y emisión picuda y poco confortable, de agudos estridentes, de canto nada refinado, no da el tipo: gordo y pesadote, de expresión lastimera invariable, se mueve con dificultad. La que experimenta en la zona alta la soprano Denoke, temblona e insegura, con problemas en la emisión de ciertas notas, en las que el rostro se desencaja y la mandíbula inferior se mueve alarmanamente. Pero es buena y sufridora actriz y, aunque físicamente es poco atractiva, otorga una cierta sensualidad a su cometido del tercer acto. Viejo (nació en 1940) y nasal, aunque todavía con cierta prestancia, Lloyd dice con clase, mientras que White, escaso de graves y plano, concede autoridad a su Klingsor. La realización de vídeo es irregular y procede evidentemente de dos tomas distintas. Buen sonido.



Clive Barda

compasión benéfica. El tránsito, por tanto, y ésta es una de las claves, de la crueldad de una alegría malsana a la compasión. En definitiva lo que al final pretende el director con estas consideraciones, trasladadas todo lo fielmente que puede a la escena, es "pasar de una forma de espiritualidad

do con sumo cuidado. Desde el comienzo los monólogos de Gurnemanz son muy bien sostenidos instrumentalmente, con líricas y floridas maderas, que expandirán nitidamente su voz en los *Encantos de Viernes Santo*. Las muchas alternancias dinámicas, el grandioso número coral de la

Pierre-Laurent Aimard

## TODOS LOS TIEMPOS



**BACH: El clave bien temperado, libro I.**

PIERRE-LAURENT AIMARD,

piano.

2 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON

479 27 84 (Universal). 2014. 113'.

DDD. **N** **PN**

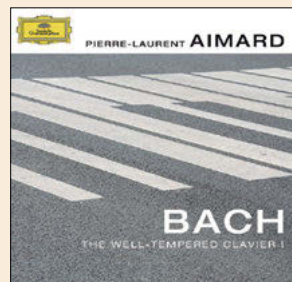
Antes de pasear su interpretación del primer libro de *El clave bien temperado* por varias capitales europeas (entre ellas Madrid, en el ciclo Grandes Intérpretes de la Fundación Scherzo) y luego llevarla al disco, Pierre-Laurent Aimard (Lyon, 1957) interrumpió su carrera concertística y se recluyó en Berlín durante siete meses para estudiar, madurar y asumir los 24 preludios y fugas que lo conforman. No es la primera vez que el versátil intérprete de música contemporánea se adentra en la música del Cantor de Leipzig: en 2008 ya grabó su particular visión de *El arte de la fuga*.

Para el pianista francés "Bach es un músico rico en su complejidad, que permite muy diversas formas de codificación, de capas. Sin embargo, esa gran dificultad no desdibuja un mensaje totalmente natural, vertido con facilidad, que nutre, de forma unificada y constructiva, todas las dimensiones humanas, espirituales, intelectuales, sensoriales". Desde este presupuesto, Aimard aborda un Bach absolutamente alejado de cualquier tendencia historicista. También independizado de su origen clavecinístico.

Perspectivas de solera y madurez. Fieles, valientes, atre-

vidas, rigurosas. Que se expliquen desde la excelsa quietud del *Preludio en do mayor* hasta los giros laberínticos de la fuga final en si menor que cierra este primer libro de *El clave bien temperado*. Es el suyo un Bach libre y apasionadamente pianístico. Iconoclasta y atrevido si se quiere. En la línea de Glenn Gould, pero sin tener nada que ver con el universo controvertido del canadiense. "Cuando decidí tocar Bach en un instrumento como el piano moderno", cuenta Aimard, "había que adaptar esta música a la realidad del instrumento. El piano tiene una serie de cualidades que puede brindar nuevas dimensiones. Glenn Gould encontró una verdad en esta música que es increíblemente diferente de lo que se había hecho hasta ese momento".

Paradójicamente, este enfoque libre y actualizado en absoluto se distancia de la pureza y riqueza originales de la inagotable obra maestra. El amplio abanico dinámico, las extremas gradaciones, los vivos contrastes métricos, el uso sin remilgos del pedal, la articulación, o la muy deliberada reivindicación del Bach melódico y cantable son señas de identidad plagadas de sinceridad, transparencia, cuadratura y magia. Como ocurre en la emocionante belleza del *Preludio en mi bemol menor BWV 853*, animada en una atmósfera absolutamente celestial, que se mantiene e incluso se intensifica en la ulterior fuga a tres voces. Pocos artistas de entre los grandes bachianos



que fueron y son alcanzan tal grado de excelencia.

Humanidad, sentimiento, naturalidad, sabiduría, razón y verdad. Todo asoma en este Bach disímil, claro y transparente, que surge en un momento en el que las hoy amortiguadas corrientes historicistas tan reivindicativas de las últimas décadas parecen entender y asumir aquello que en cierta ocasión dijo un conocido director de cine: "La lluvia más real y el mejor amanecer se ruedan con efectos de estudio y filtros". Aimard se acerca como el que más al universo bachiano desde unos presupuestos radicalmente contemporáneos, decididamente pianísticos. Bach, que como Aimard fue y es hombre de su tiempo, de todos los tiempos, se quedaría maravillado si tuviera la fortuna de escuchar estas muy pianísticas interpretaciones aimardianas. Seguro que tanto como cuando escuchó por vez primera la vieja *Pasión según San Mateo* de Klemperer. Así de eternas y abiertas son sus músicas y sus intérpretes.

**Justo Romero**



www.scherzo.es

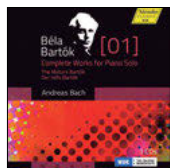
### TIPO DE GRABACIÓN DISCOGRÁFICA

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

### PRECIO DE VENTA AL PÚBLICO DEL DISCO

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



**BARTÓK:****Obras completas para piano.**VOL. 1. ANDREAS BACH, piano.  
3 CD HÄNSSLER 98.042 (Sémele). 2008-2014. 183'. DDD. **PN**

Aunque se anuncia como primer volumen de la obra completa para piano solo de Bartók, este álbum triple contiene el mejor Bartók para el piano, y no sólo de la época de madurez, como demuestran presencias de obras tempranas, como el breve y decisivo *Allegro barbaresco* de 1911 (el año de *El castillo de Barbazul*), manifiesto de la percutividad del instrumento en contradicción con el legado vigente en ese momento. Además, tenemos aquí tres de las cuatro grandes obras pianísticas fechadas en 1926: *Al aire libre*, la *Sonata Sz 80* y las *Nueve pequeñas piezas*. Falta, claro está, el *Concierto para piano n.º 1*. Tenemos, en cambio, la versión para piano de la *Suite de danzas*, obra orquestal de 1923 (para el cincuentenario de la unión en una sola capital de Buda, Obuda y Pest) que Bartók redujo a piano solo dos años más tarde. Hay otras obras importantes y destacan las piezas de carácter pedagógico, como las dieciocho miniaturas del *Primer paso al piano*, y para otros volúmenes tendrán que aparecer *Mikrokosmos* (amplia serie comenzada precisamente en 1926) y *Paranitos*. En fin, las piezas incluidas en este excelente álbum abarcan al menos dos momentos de madurez del compositor húngaro, desde 1908 (*Bagatelas, Piezas fáciles*) hasta 1936 (*Petite suite*), con joyas como las *Cuatro elegías* de 1910, si es que se puede traducir así la serie *4 Sirtótónek Sz 45* en lugar de *Lamentos*. Después de 1936 la obra para piano solo de Bartók es escasa, si bien *Mikrokosmos* queda concluida hacia 1939, el año anterior a su marcha a Estados Unidos.

Este recital se compone de casi cien piezas que son a menudo miniaturas, y a veces simplemente piezas breves. Andreas Bach se enfrenta estas piezas, que casi nunca requirieran especial virtuosismo, aunque en ocasiones sí demandan agilidad, con eso que se conoce como "objetividad" del intérprete. Folclore y estilización huyen de la expresividad tradicional de la música para piano solo de los salones del siglo que para Bartók y sus contemporáneos queda atrás. Andreas Bach tiene en

Christoph Sperring

**SENTIMIENTO DRAMÁTICO****BACH, C. P. E.:****Los israelitas en el desierto.** ANJA PETERSEN(Israelita primera), SARAH MARIA SUN (Israelita segunda), DANIEL JOHANNSEN (Aarón), JOHANNES WEISSER (Moisés). CHORUS MUSICUS KÖLN. DAS NEUE ORCHESTER. Director: CHRISTOPH SPERRING. DEUTSCHE HARMONIA MUNDI 88875016302 (Sony Classical). 2014. 75'. DDD. **PN**

Cuando en 1768 sucedió a su padrino Telemann como director musical de Hamburgo, Carl Philipp Emanuel Bach se presentó en la ciudad hanseática con un oratorio que habría de servir para la consagración de una iglesia extramuros, San Lázaro. Era una obra en las características dos partes del género (para ser interpretadas antes y después del sermón) que contaba con un libreto de Daniel Schiebeler escrito a partir del libro del *Éxodo* y que llevaría el título de *Los israelitas en el desierto*. El oratorio alcanzó pronta fama y notable difusión por toda Europa, y en nuestro tiempo habría de convertirse

en la más famosa composición vocal del músico, lo que se refleja en una discografía si no muy extensa, sí de calidad, que incluye los nombres de William Christie o Frieder Bernius.

A ellos se une ahora el de Christoph Sperring, un buen conocedor del repertorio alemán que va del final del Barroco al primer Romanticismo. Su visión resulta una mezcla muy estimulante de austeridad instrumental y exuberancia ornamental de los solistas. Con gran control en el fraseo y contrastes siempre progresivos y moderados, Sperring consigue una versión de un magnífico equilibrio entre emoción y claridad, entre retórica y forma. El director da un sentido muy dramático a los recitativos y acompaña las arias con gran flexibilidad y elegancia, dando libertad a sus cantantes para el adorno. Los números corales tienen carácter, profundidad y un magnífico sentido de adecuación al momento. La respuesta de coro y orquesta es ejemplar y los solistas son de primer nivel, con una mención muy destacada para el barítono



Johannes Weisser que hace un Moisés entre reconcentrado, lírico y doliente verdaderamente impactante (maravillosa su aria al final de la primera parte, acompañada con sobria delicadeza). Pero el tenor Johanssen resulta también muy eficaz en su papel, un punto más volcánico e impetuoso, de Aarón, que sirve con intensidad y brillo. Acaso demasiado parecidas las voces de las dos buenas sopranos, que en cualquier caso se funden espléndidamente en su gran dúo de la primera parte. En mi opinión, la mejor versión en disco que hay ahora mismo de esta obra.

Pablo J. Vayón

cuenta este principio, y se muestra sugerente en las piezas de 1926, como la *Sonata*, o las breves sugerencias de *Al aire libre* (hermosa Barcarola central, sencilla, una danza que no quiere bailar), las lentitudes de las *Elegías*, que Bach no traduce como sentimentales, aunque ése sea su peligro, que intentan evitar los mejores intérpretes de esta secuencia de poco más de diez minutos. Las danzas rumanas, húngaras, eslovacas, rutenas que pueblan buena parte del mundo de las miniaturas bartókianas tiene en Andreas Bach un intérprete que se ajusta al sentido de lo estilizado más que a la supuesta emotividad del semantema sonoro original (eso, quién lo sabe) y mucho menos al entusiasmo por cualquier casticismo. Los fieles a Bartók, su obra y su biografía, saben que Bartók probó, como muchos húngaros, el amargo sabor que la vida reserva al fracaso de las utopías e imposiciones nacionalistas, y saben recorrer las notas de sus danzas, cantos, invenciones populares con el calor de lo que tiene una verdad y una tierra, nunca la exaltación de lo que tiene una ficción y una "misión nacional". Bartók recopiló mate-

rial y compuso obras a veces de raíz popular y comprendió la verdad de las distintas lenguas, esas culturas que a menudo eran vecinas a uno y otro lado del valle, del río, de la arboleda. Ese es el enfoque de Andreas Bach, que evoca y narra, que es refinado en el toque y en la secuencia, nunca frío, siempre en su punto justo, que no es punto medio, no es equidistancia; es una opción ajena a lo demasiado emotivo, pero no a la emoción. Este álbum de Andreas Bach y Bartók es el comienzo de un ciclo que promete mucho; al parecer, será un total de cinco álbumes; el segundo aparecerá este mismo año, mientras que los otros tres están previstos para 2016. Sólo el último de ellos será doble, los otros serán sencillos. Pero aunque el aficionado dudara si llevarse a casa toda esa colección que aún no ha aparecido en su totalidad, podría uno atreverse a recomendar este recital, este triple CD, y aventurarse a que prescindieran de los otros si es que las circunstancias nos imponen elegir. El mejor Bartók, el mejor Andreas Bach.

Santiago Martín Bermúdez

**BERLIOZ:****Harold en Italia. La muerte de Cleopatra.** ANTOINE TAMESTIT, viola;

KAREN CARGILL, mezzosoprano. SINFÓNICA DE LONDRES. Director: VALERI GERGIEV. LSO Live LS00760 (Connex Música).

2013. 63'. SACD. **PN**

Sabemos que Berlioz fluctúa, desde el punto de vista sonoro, entre la grandilocuencia de su abigarrada orquesta o esos tramos que hay incluido en las obras adornadas de esa grandilocuencia, en que los recursos se acercan a la asunción del sonido camerístico.

A instancias de Paganini compuso *Harold en Italia*, pergeñando un trabajo en el que la viola solista se integraba en una obra total junto con la orquesta; pero ¡ay!, no le pareció al gran virtuoso lo bastante brillante la parte del solista. Y viene esto del brillo a cuento, porque la interpretación que nos ocupa creemos que palidece en demasía en los dos tiempos centrales de la obra, *Marcha de los peregrinos* y *Serenata*. En los tiempos restantes ese nervio especial

del director ruso está más en su salsa, parece ser: aunque llega un momento en que el oyente se sienta saturado de oír tanto *staccato*.

Se completa la grabación hecha en vivo en el Barbican londinense con *La muerte de Cleopatra*, en la que Gergiev, ya sabemos que muy buen director de ópera, acompaña con gran adecuación a la mezzo Karen Cargill, voz importante, que si no llega a la cota de sus predecesoras inglesas en la cuerda, Ferrier y Baker, está intencionada y hasta brillante, realizando su cometido con mucho más que suficiencia y buen hacer.

La orquesta, ni que decir tiene que está a su envidiable nivel habitual, aunque esta grabación en directo no le saque todo el partido posible.

José Antonio García y García

## BLANK:

**Ebbe(n). Reflecting Black.**

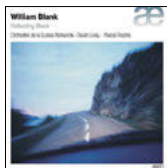
**Exodes.** DAVID LIVELY, *piano*.

ORQUESTA DE LA SUISSE ROMANDE.

Director: PASCAL ROPHÉ.

AEON 1542 (Sémele). 2015. 64'. DDD.

PN



La obra del canadiense William Blank (1957) representa prácticamente una novedad en disco. Aeon nos lo da a conocer mediante tres composiciones orquestales, ámbito que supone el principal foco de interés del autor, muy apegado al gesto instrumental clásico. Es, digámoslo de antemano, un músico de pensamiento complejo que plasma en creaciones, como las aquí contenidas, abigarradas, virulentamente abstractas; imponentes frescos orquestales que rehúyen técnicas instrumentales indagativas. La música de Blank exhala aliento modernista, que no vanguardista (porque la militancia sigue existiendo, pensemos en los Lachenmann, Sciarrino, Furrer...), un punto académica en la confrontación que propone en *Reflecting Black* (2009), algo más avanzada en la sinuosa, alambicada, *Exodes* (2003). El programa se abre con *Ebbe(n)* (2000), donde el autor invoca la imagen del movimiento de las mareas y de los móviles de Calder para y cincelar una obra de amplio aliento, que se detiene en resonancias y en acontecimientos sonoros que chocan entre sí, haciendo uso de un entramado armónico inestable. Pero el resultado

## Isabelle Faust, Jean-Guihen Queyras, Alexander Melnikov EN ESTADO PURO



**BEETHOVEN: Tríos con piano op. 70, nº 2 y op. 97 "Archiduque".**

ISABELLE FAUST, violín; JEAN-GUIHEN QUEYRAS, violonchelo; ALEXANDER MELNIKOV, piano.  
HARMONIA MUNDI HMC 902125.  
2011. 68'. DDD. PN

Cuando un sello discográfico reúne a tres de sus más mediáticos puntales y graba esa colaboración, el resultado no es siempre el equivalente a la suma de sus partes por separado. Por fortuna, no es éste el caso del conjunto que Harmonia Mundi propone aquí. Como ya ocurriese en una anterior ocasión, con un programa Dvorák si no nos falla la memoria, el dúo habitual Faust-Melnikov acoge con perfecto encaje la aportación de

Queyras. Juntos nos ofrecen un Beethoven fulgurante en lo anímico, milimétrico en lo técnico y bellísimo en lo tímbrico. Por comenzar por este último factor, hay que mencionar que se lleva a cabo sobre instrumentos de época, retocados desde la máxima perfección de la luthería actual. En el caso del piano, un Graff original de 1828 de sonoridad robusta y rica en armónicos; en el del violín, un Stradivarius de 1704 —convenientemente catalogado, patrocinado y publicitado por la entidad financiera alemana propietaria— y un Cappa de 1696 en similares condiciones para el violonchelo. Interpretativamente, el trabajo de los tres músicos se adecúa a sus conocidos postulados pro-historicistas, con el añadi-



do de saber flexibilizar los parámetros convenientemente para conseguir esta ligereza sin premura, esta transparencia sin debilidad y esta contundencia sin dureza. Uno diría Beethoven en estado puro y en su máxima autenticidad, si esto último no fuese una afirmación tan manida.

Juan García-Rico

no consigue imantarnos, el ejercicio se revela escolástico, con episodios líricos que lastran el impacto que consigue con bloques orquestales de granítica fisicidad. Más de media hora se toma Blank para desarrollar el contenido de la concertante *Reflecting Black*, hallando en este hecho uno de los problemas que afectan a su música, la falta de concreción; el material se agota antes que la composición. Más arriesgada técnicamente, con uso de cuartos de tono, *clusters*, *glissandi* y heterofonías, si bien prevalece el mismo tono sobrio y se rehúye todo atisbo de experimentalismo, la pieza funciona por la atractiva presencia de un piano solista, a cargo de David Lively, que denodadamente intenta acaparar la atención, venciendo a la postre al nervioso entramado sinfónico que le apabulla. Dedicada a quien fuera secretario general de la ONU, Kofi Annan, *Exodes* (2003) dramatiza con sonidos el virulento mundo actual a la vez que, en el plano instrumental, se erige como una reflexión sobre la organización de la masa orquestal. El autor expone el material de tal modo que la música adquiere un tono amenazante ante lo que parece una inminente fractura. Con más oficio que voz propia, Blank cincela una creación de destellos percusivos y brillantes apelaciones de los instrumentos de viento, pero que no deja un significativo poso. En todos los casos, la Suisse Romande, bajo la batu-

ta del autorizado Pascal Rophé, sirven a estos pentagramas con excelencia, beneficiándose de una ejemplar toma sonora.

Ismael G. Cabral

## BOCCHERINI:

**Sei Terzettini op. 47.** LA REAL

CÁMARA.

GLOSSA GCD 920313 (Sémele).

2014. 63'. DDD. PN



Escritos en 1793, el mismo año que los *Quintetos op. 46*, estos seis tríos de Boccherini

optan por una distribución instrumental de violín, viola y violonchelo en lugar de la más habitual en la carrera del compositor de Lucca de dos violines y violonchelo, que estaba mucho más anclada en la tradición barroca de la sonata en trío. Son obras en dos únicos movimientos (de ahí lo del diminutivo del título en su publicación), el segundo de los cuales es, salvo en el último de la serie, un minueto. Es música por supuesto de divertimento, pero que el aficionado no se lleve a engaño, ni el título ni el número de danza de cierre convierten a estos tríos en arte ligero o menor. Se trata de música de cámara de una densidad más que notable y una extraordinaria riqueza de texturas y dinámicas, música de un intimismo franco pero en absolu-

to simple o frívolo, ni desde el punto de vista de la interpretación ni desde el de la escucha.

Pocos músicos están más identificados con la música de Boccherini en nuestro país (y puede que en todo el mundo) que Emilio Moreno. Seis son ya los trabajos que ha dedicado a Glossa su Real Cámara a la música camerística de Don Luis. En esta ocasión, Moreno toca la viola, escoltado por dos intérpretes japoneses, la violinista Natsumi Wakamatsu y el violonchelista Hidemi Suzuki. Su interpretación resulta de una extrema depuración, de un esencialismo que no significa en este caso severidad, sino transparencia y equilibrio. Todo se oye, y se oye bien, con un adecuado tratamiento de los colores que genera el peso que el compositor va poniendo en uno u otro instrumento, con un *tempo* que siendo en general regular admite la flexibilidad y unos detalles dinámicos y ornamentales sobrios, nunca superfluos, destinados siempre a la búsqueda de la expresividad.

Pablo J. Vayón

## BRUNETTI:

**Sinfonías nºs 9, 21 y 29.**

CAMERATA ANTONIO SOLER. Director:

GUSTAVO SÁNCHEZ.

LINDORO NL-3026 (Sémele). 2015. 65'.

DDD. PN

Poco a poco, aunque más despacio de lo que sería deseable,

Alexander Walker

## POR SI NO LO SABÍAMOS



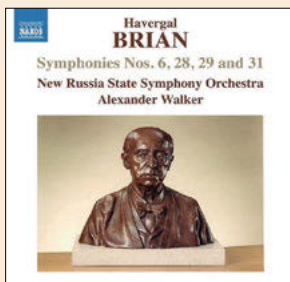
**BRIAN: Sinfonías n.ºs 6, 28, 29 y 31.**

SINFÓNICA ESTATAL NUEVA

RUSIA. Director: ALEXANDER WALKER.

NAXOS 8.573408 (Música Directa).

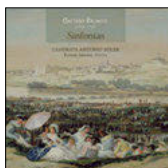
2014. 70'. DDD. PE



Como igual ya va siendo hora de tomarse en serio a Havergal Brian, ¿por qué no empezar por este disco? Los amantes de la música inglesa avisamos cuando apareció la *Sinfonía gótica* en la versión dirigida por Ondrej Lenard para Marco Polo en 1989 y luego recuperada por Naxos, muy superior a la de Boult —caótica— para BBC Classics. Naxos ha seguido ofreciendo como en goteo las sinfonías del compositor de Dreadan. Y es una pena que en estos años en los que la firma de Hong Kong ha bajado en el interés de sus novedades no se empeñe, por ejemplo, en completar el ciclo de la treinta y dos sinfonías de Brian, uno de los corpus más interesantes, por personales, abarcadores, inteligentemente sincréticos del siglo XX, la apuesta por una carta que le hizo la vida difícil a su autor pero que a poco que le abramos la puerta debiera convertirle en un nombre muy a tener en cuenta en el contexto de la música de su tiempo que es el nuestro. Y es que se trata de un músico apasionante por la invención que demuestra, la libertad con que se plantea su creación y el dominio de una emoción que llega naturalmente, bien embriada en una

forma que nace del mucho saber. La última entrega de Naxos con cuatro de las sinfonías más breves de Brian —la n.º 16 y la n.º 31 en un movimiento, la n.º 28 y la n.º 31 en cuatro— demuestra lo pertinente de su imaginación, lo raro en el mejor sentido de la palabra de su invención, que podría recordar por momentos a dos maestros como Vaughan Williams o Arnold pero que va más allá en los riesgos de asumir una forma a la que, demuestra, todavía se le pueden apretar los tornillos. Aquí hay un mundo fascinante que se deja escuchar pero espera una respuesta. La Orquesta Sinfónica Estatal Nueva Rusia —la de Yuri Basmeth, para que se orienten ustedes en el lío de las formaciones de aquel país— responde muy bien a las órdenes de Alexander Walker, un maestro que repite en Naxos con Brian y que demuestra amar y comprender estupendamente esta música. Magnífica iniciación a un compositor de primera clase o un paso más para completar nuestra integral lenta pero esperemos que inexorablemente. De Naxos depende.

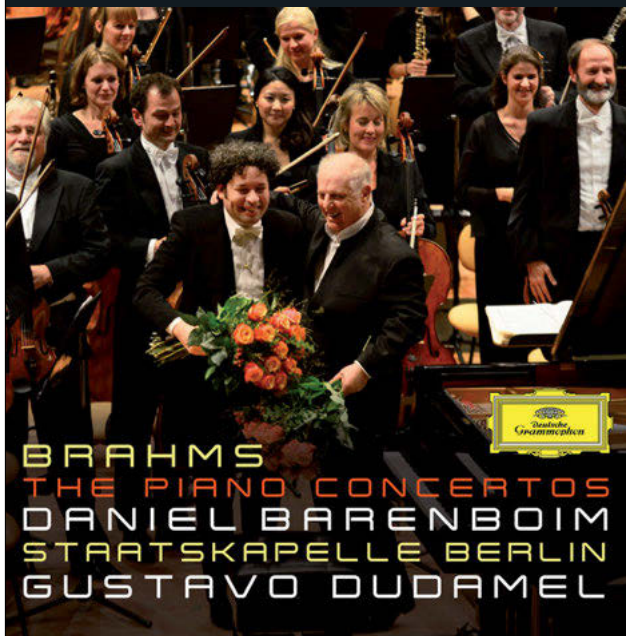
**Claire Vaquero Williams**



va aflorando la música de Gaetano Brunetti, sin duda alguna el más destacado compositor de cuantos hubo en España durante la segunda mitad del siglo XVIII (junto a Luigi Boccherini, claro está). Las grabaciones que han ido apareciendo en los últimos años se han centrado de forma mayoritaria en sus obras de cámara. Excepción fue el disco que editó la Orquesta Barroca de Sevilla, el cual contenía varias piezas vocales y dos sinfonías, las n.ºs 23 y 33 del

compositor italo-español. A pesar de haber escrito casi cuarenta sinfonías, ha sido este un capítulo descuidado hasta la fecha, si bien es de justicia recordar que la primera grabación con música suya, allá por el año 1993, contenía tres sinfonías (n.ºs 22, 26 y 36) interpretadas por el Concerto Köln. El sello sevillano Lindoro, que ha publicado recientemente dos excelentes discos con obras camerísticas de Brunetti a cargo de Carmen Veneris, nos ofrece ahora tres nuevas sinfonías (n.ºs 9, 21 y 29), dentro de lo que se anuncia como un proyecto que aspira a grabar en 14 volúmenes todas

DANIEL BARENBOIM  
STAATSKAPELLE BERLIN  
GUSTAVO DUDAMEL



BRAHMS  
THE PIANO CONCERTOS  
DANIEL BARENBOIM  
STAATSKAPELLE BERLIN  
GUSTAVO DUDAMEL

CONSÍGUELO EN EXCLUSIVA  
EN LOS PRÓXIMOS CONCIERTOS  
EN BARCELONA

6 y 7 de julio

Palau de la Música Catalana, Palau 100

Staatskapelle Berlin

Daniel Barenboim, dirección musical

Obras de Wagner y Elgar (6.07) y Verdi (7.07)

2 CDS GRABACIÓN EN VIVO

Prepedido ya disponible en iTunes  
4 de septiembre disponible en tiendas



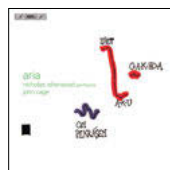
las sinfonías que se conservan. Hay que dar la bienvenida a todo lo que suponga recuperar patrimonio musical, máxime tratándose de música tan excelente como ésta. Pero lo que a priori es motivo de felicidad pronto se torna en desazón debido a la desafortunada interpretación de la Camerata Antonio Soler, orquesta fundada por Gustavo Sánchez en 2011 y radicada en San Lorenzo de El Escorial. Ni siquiera cuestiono aquí la falta de criterios historicistas y el uso de instrumentos modernos (algo que, a estas alturas, resulta cuando menos chocante); es que el nivel de esta formación es más propio de músicos *amateurs* que de auténticos profesionales. Si estuviéramos en los años 70 del pasado siglo, tal vez tendría un pase. Pero ya ha llovido mucho desde entonces.

Eduardo Torrico

#### CAGE:

**Aria with Fontana Mix. A chant with claps. Sonnekus. Eight whiskus. A flower. The wonderful widow. Nowth upon Nacht. Experiences nº 2. Ryoanji.** NICHOLAS ISHERWOOD, barítono-bajo.

BIS 2149 (Sémele). 2015. 44'. SACD. PN



Era sólo cuestión de tiempo que algún sello se decidiera a servir de altavoz para que

Nicholas Isherwood, una de las voces más entregadas a la contemporaneidad, despachara un "todo Cage", compositor que trabajó con el cantante y cuya huella común fonográficamente era inexistente. Los 43 años que separan la embriagadora simpleza *naïve* de *The wonderful widow of eighteen springs* (1942) del inspirado objeto sonoro cuasi zen *Ryoanji* (1985) permiten asomarnos a algunos de los infinitos recorridos que John Cage (1912-1992) transitó y abandonó en una carrera marcada por la búsqueda incansable de la novedad. Recuerda Isherwood cómo un temprano y mal resuelto interpretativamente encuentro con la obra de Cage le disuadió durante algún tiempo de volver a él. La música del norteamericano exige una devoción absoluta a los planteamientos, un asenso que se impone a las capacidades, una adhesión total al juego, casi *performativo*, de algunas de sus propuestas. En este sentido, este disco es un soberbio ejemplo de implicación. De *Ryoanji*, una de las más intrigantes y

Florian Noack

## INESPERADO



#### CHAIKOVSKI:

**Suite de "El Lago de los cisnes". Romeo y Julieta.**

**RACHMANINOV: Suite de "Aleko". RIMSKI-KORSAKOV: Scheherezade op. 35. LIADOV: El lago encantado.** FLORIAN NOACK, piano. ARS 38 148. 2014. 68'. SACD. PN

Un servidor, escuchando este disco del joven pianista con sus propias transcripciones se ha quedado pasmado y momentáneamente boquiabierto, porque sinceramente, cuando menos, hay momentos realmente apabullantes, rebosantes de energía, con un pianismo exultante y repleto de notas y efectos. Es toda una declaración de intenciones, con tan sólo veinticinco años: el músico plasma en un disco sus "versiones" de las grandes obras orquestales al mismo tiempo que sugiere un repertorio novedoso, nunca grabado

antes, con una forma de tocar elegante, refinada, transmisora de las texturas orquestales con la más absoluta devoción. La densidad de las interpretaciones es sorprendente; tanto que uno se plantea si en realidad es solamente un pianista el que toca, si son dos a cuatro manos, o si es el mismo utilizando varias pistas, superpuestas durante el montaje. La cuestión es que Noack se dispone (como un torero delante del rumiante), delante de las partituras (preparadas por él mismo, esto no hay que olvidarlo) y las toca con garbo, hermosura, y una pletórica casi alucinante. Las voces se entrelazan y se suceden de la forma más natural, con trinos virtuosos, notas repetidas a máxima velocidad, octavas duplicadas, terceras dobladas con una sola mano (al estilo del *Estudio op. 25, nº 6* de Chopin) y todas las acrobacias imaginables. Todo ello a bordo de la más refinada



elegancia y la más elocuente precisión rítmica. Las obras en manos de su traductor se transmiten con belleza y robustez, con fiel emulación de los sonidos orquestales originales a través de una paleta sonora amplia y cálidamente depurada. Así, el pianista belga logra unas páginas atrevidas y júbilosas en un verdadero alarde de música y técnica, feliz mescolanza que revierte en el más puro espíritu ruso de las partituras. Impactante e inesperado.

Emili Blasco

István Várdai

## VALOR Y PRECIO

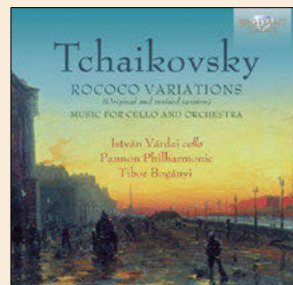


#### CHAIKOVSKI:

**Variaciones sobre un tema rococó op. 33 (original y arr. Fitzenhagen). Nocturno op. 19, nº 4. Pezzo capriccioso op. 62. Andante cantabile.** ISTVÁN VÁRDAI, violonchelo. PANNON PHILHARMONIC. Director: TIBOR BOGÁNYI. BRILLIANT 94876 (Cat Music). 2014. 55'. DDD. PE

Cuando un disco es bueno, tanto da que sea caro o barato. Es bueno y punto y a estas alturas del negocio discográfico decir que lo barato es caro no tiene demasiado sentido. Lo que viene a cuento para explicar, de entrada, que en la excepcionalidad de éste no influye en absoluto su bajo precio, sino su altísimo valor. Aquí está todo lo que Chaikovski

escribió para violonchelo y orquesta, incluida la doble versión —la original y el arreglo de Fitzenhagen que tanto enfureció al compositor— de las *Variaciones rococó*. Su protagonista es el joven violonchelista húngaro István Várdai, laureado reiteradamente y discípulo de Helmerson, Gutman, Shakhovskaia y Starker. Desde el principio se aprecia la belleza de su sonido y la intención de su lectura. En esta música, con su punto sentimental de un lado y leve del otro, sabe estar en el lugar justo, lucir su estilo y manifestar el del autor. La Pannon Philharmonic de Pecs, creada en 1811, es una de las buenas orquestas húngaras y muestra aquí una calidad —la primera entrada de las maderas en las *Rococó* originales es sorpren-



dente— que si es la de sus conciertos habituales merece una enhorabuena de verdad. Su titular, Tibor Bogányi, concierta con naturalidad una música bien hermosa que suele quedar generalmente al margen de las grandes piezas de su autor pero que este disco reivindica con admirables resultados.

Claire Vaquero Williams

formidables obras cageanas, tenemos valiosas referencias. Desde luego la extensa lectura comandada por el contrabajista Robert Black y otros músicos afines a este universo en Hat Art. Pero Isherwood ha encontrado un camino personal para penetrar en

la pieza, una lectura desnuda, subyugante, que nos reencuentra con la opcional voz asemántica —no presente en otras versiones. Su ejecución vocal conecta explícitamente con el jardín oriental que evoca la obra, haciéndonos partícipes de una suerte de ritual

que nos apela o nos exaspera. No existen posicionamientos intermedios ante este desnudo recitado punteado ceremonialmente por famélicos ataques percusivos contra un vaso de cristal. La fascinación que ejerce en el auditorio convencido justifica por sí sola la

adquisición de un álbum de corta duración que cuenta por lo demás con versiones que son novedad en voz masculina. Isherwood se emplea como bajo en *Experiences n° 2* (1945), de tono popular, sobre un poema de E. E. Cummings; y más como barítono en las tres canciones para voz y piano cerrado, donde sobresale *A flower* (1950), que incluye imitaciones sui géneris de cantos de pájaros. *Aria* (1958) se ofrece ligada a un fragmento del *collage* electrónico *Fontana mix* (1958), retratando así el lado más especulativo del creador. Parece claro, a estas alturas, que estamos ante una importante adición a la generosa colección discográfica que tenemos de Cage.

Ismael G. Cabral

### CHOPIN:

**Impromptu n° 3 op. 51. Balada n° 4 op. 52. Berceuse op. 57. Tres Mazurkas op. 50. Polonesa heroica op. 53. Concierto para piano y orquesta n° 2.** NELSON FREIRE, piano. ORQUESTA GÜRZENICH DE COLONIA. Director: LIONEL BRINGUIER. DECCA 478 5332 (Universal). 2013. 66'. DDD. **PN**

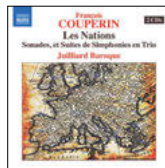


Disco chopiniano a cargo de un chopiniano ilustre, el brasileño Nelson Freire, para quien el *Concierto n° 2* del compositor polaco es “el más difícil de todos los conciertos para piano”. Esta obra en particular y, en general, el resto ha acompañado a Freire a lo largo de toda su vida y tiene ideas originales acerca de su interpretación aunque nunca rompa con la tradición. A menudo se trata de sutiles matices, de un *tempo* determinado y poco más, aunque destacaríamos sobre todo (y ahí reside el principal interés del Chopin de Freire) el equilibrio entre los dos “estilos” que confluyen en esta música: el romanticismo y un cierto neoclasicismo. El refinamiento, la elegancia y el lirismo están siempre presentes, por supuesto, como corresponde a un chopiniano ilustre. Sin duda hay que amar esta música para tocarla como se debe tocar y Freire la ama y, mejor aún, ha profundizado en ella a lo largo de los años y del contacto constante con ella. Se nota. Bringuier al frente de la orquesta cumple sobradamente en un cometido que no le plantea demasiados problemas.

Josep Pascual

### COUPERIN:

**Les nations.** JUILLIARD BAROQUE. 2 CD NAXOS 8.573347-48 (Música Directa). 2015. 100'. DDD. **PN**



Lo normal es que, en cualquier ámbito, un grupo de buenos especialistas reunidos en torno a una empresa común produzca resultados positivos. Pero eso no es siempre así. Y la palmaria constatación la tenemos en este álbum del sello Naxos, con *Les nations* de François Couperin. Ver agrupados para una grabación a nombres tan señeros dentro de la música barroca como los de las violinistas Monica Huggett y Cynthia Roberts, el clavecinista Kenneth Weiss, la violagambista Sarah Cunningham, el oboísta Gonzalo X. Ruíz o el tiorbista Daniel Swenberg hacía presagiar lo mejor, pero, lamentablemente, todas las expectativas se van al traste cuando uno empieza a escuchar el álbum. Digamos, antes de entrar en detalles, que todos los antes citados son profesores en la prestigiosa Juilliard School de Nueva York, de ahí el nombre de la formación. Completan la nómina otros dos profesores de dicha institución: la flautista Sandra Miller y el fagotista Dominic Teresi. Se trata del primer registro del grupo, fundado en 2009, aunque su debut oficial tuviera lugar en la Biblioteca del Congreso de Washington tres años más tarde. En 1726, Couperin publicó en París estas *Sonades, et Suites de Symphonies en Trio*, que había ido componiendo a lo largo de treinta y cinco años. Se supone que con ellas el músico parisino pretendía explorar los diferentes estilos musicales que regían en aquella Europa: el francés (*La Française*), el italiano (*La Piémontoise*), el germano (*L'Impériale*) y el español (*L'Espagnole*). Pero la realidad es que muchas de las piezas que configuran estos cuatro órdenes distan mucho de tener algo que ver con dichos estilos. De hecho, cada una de las cuatro sonatas es típicamente coreliniana, en tanto que las diferentes danzas resultan francesas a más no poder. La lectura del Juilliard Baroque está años luz de la de Musica Antiqua Köln o de la de Les Ombres, por poner dos ejemplos. Una lectura como el agua: inodora, incolora y, sobre todo, insípida.

Eduardo Torrico

**PRAETORIUS**  
PABLO HERAS-CASADO  
BALTHASAR-NEUMANN-CHOR-UND-ENSEMBLE

ARCHIV PRODUKTION

**PABLO HERAS-CASADO**

**PRAETORIUS**

**BALTHASAR NEUMANN CHOR & ENSEMBLE**

Pablo Heras-Casado y el Balthasar Neumann Chor & Ensemble revelan en su magistral interpretación el lado más humano de los compositores Michael, Hieronymus y Jacob Praetorius, cuyo estilo íntimo y expresivo impresionó a los oyentes del período de transición entre finales del Renacimiento y comienzos del Barroco.

Descarga el libreto en castellano GRATIS  
[www.universalclasico.es](http://www.universalclasico.es)  
código: PRAETORIUS

1 CD  
BALTHASAR NEUMANN CHOR & ENSEMBLE  
PABLO HERAS-CASADO, DIRECTOR MUSICAL

ARCHIV PRODUKTION UNIVERSAL MUSIC GROUP fnac www.fnac.es

Cuarteto Talich

## EL SONIDO PENETRANTE



**DVORÁK: Cuartetos de cuerda n°s 10 y 11 opp. 51 y 61.** CUARTETO

TALICH.

LA DOLCE VOLTA LDV 18 (Connex Música). 2014. 70'. DDD. **PN**

Ya se han reseñado en esta revista otros registros del Cuarteto Talich, como las obras de Debussy y Ravel o el *Cuarteto y Quinteto "Americanos"* de Dvorák. Lo ubicábamos en Calliope, y ahora La Dolce Volta publica una llamada Edición del 50 aniversario. Las generaciones han pasado, pero el nivel de las prestaciones se diría que se ha incrementado. Este CD contiene dos de las obras maestras para cuarteto del compositor checo, que tanto compuso para esa formación.

Tanto en el *Cuarteto n° 10* como en el siguiente (ambos: *Opp. 51 y 61*) hay un Allegro inicial de aliento sinfónico, amplio en desarrollos y texturas de motivos, células, temas. Virtuosismo, intensidad, claridad que llega a lo diáfano, dramatismo contenido del ritardando motivado de manera magistral o del ápice conseguido con mesurado mas también implacable crecimiento del sonido, tensión de la fermata que se hace suspense, poderoso lirismo del cantabile (cuando éste se presenta)...

En las últimas tres décadas mucho se ha indagado, interpretado, propuesto en lo que se refiere a la segunda mitad de los cuartetos de Dvorák, sin olvidar en sus merecimientos la



mitad primera. Y se ha hecho de manera virtuosa, que a veces parecía insuperable. Ahora, con el Cuarteto Talich, lo parece también, por esos Allegros de apertura y cierre (¡atención al Vivace que concluye el *Op. 61!*), pero también por los movimientos lentos, Romanza y Poco adagio e molto cantabile de uno y otro cuar-

teto. Y por la artística resolución del conjunto, del todo de cada una de las obras. Atención también a cómo resuelve el Talich eso que llamaríamos "el detalle", que parece analítico pero que es sobre todo descubrimiento de la claridad meridiana de Dvorák, lo que no impide que la exposición y la secuencia sean complejas, y su solución sonora sea penetrante, pues aquí la palabra "profundidad" estaría de más. En cualquier caso, no hace falta probar mucho. El aficionado puede quedar conquistado por este sonido desde los primeros compases de la primera pista, la del Allegro del *Op. 51*. De ahí, en adelante.

Santiago Martín Bermúdez

Karel Ancerl

## EMOCIONADA EVOCACIÓN



**DVORÁK: Sinfonía n° 9 "Nuevo Mundo". SMETANA:**

**Moldava.** SINFÓNICA DE VIENA.

Director: KAREL ANCELRL.

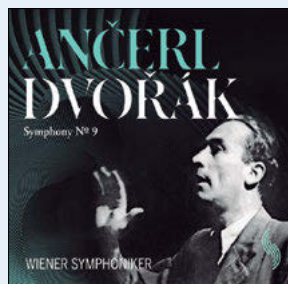
WIENER SYMPHONIKER WS 008.

1958. 49'. AAD. **PN**

En plena guerra fría: 1958. Ancerl viene de Praga. No puede decirse que venga de Europa Oriental a Occidente, porque Praga está más al oeste que Viena. Pero así se decía entonces: Europa del Este. ¡Europa Central!, reclamaban muchos, como haría Milan Kundera años después. Nos han dividido Europa Central en dos zonas enfrentadas por cuyo limes sólo pueden circular unos pocos, y eso bajo vigilancia.

Veán las fotos de Ancerl, hay bondad, y hay sufrimiento. Las razones de su sufrimiento se deben al exterminio de su fami-

lia por el Tercer Reich. Un exterminio que las autoridades comunistas, con órdenes del Kremlin, se niegan a reconocer plenamente. Queda la foto, queda el sufrimiento. En esas, Karel Ancerl, director de la Filarmónica Checa, aparece en Viena en esos años de reconstrucción, y dirige a la Sinfónica (la "hermana menor") nada menos que la *Nuevo Mundo*, uno de los iconos llenos de sentido de los checos, una de sus obras más conocidas y populares, ya entonces; y el poema sinfónico *Vltava*, el más popular de los seis del ciclo *Mi patria*, de Smetana. Pero no pensemos que Ancerl era nacionalista, el sufrimiento decrece de la nación, sabe que ésta es fuente de más y más sufrimiento; las obras de los músicos o los escritores e incluso pintores checos podría ser una defensa frente a



la agresiva ocupación rusa, no mucho más. El nacionalismo checo tuvo en algún momento tentaciones filisteas o de chauvinismo menor, como demuestra la gente con la que se encuentra el buen soldado Svejik. Pero no hay que exagerar.

Y ahí tienen a Ancerl, insisto, en la capital del klein Österreich, la que había sido capital del Imperio antes del destroz del Tratado de Saint Germain; ahora, tras otros muchos des-

trozos, era una de las capitales del olvido recalcitrante, pero eso es ajeno a este registro, esta evocación. Esta toma en vivo tiene emoción, tiene el nervio de lo que, siendo histórico, nos transmite su palpito. No es cuestión de descubrir esta sinfonía a estas alturas, de señalar cómo de nuevo se te suspende el aliento con el Adagio inicial o con el Largo; ni de señalar la maestría en la secuencia del río checo. Este concierto vale por sí mismo, y esa es la virtud y la magia aparente de la fonografía: casi sesenta años después, cuando Praga y Viena hace tiempo que de nuevo están cerca, como Brno, Bratislava o Budapest, este fonograma contiene más que una sinfonía y un poema sinfónico muy populares. Mucho más.

Santiago Martín Bermúdez

## DVORÁK:

**Réquiem.** ILSE EERENS, soprano; BERNARDA FINK, contralto; MAXIMILIAN SCHMITT, tenor; NATHAN BERG, bajo. COLLEGIUM VOCALE GENT. REAL FILARMÓNICA FLAMENCA. Director: PHILIPPE HERREWEGHE. 2 CD PHI LPH 016 (Sémele). 2014. 93'. DDD. **PN**



*Santa Ludmila* o la *Misa de Réquiem*. También conoce la vocación de Philippe Herreweghe por este repertorio, desde Bach o Haydn hasta el siglo XX.

sitor de obras sinfónico-corales, especialmente sacras, como el *Stabat Mater*.

Aborda ahora el maestro una de las obras de mayor envergadura de la especialidad, hora y media larga de homenaje a los muertos, que fue compuesto por un hombre especialmente azotado por la muerte de sus familiares y allegados, alguien que perdió muchos de sus hijos, en una época de grandes mortalidades. Ahora bien, este *Réquiem* lo compuso Dvorák para Inglate-

rra, cuando ya era doctor honoris causa por Cambridge, después de declinar la composición de un oratorio a partir de *El sueño de Gerontius*, poema del cardenal Newman; no se sintió capaz ante ese texto, cuya música será un día obra de Elgar, como sabemos, y ofreció este monumental *Réquiem*. Estamos a finales de la década de 1880, y la dramaturgia de los

teatros de ópera se impone en determinados momentos culminantes (esta obra tiende a dos o tres culminaciones, y son teatrales, expresivas), lo mismo que había sucedido con un texto más propicio a ello, *La novia del espectro*.

Herreweghe y este excelente cuarteto vocal consiguen, junto con un magnífico coro (el de Gante) y la Filarmónica de Flandes un impresionante fonograma que explota con acierto las transiciones permanentes entre cúspides, que se dan incluso dentro de una misma secuencia, como el dilatado episodio del *Tuba mirum*, con el obligado momento de “temor y temblor” y un repentino pero muy motivado momento de introspección, de lirismo incluso. Como es sabido, es ahí donde se notan los maestros, las planificaciones del sonido y la prueba mayor para los aciertos expresivos; cuando se dan, como en este caso.

Atención a la soprano en el *Graduale* o, más tarde, en *Quid sum miser*, que comparte con otras voces, y en las que se alcanza un alto grado de delicadeza. Ésta se alcanza también, como es lógico, en ese especialísimo momento de todo *Réquiem* que es el *Pie Jesu*, con la delicada entrada del coro, más soprano, contralto y tenor.

Esta versión del *Réquiem* es muy equilibrada por ese contraste permanente, ese ir y venir de los tensos reposos de lo introspectivo a las alteraciones que provoca la amenaza mortal. Y esa dramática, esa secuencia, es lo que domina Herreweghe con esos excelentes mimbres que hemos señalado. Hay versiones ya clásicas, desde Ancerl y Kertész en adelante, y son inolvidables. Aunque nos falte perspectiva, no nos falta el impacto que recibimos ante esta nueva lectura para sospechar que habrá que colocarla muy pronto (acaso ya) entre las referencias de esta obra hermosa y también afortunada.

**Santiago Martín Bermúdez**

**HAYDN:**

**Sonatas para piano nºs 59, 38, 47 y 39.** DENIS KOZHUKHIN, piano. ONYX 4118 (Connex Música). 2014. 52'. DDD. **PN**



Tras su disco con sonatas de Prokofiev, Denis Kozhukhin nos ofrece éste centrado en sonatas de Haydn. Las sonatas

Javier Perianes, Sakari Oramo

**HÁLITO DE VERDAD**

**GRIEG: Concierto para piano y orquesta en la menor. Piezas líricas (selección).** JAVIER PERIANES, piano. SINFÓNICA DE LA BBC. Director: SAKARI ORAMO. HARMONIA MUNDI HMC 902205. 2014. 70'. DDD. **PN**

Nueva diana de Javier Perianes. Diana al corazón de la música, al oído y a la más fina sensibilidad del melómano. Tras su aún reciente y muy premiada recalada mendelssohniana, distinguida con los más codiciados premios discográficos, ahora se adentra en el universo delicado y luminoso de Grieg. La cima alcanzada con los pentagramas de Mendelssohn-Bartholdy se renueva en este compacto asombroso, de sutilidades extremas, cargado también del músculo y la fuerza pianística y expresiva que reclaman tantos pasajes del célebre *Concierto en la menor*, obra cuya enjundia y exigencias han quedado con frecuencia relegadas por su fácil popularidad y la arbitraria consideración de “hermano menor” del concierto de Schumann, escrito en la misma tonalidad.

Perianes, mutado en este feliz CD en *PeriaGrieg*, es uno de los grandes pianistas de nuestro tiempo. De todos los tiempos. Lo certifica en esta grabación magistral, que transita del mundo sutil, evocador

y teñido de folclore de las *Piezas líricas*, a los momentos de mayor ímpetu expresivo del *Concierto para piano*. Como cuenta el propio pianista, en el disco “están todas las caras de Grieg, desde el Grieg más joven y revolucionario del concierto que mira claramente a Schumann hasta el pensador que medita en las *Piezas líricas* del último opus”.

Ya en los primeros compases del concierto —más próximo a Liszt que a Schumann—, con los conocidos y fogosos acordes que lo preludian, se percibe el fuste de un pianismo poderoso, cargado de autoridad, inteligencia y de una cultura musical que asume la tradición con la misma intensidad y libertad con que deja fluir su propia impronta artística. La grabación, en la que el internacional pianista español cuenta con la colaboración de la Sinfónica de la BBC de Londres y la batuta atenta y meticulosa de Sakari Oramo, alcanza momentos de excelsa emoción en el hermoso Adagio central, donde Perianes luce ese fraseo inconfundible que le convierte en único, con un *legato* y un juego dinámico absolutamente fascinantes. Se trata de una versión que se ubica entre las más altas referencias del mil veces grabado concierto. El pianista de Nerva incorpora así su nombre a los de Anda, Andsnes, Arrau, Benedetti



Michelangeli, Gieseking, Katichen, Lipatti, Lupu, Richter, Rubinstein y algunos otros prodigiosos artifices de la obra de Grieg.

Armado en su sensibilidad inteligente y bien despierta, se sumerge en el universo tenue y evocador de las *Piezas líricas* a través de una técnica tan natural como rigurosa y poderosa. Fascina por su sustancial capacidad comunicativa, que va más allá de lo obvio. Perianes, humanista del sonido, envuelve las doce miniaturas que incluye el disco con su intenso hábito de verdad y autenticidad. Una actitud, una manera de entender la música que trasciende el ámbito del teclado para proyectarse en todo. Su sinceridad de artista es parangonable a la pureza de un pianismo que sobrevuela sin traumas cualquier pleitea técnica. En sus dedos virtuosos y sencillos, la belleza es verdad. O viceversa... ¡Qué maravilla!

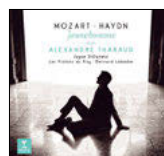
**Justo Romero**

del primero datan del período de la guerra y las del segundo de los años 1773 a 1789, época en que el gran maestro austriaco profundizaba en el clasicismo que él mismo protagonizaba e impulsaba al tiempo que preveía el romanticismo aún incipiente y hasta echaba alguna mirada hacia atrás desde la perspectiva del movimiento *Sturm und Drang*, que como sabemos (y sin pretender profundizar aquí en ello) aúna el impulso hacia algo difuso todavía que sería el romanticismo con la mirada puesta en el barroco o, al menos, en la expresividad barroca. Así pues, sonatas de un período muy interesante en la vida de Haydn en la que había lugar para el dramatismo, para la *cantabilità*, para la exquisitez, para cierto “desmelene” incluso (¡ojo, hablamos de Haydn, tampoco

nos pasemos) y ese dominio admirable de la forma. Obras sólidas y al tiempo casi ligeras, exigen mucho del intérprete. No hablamos de dedos, de técnica o de velocidad, sino de ir más allá de las notas sin perder fidelidad a lo escrito, capacidad de profundizar en esos pentagramas en que todo está tan ordenado y todo es tan bello y perfecto, pero en los que palpita también el alma de un gran artista que, de vez en cuando, nos abre su corazón. El pianista que aquí las interpreta conoce bien este repertorio y lo afronta con una seguridad técnica indiscutible. No elude la expresividad intensa pero es mesurado y sabe que no está ante Beethoven y sabe ser delicado. Un Haydn interesante, sin duda.

**Josep Pascual**

**MOZART: Concierto para piano nº 9 en mi bemol mayor “Jeunehomme” K. 271. Rondó en la mayor K. 386. Aria Ch’io mi scordi di te? K. 505.** HAYDN: *Concierto para piano en re mayor Hob. XVIII/2.* ALEXANDRE THARAUD, piano; JOYCE DiDONATO, mezzosoprano. LES VIOLONIS DU ROY. Director: BERNARD LABADIE. ERATO 46262687 (Warner). 2013. 71'. DDD. **PN**



Cada detalle de la interpretación, de la toma sonora y de la plasmación responde a un concepto ultracuidado y hasta mimado.

Elegancia es el término que define los setenta y un minutos de música de este disco.

Algo que en las grabaciones de las últimas décadas ha sido sustituido mayoritariamente por una tendencia hacia la naturalidad sonora, con sus ventajas de impronta musical e inmediatez estética, se vuelve aquí hacia un mundo de hiperrealidad maquiada, lo cual no es ni mejor ni peor sino, simplemente distinto. La belleza tímbrica domina el plano acústico, empezando por la sonoridad diamantina del gran Steinway D y terminando por la sutilísima dosis de vibrato que pone en juego la orquesta para suavizar la afinación de armaduras un tanto tirantes. La gracilidad articuladora de Tharaud es tan nitidamente cristalina como se podría esperar, como también lo es también su mínimo recurso al pedal y el peso con el que ataca sus piezas. Su enfoque sabe dialogar entre claroscuros más cargados y, hasta en algún momento, dramáticos —Mozart— o jugueteo parlanchinamente con la orquesta —Haydn— sin perder nunca el marchamo de la máxima belleza tonal. Los *tempi* resultan lo más predecible de todos los factores en juego, pecando de cierto conservadurismo. La aportación de DiDonato, espléndida; la de Labadie, algo velada por una excesiva discreción. Es lo que tiene ser tan elegantes.

Juan García-Rico

## MUSORGSKI:

Cuadros de una exposición.

SCHUMANN: *Carnaval op.*

9. KIRILL GERSTEIN, piano.

MYRIOS MYR013. 2013. 63'. DDD. **PN**



El mundo de la interpretación tiene sus misterios y razones. Por qué un intérprete escoge un determinado tipo de repertorio, que tipo de *tempi* prefiere a la hora de tocar, qué distingue de cada obra, si tiene en cuenta tal y como se ha tocado hasta entonces, qué busca expresar cuando interpreta, etc. Los factores pueden ser casi infinitos, como también los resultados. El caso que no ocupa es el de un joven pianista (1979, Voronezh, Rusia) que no sufre de apocamiento ni de complejos a la hora de ilustrar su visión de la obra magna del piano del también ruso Modest Musorgski, los *Cuadros de una exposición*, con unas velocidades por lo general prácticamente de estudio. La razón y qué busca con unos *tempi* tan lentos la desconocemos, pues la música sufre de poca fluidez y una falta de

imaginación sorprendente. En casi toda la obra impera la pesantez y el sosiego emocional como *leit motiv* constante. Podría justificarse con una recreación sonora y tímbrica impresionantes pero la verdad es que, aunque las cualidades del pianista son correctas, no es el caso. Hay que esperar a *Limoges* (casi al final de la partitura) para escucharlo con ligereza y sentir la sensación de que la narración avanza. Aunque obviamente vuelve a animarse con *La cabaña sobre patas de gallina* donde vive la bruja Baba Yaga, por lo general es una interpretación moderada y correcta, aunque no podemos decir que entretenida o con dotes de naturalidad. El *Carnaval* visto por el mismo intérprete es algo diferente, aquí sí que se alternan bien los dos personajes schumannianos, con diferencias de *tempi*, carácter, con la dicción romántica bien narrada. Gerstein, a tenor de lo aquí escuchado se presenta como un pianista particular, que busca lo diferente. La pregunta es si realmente hay un mensaje imprescindible que transmitir, y también si la excelencia está presente en todo lo que rodea a estas versiones. La respuesta es no.

Emili Blasco

## RIHM:

*Et lux*. HUELGAS ENSEMBLE. CUARTETO MINGUET. Director: PAUL VAN NEVEL. ECM 2404 (Distrijazz). 2015. 61'. DDD.

**PN**



Compuesta en 2009 para el Hilliard Ensemble y el Arditti String Quartet, *Et lux* de Wolfgang Rihm toma como referencia los textos de la *Misa de réquiem*, pero toda similitud con el género acaba ahí, ya que su concepción dista mucho de ser la de un réquiem al uso. En palabras de su autor, la obra surgió como un proceso de recuerdo de las palabras y de las frases de la misa de difuntos, así como de aquellas obras que el compositor interpretó y ensayó en los coros que frecuentaban el repertorio clásico y romántico, de los que él fue integrante años atrás. Pero lo importante aquí no es el mero recuerdo de aquel legado, ya que la composición trasciende el simple ejercicio imitativo actualizado en el tiempo, lo primordial en este caso es el proceso de recuerdo en sí mismo, y como consecuencia del mismo, el compositor alemán elabora una obra que se desarrolla como un ente orgáni-

co, con ideas musicales que evolucionan desde el estatismo y la consonancia inicial —referencia evidente a las primeras obras polifónicas, de planteamiento simple pero poderosas en su influjo— a la polifonía más desahollada e intrincada, sin olvidar el lenguaje cromático, para, a partir de ahí, acrecentar su desarrollo musical, exprimiendo al máximo las posibilidades expresivas del conjunto vocal y del cuarteto de cuerda. Así, y como en todo procedimiento memorístico, hay pasajes del texto que se repiten, cuales asideros a la tradición, pero siempre de manera cambiante, salpicados aquí y allá con todo tipo de recursos técnicos que aportan dramatismo e interés al discurso musical. El resultado es una evocadora obra plagada de bellísimas sonoridades que se disfruta durante algo más de 60 minutos sin interrupción y sin apenas darnos cuenta. En ella, tanto el Huelgas Ensemble —que duplica las cuatro voces originales— como el Minguet Quartet demuestran su total dominio del medio en cada acorde, en cada frase, en cada trémolo o en cada pizzicato bartokiano, siempre con la máxima implicación interpretativa y la mayor pulcritud sonora. La excelente toma de sonido permite apreciar todos los detalles de la partitura.

Urko Sangroniz

## ROSSINI:

*Guillaume Tell*. ANDREW FOSTER-WILLIAMS (Arnold), MICHAEL SPYRES (Arnold), JUDITH HOWARD (Mathilde), NAHUEL DI PIERRO (Melchtal-Furst), RAFFAELE FACCIOLÀ (Gesler), TARA STAFFORD (Jemmy). CAMERATA BACH. VIRTUOSI BRUNENSIS. Director: ANTONINO FOGLIANI. 4 CD NAXOS 8.660363-66 (Música Directa). 2013. 253'. **PE**



El festival rossiniano de Wildbub viene haciéndole la competencia, puede que involuntaria o complementariamente, al más notorio de Pésaro desde hace 25 años. Para celebrar esta fecha se tuvo el acierto de programar el grandioso *Guillaume Tell*, justo el mismo verano que lo programaba el ROF. Los alemanes han superado a los italianos (que reunieron un equipo más llamativo contando para ello con el Arnold de Flórez) ofreciendo la partitura hasta el momento la más completa posible. No sólo incluyeron los pasajes evitados en las primeras

representaciones, sino que añadieron la siempre ninguneada arietta de Jemmy (que en la grabación EMI de 1972 cantó Mady Mespilé) además de sumar un suplemento de 23 minutos donde se escucha un nuevo final en el que la *stretta* de la obertura (cantada, claro) sustituye al sublime concertante original ya bien conocido. Los discos de Naxos tiene una duración de 4 horas y 12 minutos: ello informa de la entidad temporal de la propuesta. Tal planteo constituye un elemento positivo del registro, aunque pueden sumarse otros. Foster-Williams, cantante ya con bastantes experiencias haendelianas previas, lo que le viene al caso, es un barítono de una nobleza de medios e intenciones que le permiten un protagonismo digno de elogios, pese a carecer de una latinidad de colores, dato que le sería de bastante ayuda. Judith Howarth, soprano que aparece y reaparece en la discografía intermitentemente, supera todas las dificultades de un papel que exige en esencia una dramática (o lírica de peso) con agilidades: en suma, una Matilde convincente. Sin duda, todas las miradas (u oídos) se centrarán en el Arnold de Spyles, tenor que ya ha sido captado para Pésaro, donde ha ofrecido buena muestra de su arte. El tenor norteamericano sortea los agudos con audacia y da al personaje la heroicidad requerida. No procede compararlo con Flórez: son artistas de diferentes armas; las de uno son el *charme* y la musicalidad, los del otro, la potencia y la valentía. Con un coro muy implicado y una orquesta bien dirigida por el allí ya imprescindible Fogliani (lo mismo que el citado conjunto instrumental checo) el resto cumple con desigualdad. Merecen la cita: Nahuel di Pietro quien da mejor relieve a Melchtal que a Furts; la Jemmy de Stafford es de bonita y diminuta voz, Artarazd Sargsyan supera la terrible prueba que son los agudos de Ruodi; Marco Filippo Romano merecería mayores encargos que el de Leuthold y el Cazador.

Fernando Fraga

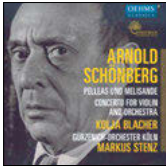
## SCHOENBERG:

*Pelleas und Melisande*.

*Concierto para violín*. KOLJA BLACHER, violín. ORQUESTA GÜRZENICH DE COLONIA. Director: MARKUS STENZ.

OEHMS OC 445. 2013. 70'. DDD. **PN**





Una cierta simetría preside este programa schoenbergiano: el posromanticismo terminal wagneriano-mahleriano del poema sinfónico sobre el drama de Maeterlinck, con su sobrecundancia temática y enmarañada red polifónica, parece apuntar hacia la quiebra tonal, en tanto que la obra con solista, aun con su dodecafonismo innegable, contiene resabios tonales. La simetría se rompe en cuanto al grado de aceptación de una y otra partitura, pues si *Pelleas und Melisande*, aun con sus imperfecciones formales, ha entrado en el canon del Schonberg aceptado —junto con *Noche transfigurada*—, el *Concierto para violín* es el gran olvidado del repertorio. Mucho decir sería, probablemente, que merezca figurar junto al del Alban Berg, pero su escucha obliga a reconocerlo como una de las grandes piezas escritas para el instrumento en el siglo XX. El problema es su dificultad poco menos que insalvable en directo. En la grabación, Kolja Blacher se muestra como un digno representante de esa “nueva generación” de violinistas para la que el compositor concibió la página. Su virtuosismo es diabólico, paganiniano, con un registro ultraagudo de afinación impecable. Stenz entiende que estas composiciones, separadas por más de treinta años y la ruptura del lenguaje, en realidad no están tan lejos. La ebullición tímbrica y la exacerbación expresionista dominan tanto el poema sinfónico como el concierto. El director procede a clarificar los estratos de la inmensa orquesta de *Pelleas* y subraya el indudable don melódico al que Schoenberg hubo de renunciar a cambio de la demostración de su tesis. Una ansiedad y una urgencia similares a los del poema gobiernan su acompañamiento del concierto, que se impone por la vigencia de su modernidad, donde los timbres adquieren punzante sentido dramático. Un disco muy interesante.

Enrique Martínez Miura

**SCHUBERT:**  
**Obra completa para violín y piano.** JULIA FISCHER, violín/piano (D. 940); MARTIN HELMCHEN, piano. 2 CD PENTATONE PTC 5186519 (Sémele). 2009. 73'. DDD. **PN**

Extraordinariamente impecable. Así de sencillo es calificar el Schubert de Fischer-Helmchen.



Ambos se meten de lleno en piezas que, a priori, no son ni mucho menos lo más atractivo, ni del catálogo del compositor ni del extenso repertorio para el dúo violín-piano. Su apreciación de las obras más pequeñas en dimensiones y dificultad, como las dos *Sonatinas op. 137*, es pulcramente nítida, cuidadosa del detalle y cariñosa con la escritura. Mejor aún, el resultado de aplicar ese mimo a estructuras más dilatadas, donde la partitura profundiza en regiones de mayor calado —*Sonata D. 574* y *Fantasia D. 934*. Ahí, el arco de Fischer incide con el peso sabiamente calibrado para obtener ese punto justo de dramatismo y lucidez que tan difícil es en la música de Schubert. El piano, que en aquellas obras iniciales aportaba frescura articuladora, desarrolla en estas últimas un propicio caudal de energía. Complementan con un brillantísimo *Rondó D. 895* y con la *Fantasia en fa menor D. 940* para dos pianos en la que ella cambia —con toda solvencia— el violín por el teclado. Magnífico.

Juan García-Rico

**SCHUMANN:**  
**Estudios sinfónicos op. 13. Kreisleriana op. 16. Toccata op. 7.** NELSON GOERNER, piano. ZIG-ZAG TERRITOIRES ZZT 352 (Sémele). 2014. 71'. DDD. **PN**



Atento a la música y sus reflejos, preciosista con el sonido y pulcro con la esencia: así es como puede definirse el tocar de Nelson Goerner tras lo escuchado en su último CD dedicado enteramente a Schumann, donde el solista exhibe claramente unas virtudes elogiables y más que plausibles. Aunque al argentino quizás le falte momentáneamente un punto más de nitidez (hay momentos que quizás falte más contraste tímbrico entre temas y voces), se trata de un Schumann vigoroso, vital, fiel transmisor de los valores del manuscrito, contrastado, y dotado de unas condiciones sonoras siempre cálidas y redondeadas. Preferentemente opta por unos *tempi* ágiles, lo que sugiere una música activa y bien ritmada, un Schumann que brilla y destaca

por sus múltiples oscilaciones emocionales. Gerner se expresa bien a bordo del romanticismo (le conocíamos un Chopin publicado en 2009, véase Wigmore Hall Live 0039), sin abusar de las exageraciones y en cambio ahondando en la trasfondo poético de cada pieza. El pianista, arquitectónicamente clarividente y dinámico en la narración, promueve un Schumann vivo y atento, bien articulado, convenientemente equilibrado, que busca expresarse con la más íntima esencia, sin necesidad de estímulos exteriores ni forzados. Por todo ello, muy notable... aunque no inoludible.

Emili Blasco

**SEIXAS:**  
**12 Sonatas del Manuscrito 5015.** JOSÉ CARLOS ARAÚJO, clave. MPMP 5. 2013. 69'. DDD. **PN**



Los tres grandes teclistas ibéricos del siglo XVIII tienen apellidos que comienzan por ese: Scarlatti, Soler y Seixas. De los tres, acaso el más desconocido sea el último. Natural de Coimbra, su producción es abundante, a pesar de fallecer con tan sólo 38 años. Se conservan casi un centenar de sonatas debidamente autenticadas, aunque le son asimismo atribuidas otras dieciséis. Por desgracia, gran parte de su obra desapareció en el terremoto de Lisboa de 1755. Carlos Seixas estudió con su padre, Francisco Vaz, a quien sustituyó como organista de la catedral de Coimbra. En 1720 se estableció en Lisboa, para ejercer de organista de la catedral patriarcal y de la Capela Real. Un año más tarde llegaría a la capital portuguesa, como maestro de la mencionada Capela Real, el napolitano Scarlatti, con quien pronto empatizaría. Ambos colaboraron durante cinco años, influyéndose mutua y provechosamente. La música para teclado de Seixas es en gran medida el resultado de los ambientes en los que trabajó, ya que como organista de la catedral lisboeta tenía la posibilidad de interpretar, antes o después de la misa, una única pieza, que forzosamente tenía que ser una tocata o una sonata. Por otra parte, también tañía el clave en las fiestas que se organizaban en los reales sitios o en casas de nobles, algo que aprovechaba para dar a conocer sus composiciones. A pesar de la influencia

de Scarlatti, la sonata de Seixas deja de ser bipartita para adoptar la estructura tripartita que posteriormente caracterizaría a la sonata clásica. Es este el cuarto de los siete volúmenes que el portugués José Carlos Araújo le ha dedicado a su compatriota (cuatro con clave, dos con órgano y uno con fortepiano). Se trata de doce sonatas para clave depositadas en el manuscrito 5015 de la Biblioteca Nacional de Portugal. Lecturas académicas las de Araújo, aunque quizás en demasía, lo cual le resta un punto de oropel a la chispeante música de Seixas.

Eduardo Torrico

**SMETANA:**  
**Obras para piano de 1845-1846.** JITKA ČECHOVÁ, piano. 2 CD SUPRAPHON SU 3847-2 (Sémele). 2014. 144'. DDD. **PN**



Creo que estamos ante el final de la integral pianística que Jitka Čechová dedica a Bedrich Smetana, fundador de la escuela nacional checa. Aunque no lo indica, sería el volumen séptimo, pero éste contiene dos CDs. Las obras más importantes han pasado por anteriores entregas, y ahora llegan piezas juveniles de salón y alguna de afirmación nacional, cuando checos y germanos vivían entrevados y sin una clara diferenciación territorial, a menudo eran bilingües, y las rivalidades crecían hasta convertirse en algo peor. El joven Smetana de 1845-1846 tiene veintitrés, veinticuatro años, tiene amores con Katerina Kolarová, que será su primera esposa (y que morirá en plena juventud), sale del Conservatorio al que ha acudido con la conciencia de no estar lo bastante preparado, y todavía se afirma, todavía le falta mucho para emigrar a Suecia, aunque falta muy poco para la primera gran revolución europea, que en Praga tendrá especial resonancia. Estas piezas son en su mayor parte miniaturas, o bien obras breves; tan sólo la *Sonata en sol menor*, y un triple ejercicio llamado *Sonatenform*, en ambos casos de 1846, poseen mayor aliento. Las obras poseen una belleza tan indudable como menor, en general; no nos detendremos en alguna que sin duda es superior, como los cuatro *Rondós* también de 1846. Culmina y (creemos) concluye así un ciclo ejemplar, el de toda

la obra pianística de Smetana, el maestro que creará la ópera checa con ocho importantes títulos para la escena, a cargo de una pianista soberbia, capaz de los matices más sutiles y de una musicalidad y virtuosismo evidentes en cualquier ejemplo que tomemos al azar de este doble álbum o de cualquiera de los otros. En cambio, no debe de ser azaroso que sea Jitka Cechová la magnífica pianista del Trío Smetana, llamado así y no de otra manera.

Santiago Martín Bermúdez

**SZYMANOWSKI:**  
**Concierto para violín nº 1 op. 35. Canto de Roxane, transcripción. Mitos op. 30. Nocturno y tarantela op. 28. STRAVINSKI: Chanson russe. El pájaro de fuego, transcripción de Berceuse y Scherzo.** ROSANNE PHILIPPENS, violín; JULIEN QUENTIN, piano. NJO. Directora: XIAN ZHANG. CHANNEL CCS SA 36717 (Connex Música). 2014. 71'. DDD. **PN**



Dos auténticas bellezas, dos maravillas, dominan este programa: el *Concierto*

*op. 35* y los tres movimientos de los *Mitos op. 30*. El aficionado a este repertorio sabe bien lo que le espera si los intérpretes están a la altura, como en este caso. Pero no podemos estar seguros de que todo el mundo conozca bien a Szymanowski, uno de los grandes de la primera mitad del siglo pasado que ha tenido menor fortuna póstuma que sus iguales contemporáneos, como Bartók, Stravinski o Berg, por no mencionar sino tres de los favoritos de la casa (la mía). Podemos aceptar que la estética de los *Mitos* debe bastar a Debussy y Ravel (tan distintos ellos dos), sobre todo por inspiración de línea e incluso de armonía para librarse del pasado nacionalista: la nación no existe, pero a menudo es eso que hacemos olvidando lo nacional. La tan evocada sensualidad de Szymanowski es aquí de una evidencia insoslayable, pero la poética a la que da lugar no es sólo faunos, dríadas y ninfas, dioscellos y pequeñeces pedantes, es la lírica de lo que se escapa del romanticismo, del énfasis, y abraza la ambigüedad con intensidades que sugieren y no afirman. Aretusa, Narciso, Dría-

Dimitri Sinkovski

## UNA EXHIBICIÓN



**VIVALDI: Las cuatro estaciones. Cessate omai cessate RV 684. "Gelido in ogni vena" de Farnace.** LA VOCE STRUMENTALE. DIMITRI SINKOVSKI, violín y contratenor. NAÏVE OP 30559 (Popstock). 2014. 61'. DDD. **PN**

Han tardado, pero los músicos rusos han empezado ya a alcanzar el estrellato en la música barroca. Junto a la soprano Julia Lezhneva o el director Maxim Emelianichev (cerca a Teodor Currentzis, un griego forjado primero en San Petersburgo y luego en Novosibirsk), su principal símbolo es hoy el violinista Dimitri Sinkovski, que se presenta aquí no sólo como instrumentista sino también como falsista. Lo hace al frente de un conjunto que fundó en 2011 con nombre italiano, pero que está formado mayoritariamente por jóvenes músicos rusos. Como era de esperar los resultados son de todo menos convencionales.

*Las cuatro estaciones* se han grabado tantas veces desde presupuestos tan diferentes que decir algo nuevo de ellas resulta difícil, pero Sinkovski se las arregla para que su versión resulte singular, no por el tratamiento dramático, retórico, de contrastes agógicos y dinámicos extremos, tan de la escuela italiana más audaz y tan asimilado ya por el oyente medio,

sino por los detalles ornamentales que incorpora a la línea del solista, algunos sorprendentes y discutiblemente barrocos, dentro de un estilo dominado por un virtuosismo desahogado. El sonido de Sinkovski es ancho, vibrante, limpio, y su agilidad y su capacidad para conseguir efectos variados resultan asombrosas. Su conjunto roza el concepto minimalista (4 violines, viola y un amplio continuo, que incluye violonchelo, contrabajo, dos claves, arpa y archilaúd) y está formado por intérpretes también muy dotados, que logran una pasta compacta, pero de gran plasticidad, que se adapta siempre a la línea, ahora sinuosa ahora cortante, del solista (lo cual se nota de modo muy especial en el segundo movimiento del *Verano*). Se aprecia también un trabajo muy detallado y consciente en torno al color, en lo que contribuye no poco la presencia inusual del arpa en el continuo, que es muy bien explotada ya desde el primer movimiento de la *Primavera* y va dejando detalles, arpeggios por aquí, *glissandi* por allá, a lo largo de los cuatro conciertos. En estas *Estaciones* hay momentos de auténtico delirio dramático (con el Presto final del *Verano* por supuesto en cabeza) junto a otros de un lirismo intenso. Singular resulta el movimiento lento del *Otoño*, que se desarrolla casi como una fantasía



impresionista a partir del diálogo entre los dos claves (uno con registro de laúd) y una cuerda que parece querer extender una misteriosa sábana de sonido bajo el solista.

Pero ahí no termina la exhibición de Sinkovski, que es capaz de alternar el violín con el canto en *Cessate omai cessate* (incluida una breve cadencia improvisada con el instrumento en el *da capo* de la primera aria de la cantata). Y como cantante el músico ruso demuestra buena técnica, agudo fácil, graves algo más justos, fluido tratamiento de las agilidades y notable fuerza expresiva, con abundante aparato ornamental en las repeticiones. En un brillante tono operístico, el Sinkovski contratenor transita convincentemente entre florituras y patetismo (riquísimo el acompañamiento de *Gelido in ogni vena*), completando así el retrato de uno de los artistas más singulares de la música barroca de nuestro tiempo.

Pablo J. Vayón

da y Pan... tres movimientos de una belleza intensa en la que lo francés viene a liberar al músico de herencias abrumadoras y muertes antiguas.

Los dos conciertos para violín de Szymanowski parecen conquistar por fin su lugar en el repertorio. Aunque se dan más en registros que en las salas de conciertos. No es el único compositor o escuela e incluso periodo que encontramos en tal situación. Los últimos años han visto la publicación de importantes referencias de uno de estos conciertos, o de ambos. Los dobles de Zehetmair y Rattle (EMI) son registros de 1996, pero el de Alena Baeva y Dawidow (Opole, Dawidow; Dux) es de 2007, el de Baiba Skride con Petrenko (Oslo, Orfeo) es de 2013; mientras que Arabella Steinba-

cher grabó su *Op. 35* en 2009, con Janowski (RSO Berlín, Pentatone) y Christian Tetzlaff el suyo en 2009, con Boulez (Filarmónica de Viena, DG). El historial podría ser más amplio, pero la riqueza de interpretaciones, de virtuosismos se evoca con sólo pronunciar o leer tales nombres de intérpretes insuperables. El mundo sonoro del *Op. 35* es también el de las ambigüedades, pero el color instrumental y las frases interrumpidas o, por el contrario, amplias, la suspensión de la secuencia, lo que algunos llaman *el misterio de los bosques que pronto desaparecieron*, todo eso y algún toque mahleriano, es la sonoridad del *Op. 35*. La joven violinista holandesa Rosanne Philippens se apunta a ese grupo, ese puñado de artistas magníficos que logran

extraer la excelencia, y consigue una nueva referencia insoslayable para este hermosísimo *Concierto*. El disco se complementa con dos hermosas páginas de Szymanowski, una de ellas transcripción del canto de Roxane, la reina de la ópera *Rey Roger*; y del *Op. 28*, hermosa página camerística; más tres propinas stravinskianas que también son transcripciones.

Con registros como éste es posible que se normalice Szymanowski como compositor a la altura de, por ejemplo, los tres que citábamos. Para entonces no hará falta descubrir mediterráneos cada vez, y podrá uno limitarse a cantar las excelencias de interpretaciones, de sonidos como los de este hermoso CD.

Santiago Martín Bermúdez

## RECITALES

**FERRUCCIO FURLANETTO.** Bajo.

*Obras de Verdi y Musorgski.*  
CORO Y ORQUESTA DE LA ÓPERA DE VIENA. Directores: MICHAEL HALÁSZ, VJESLAV SUTEJ, DANIELE GATTI, TUGAN SOKHIEV.  
ORFEO C 887141B (Sémele). 1997-2012. 76'. DDD. **PN**



No hay duda de que una de las voces de bajo más importantes del presente es la de este bajo italiano, nacido en 1949 y todavía con arrestos para cantar con propiedad, decir con intención, matizar con expresión y mantener una muy plausible línea interpretativa en repertorios bien distintos; como los que ocupan las dos obras representadas en este disco, en el que el artista sirve a dos de los personajes operísticos más ricos, contrastados y conturbados del género, protagonistas de dos extraordinarias obras casi coetáneas: Felipe II de *Don Carlo* y Boris Godunov de la ópera si titulada.

A sus 66 años Furlanetto aún conserva algunas de las

cualidades de su mejor época: amplitud, volumen, extensión, reciedumbre, oscuridad, densidad de auténtico bajo cantante. Y también sus defectos: pasajes engolamientos, nasalidades diversas, timbre mate y ya algo raído. Pero la franja grave sigue teniendo solidez y se desenvuelve con cierta facilidad en los aledaños del fa agudo. Otorga el debido empaque a estos dos atribulados monarcas, el rey de España y el zar de todas las Rusias. A cada uno le da lo que pide y se maneja bastante bien en una lengua como la empleada por Musorgski.

Siempre ha delineado bien Furlanetto el aria de Filippo, *Ella gamma m'amò*. La interpreta de forma introvertida, como alucinada, la que ha de seguirse en una página que se canta "come trasognato" y expone, en una reflexión al amanecer, todos los temores, miedos y obsesiones. La línea es impecable y el primer mi<sup>3</sup> ("Amor per me non ha...") es emitido en una canónica media voz. Es una recreación grabada en la Staatsoper —como todo el CD— el 16 de septiembre de 1997, con la voz todavía relativamente fresca. Previamente escu-

chamos el dúo con Posa, un arrostrado y férvido Carlos Álvarez, con la voz en sazón, oscura y *cupa*. Michael Halász aporta desde el foso calor y, quizá, excesiva contundencia.

Del 19 de enero de 2001 provienen los fragmentos siguientes, que vienen encadenados en la ópera: dúo con el Gran Inquisidor, diálogo con Elisabetta y cuarteto *Ab' sia maledetto*. Furlanetto está imbuido de la máxima autoridad y hace frente al siniestro representante de la Iglesia, aquí un consistente, aunque no sobrado de graves, Eric Halfvarson, con gallardía. En el cuarteto las voces de Miriam Gauci, Dolora Zajick y Bruno Caproni colaboran honestamente sin especiales brillos; que no ofrece la algo ruda dirección del desaparecido Vjekoslav Sutej, que fue, recordémoslo, de 1990 a 1996, fundador y titular de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla.

Tenemos otros dos directores en las dos sesiones aquí recogidas de *Boris*. Daniele Gatti para el segmento del acto segundo, con el diálogo entre el zar y Shuiski y el enloquecido soliloquio posterior, proveniente de la representación de 28 de mayo de 2007, y

Tugan Sokhiev para la escena de la muerte del acto cuarto (versión de 1869), tomada el 20 de abril de 2012. Furlanetto mantiene en esos años tan recientes sus constantes vocales, aunque el instrumento, como es lógico, ha perdido bastante frescura.

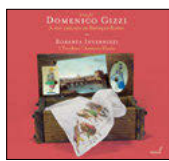
En cualquier caso, el artista sigue estando ahí, expresando y diciendo en lo que parece un ruso más que correcto. Tras la conversación con el taimado Príncipe, encarnado por un sibilino Jorma Silvasti, aunque poco afinado y temblón, el bajo italiano no se entrega en cuerpo y alma al salvaje y enfebrecido monólogo en el que lo persiguen las alucinaciones y todos los remordimientos del mundo. El amenazador tic-tac del reloj marca el arrebató. Y en la muerte tenemos la tranquila entrega expresada en una emisión transida y serena, puede que algo falta de pureza instrumental, y en los estertores finales. En la línea más auténtica de Chaliapin o Christoff. La seguida por otro gran bajo italiano del pasado: Ezio Pinza. Muy sutil la batuta de Sokhiev.

**Arturo Reverter**

## VARIOS

**ARIAS PARA DOMENIZO GIZZI.**

*Arias y oberturas de Feo, Vinci, A. Scarlatti, Costanzi, Bononcini, Sarro y Porpora.*  
ROBERTA INVERNIZZI, soprano. I TURCHINI. Director: ANTONIO FLORIO. GLOSSA GCD 922608 (Sémele). 2014. 57'. DDD. **PN**



El *castrato* napolitano Domenico Gizzi (1687-1758) desarrolló la década más importante de su exitosa carrera en la Roma de la segunda mitad del siglo XVIII. Descrito a veces como un tenor con dos octavas de tesitura, la reproducción, ni siquiera aproximación, a su color vocal no puede haber sido la intención de la soprano Roberta Invernizzi en este álbum. Lo que sí en cambio consigue, y muy convincentemente, es dar una lección magistral de pericia técnica y

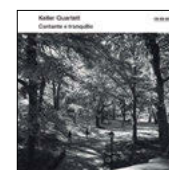
conocimiento estilístico. No es en efecto el suyo un dominio de la coloratura que se imponga por la mera exhibición de agilidad vocal, sino que el arma con que principalmente conquista al oyente es, aparte la constante uniformidad del timbre, la musicalidad con que dota de variedad a un programa en principio muy homogéneo dado el corto período en que las trece arias aquí seleccionadas se compusieron y cantaron por primera vez. Siendo tantos los momentos en que asombra la agilidad (donde más tal vez en *Volo il mio sangue a spargere*, de *Adelaide* de Porpora), la atención acaban por atraerla más aquellos pasajes en los que el dramatismo se transmite a través de notas relativamente largas pero perfectamente sostenidas (así en *Barbare siete, o dei*, de *L'Etearco* de Bononcini), o en *Povero amor tradito*, de *Ginevra principessa di Scozia* de Sarro). También la orquesta, vivamente impetuosa la mayor parte del tiempo (sin exceptuar

las dos sinfonías incluidas), sabe ser graciosa en los *pizzicati* con que acompaña *Amor che nasce*, de *Didone abbandonata* de Vinci) o en los trinos con que dialoga con la voz en *No, non mi basterà bocca vezzosa*, de *Andromaca* de Feo). Disco, pues, atractivo mucho más allá del propósito que dice inspirarlo.

**Alfredo Brotons Muñoz**

**CANTANTE E TRANQUILLO.**

*Obras de Beethoven, Ligeti, Bach, Kurtág, Schnittke, Knaifel.* ALEXEI LUBIMOV, piano. CUARTETO KELLER. ECM New Series 2324 481 1052 (Distrijazz). 2012-2015. 65'. DDD. **PN**



Ex-programas de *Radio Clásica* (pienso en *Música de nadie* o en *Recompo-*

*sitores, resonancias & ricercare*) presentaban las obras como lo hacen los Keller en este disco: desvestiéndolas, quitándoles, para que bailen a pecho descubierto, el corsé de la forma (de sonata) en el caso de Beethoven al tocar sólo un movimiento de tres cuartetos (ahorrándonos pues la consabida trinidad: el hombre anda luego medita o llora en el movimiento central y vaya usted a saber el porqué baila en el *finale*), o de un quinteto (Schnittke), borrando la estructura general en *El arte de la fuga* de Bach al ofrecer un par *contrapunctus*, esquivando o evitando la connotación cronológica al insertar entre los clásicos del pasado *clásicos* casi coetáneos nuestros (Ligeti, Kurtág, Schnittke) o vivos como Knaifel, e incluso algunas recomposiciones, resonancias, homenajes, recuerdos lejanos (Bach en Schnittke y Kurtág).

Reina (el título lo anuncia) un tempo lento casi *senza tempo*, el tempo de la indecisión

que lo unifica todo, formado un díptico con el otro magnífico CD *Lento* de los mismos intérpretes dedicado a Schnittke y Shostakovich (ECM): oyen el viento tras la tempestad, un viento lleno de secretos que se contenta con soplar entre las hierbas desnudas, la hierbas que tanto saben sobre el viento, susurrar *bocca semi chiusa*, mensajes olvidados de la pena rusa entre los ríles del presente que desaparece(n) poco a poco, pasos en la nieve, los de Debussy o del doctor Zhivago y, sin apenas un gesto o con un gesto caricia o una señal de socorro de un ahogado, y antes de que se esfume todo, nos arrastran hacia un lugar, o un paisaje que se desliza debajo de la piel, un espacio donde podríamos cambiar de vida (imagine).

Pierre Elie Mamou

### COMÉDIE ET TRAGÉDIE.

Obras de Lully, Rebel y Marais. TEMPESTA DI MARE. Directores: GWYN ROGERS Y RICHARD STONE. CHANDOS 0805 (Sémele). 2015. 67'. DDD. **PN**



Al contrario de lo que sucedía en su vecina Canadá, al movimiento historicista le costó bastante despegar en Estados Unidos. Salvo honrosas excepciones, como la Handel & Haydn Society o la Boston Baroque, hasta hace unos años apenas había allí orquestas especializadas en la interpretación de la música barroca con criterios auténticos e instrumentos originales. La situación se ha ido normalizando gracias a la aparición paulatina de formaciones como Tempesta di Mare, fundada en 2002 y radicada en Filadelfia. Hasta ahora, sus trabajos discográficos habían girado en torno a la música germana (Weiss, Fasch, Bach y las *Neun Deutsche Arien* de Haendel) o italiana (Alessandro Scarlatti y Mancini). Es ésta su primera incursión por el barroco francés. Bajo el título de *Comédie et Tragédie*, se trata de un recopilatorio de algunas de las más trilladas composiciones del repertorio: la suite de *Le Bourgeois Gentilhomme* de Jean-Baptiste Lully, la suite de *Alcyone* de Marin Marais y el ballet *Les Elements* de Jean-Féry Rebel, postrera obra de este autor (la escribió con más de 70 años) de increíble audacia, como se puede apreciar desde el inicial *Le Chaos*. La sensación que me queda después de la escucha de este

Trío Arbós

## SER MÚSICO EN ESPAÑA



### EVOCACIÓN DEL VIEJO MADRID.

Obras de Fernández Blanco, Martín Pompey y Gombau. TRÍO ARBÓS. IBS 22015 (Sémele). 2014. 62'. DDD. **PN**

Reúne este CD obras importantes de tres compositores nacidos en los primerísimos años del siglo XX, tres compositores que llegaron a la madurez con el franquismo, una época que les negó el reconocimiento que sin duda merecían y sufrieron un prematuro olvido que aún continúa y que esta grabación viene a compensar. Tres músicos de sólido oficio, con inquietudes estéticas evidentes, que miraban a Europa y que tenían mucho que decir pero que vivieron un momento histórico poco propicio y se asentaron en el lugar equivocado. Ya entonces, como hoy, era bien verdad aquello que dijo Jesús López Cobos en cierta ocasión: "Ser músico en España

es más difícil que ser torero en Finlandia". Pues eso. Estos tres compositores, afines a la literaria Generación del 27, que admiraban a Falla como sus coetáneos literarios hacían lo propio con Góngora, y discípulos del nunca justamente valorado Conrado del Campo en Madrid, dieron frutos preciosos como la magnífica obra que abre el disco: el *Trío en do mayor* de Fernández Blanco. Obra con perfumes de lo más diverso, jazzísticos a veces, neoclásicos otros, cercanos al impresionismo, nos remite a un creador inquieto, joven y, quizá sin pretenderlo, ambicioso. Una joya. Del individualista, ajeno a cualquier filiación, Martín Pompey. Escuchamos un trío de un personalísimo neoclasicismo, *Manolas y chisperos*, de estilizada inspiración dieciochesca en la línea de un Falla y que entronca también con cierto Stravinski, acaso algo más efusivo en lo lírico y festivo que el sesudo ruso. Cierra el programa



el *Trío en fa sostenido* de Gombau, acaso el más audaz por su compromiso con las nuevas estéticas y por su propio estilo (por otra parte, asimismo personal) de los tres. En esta obra se acerca más a los Falla y Stravinski que parece invocar Martín Pompey y se olvida del serialismo (que, al igual que la electrónica, cultivó) para redondear un programa exquisito. Las versiones del Trío Arbós merecen todo el reconocimiento del mundo y un aplauso enorme.

Josep Pascual

disco es exactamente igual a la de todas sus anteriores grabaciones: música tocada con aseo, pulcritud y orden, pero incapaz de suscitar la más mínima emoción. Estas lecturas tienen más que ver con la línea interpretativa de los años 80 del pasado siglo, donde la austeridad se contemplaba como una virtud, que con la tendencia actual, donde lo que se busca por encima de todo es llegar a la fibra sensible del oyente, aun a riesgo de caer en no pocos excesos muy apartados de la ortodoxia. No es, desde luego, un compacto como para arrojar al fuego, pero sí es perfectamente prescindible, habiendo como hay en el mercado tantas versiones disponibles de estas piezas. Se anuncia como "volumen uno", lo que quiere decir que habrá más.

Eduardo Torrico

### FLEURS.

Obras de Purcell, Schumann, Quilter, Britten, Fauré, Strauss, Poulenc, Schubert y otros. CAROLYN SAMPSON, soprano; JOSEPH MIDDLETON, piano. BIS 2102 (Sémele). 2015. 69'. DDD. **PN**

El ramo de flores que sirve a Carolyn Sampson como excusa para su debut como recitalista es tan variado como coherente, tan

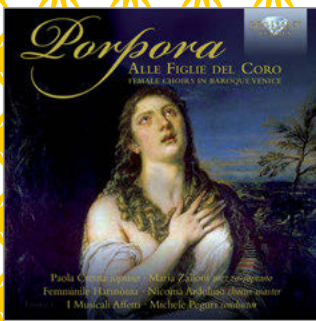


ensato en su configuración como fresco y ligero al oído. Al unir distintos lugares y tiempos con el colorido de las flores, nos trae con ello sus perfumes distintos y una bonita reflexión sobre su simbolismo. La primera que aparece es el mito de la rosa como ideal inalcanzable de la vida (ya sea por cuidar de la frágil rosa en *Meine Rose*, ya sea por aspirar a encontrar la rosa perfecta, sin espinas en *Röselein, Röslein*), la segunda son las personificaciones en forma de flor, ya sea describiendo el carácter de la persona con las largas cadenas de imágenes preciosistas de *Mädchenblumen* o atribuyéndoles la facultad de hablar a ellas, como en *Der Jasminentrauch* o *Die Blume der Ergebung*. En el librito que acompaña el recorrido, la soprano no tiene complejos en reconocer que fue su pianista, Joseph Middleton, quien sugirió un programa tan encantador para su debut liederístico. La voz suena espléndidamente joven, simpática y traviesa en manos de la energía brillante (e inglesa) de los dedos de Middleton. El recorrido, lleno de tantas páginas luminosas como meditativas,

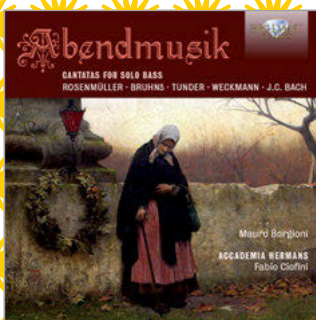
no olvida rendir homenaje a los iconos alemanes (Schubert, Schumann, Strauss) ni a los grandes nombres ingleses: Purcell, Quilter, Britten. Son piezas preciosas y bien elegidas, entre las que destaca especialmente el último grupo de canciones, dedicado a la órbita francesa. Allí, además de los esperados *Fleur jettée* y *Le papillon et la fleur* (dramático el primero, vivo y narrativo el segundo) también se incluye una perla sorprendente: *Les lilas qui avaient fleuri*, de Lily Boulanger. Toda una fiesta sonora, que nos muestra un camino que muchos liederistas menos atrevidos deberían probar a recorrer: la creación de programas hilados mediante un tema poético que demuestra cómo las mismas metáforas cobran formas parecidas en autores muy alejados en espacios y tiempos.

Elisa Rapado Jambrina

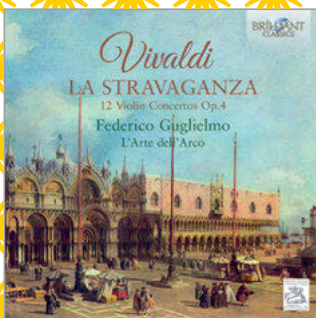




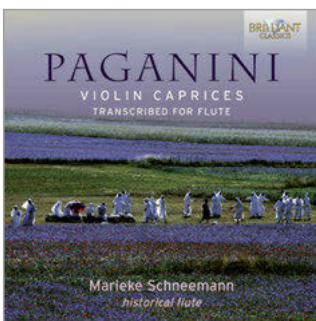
1 CD



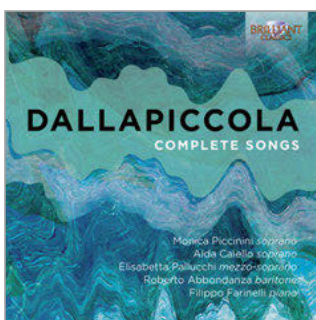
1 CD



2 CD

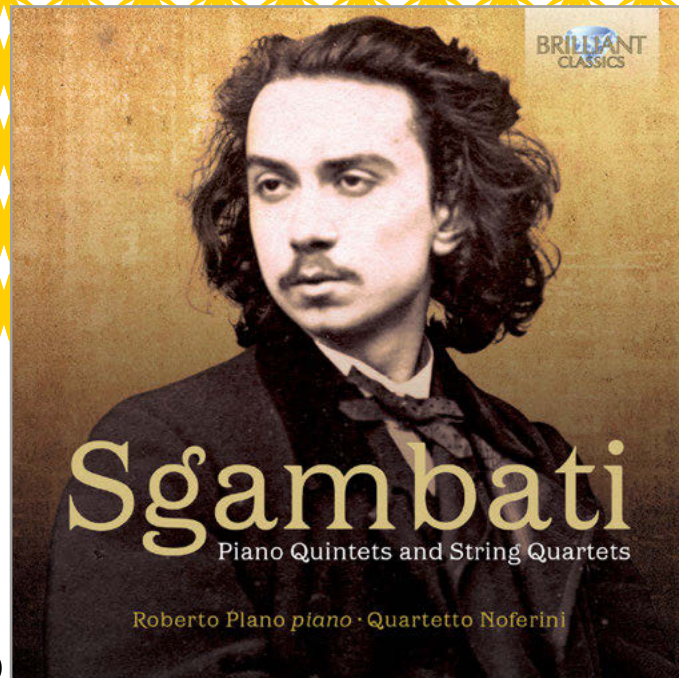


1 CD



2 CD

# NOVEDADES



2 CD

Nuestro personaje del mes,  
es el compositor y pianista  
**Giovanni Sgambati (1841-1914)**

Nuevas grabaciones para los días cálidos de verano. Las obras -algunas inéditas- compuestas por **Porpora** para el coro del Ospedale della Pietà de Venecia. Las veladas luteranas de música sacra conocidas como *Abendmusik*. *La Stravaganza* de **Vivaldi**. La belleza de los *Caprichos para Violín* de **Paganini** transcritos para flauta. Las *Canciones Completas* que **Luigi Dallapiccola** reescribe en una visión renovadora. Y la obra de cámara para piano y cuerda de **Giovanni Sgambati**, compositor elogiado por Wagner. Obras espectaculares a un precio increíble.



las compras también en:  
**elcorteingles.es**

Christophe Coin

## PRECIOSISMO Y RIGOR

**MOLIÈRE-LULLY:**  
**Le bourgeois**  
**gentilhomme.** PASCAL

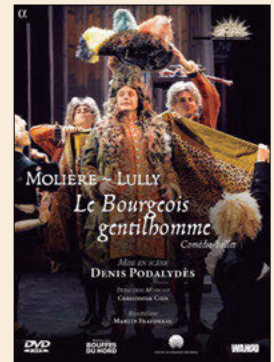
RÉNÉRIC (Monsieur Jourdain), JULIEN CAMPANI (Maître de musique), THIBAUT VINÇON (Maître de danse), FRANCIS LEPLAY (Maître de philosophie), EMELINE BAYART (Madame Jourdain). ROMAN CHAMPION, tenor; CÉCILE GRANGER, soprano; MARC LABONNETTE, barítono; FRANCISCO MANALICH, tenor y viola da gamba. ENSEMBLE LA RÉVÉRANCE. Director musical: CHRISTOPHE COIN. Director de escena: DENIS PODALYDÉS. Director de vídeo: MARTIN FRAUDREAU. ALPHA 707 (Sémele). 2012. 165'. **N** PN

A pesar de que por una vez Alpha ha descuidado incluir los subtítulos, no es necesario dominar a la perfección el francés para disfrutar de una nueva muestra del preciosismo estético y del rigor histórico de las producciones del siempre elogiado sello. En esta ocasión la producción se desplaza

hacia el teatro del palacio de Versalles para ofrecer la versión íntegra de la obra teatral de Molière con los intermedios musicales de Lully.

En lo teatral la responsabilidad cae sobre la compañía Théâtre des Bouffes du Nord y su director Denis Podalydés, con un espléndido resultado lleno de vivacidad, de ritmo y de eficaces movimientos de actores, todos espléndidos. No se debe dejar de ensalzar el trabajo de Pascal Rénéric, un soberbio actor cómico que sabe dosificar los efectos bufonescos del personaje y que llena con su acción y su verbo toda la escena.

En lo musical encontramos a Christophe Coin al frente de un grupo que no es sino una selección del Ensemble Baroque de Limoges, con su sonido limpio y cristalino esmaltado con las notas de color del traveso y del oboe en alternancia muy a la francesa. Coin acentúa con sabiduría todas las



entradas, especialmente las danzas, siempre vivaces en sus manos. Se completa el cuadro con un solvente conjunto de cantantes, del que hay que subrayar la belleza arrebatadora de la voz y del fraseo de Cécile Granger. La iluminación y la realización de vídeo están al nivel de excelencia del resto de los integrantes de este espectáculo.

Andrés Moreno Mengíbar

**DONIZETTI:**

**La favorite.** KATE ALDRICH (Léonor), YIJI SHI (Fernand), LUDOVIC TÉZIER (Alphonse), GIOVANNI FURLANETTO (Balthasar). CORO Y ORQUESTA DEL CAPITOLE DE TOULOUSE. Director musical: ANTONELLO ALLEMANDI. Director de escena: VINCENT BOUSSARD. Director de vídeo: OLIVIER SIMONNET. OPUS ARTE 1166 (Música Directa). 2014. 184'. **N** PN



Producción sobria que intenta salir adelante con a p a r a t o s o buen gusto (el vestuario es Christian Lacroix, algo que dice mucho al respecto), con notable uso del color y la iluminación, orillado a cierta acechante cursilería, en producción donde se da más valor el aspecto visual que al dramático. Al estatismo casi irritante del coro se suma el movimiento de los cantantes asimismo con acomodada tranquilidad, lo que a la postre viene a agradecerse: sólo tienen que preocuparse de la música y del canto. Máxime cuando desde el foso encuentran la batuta solícita de Allemandi quien, sin olvidar la cuidada escritura orquestal,

está siempre atento y supeditado al solista. Su lectura, pese a tratarse de la versión original de 1840 (sin el ballet pues es un gasto añadido), suena en general más italiana que francesa. Puede ser en conjunto un acierto. Tézier es, sin duda, la figura más conocida del equipo y como tal responde sin problemas al encargo, ofreciendo de Alphonse (que exige un barítono lírico de depurado canto) un retrato adaptado exactamente a sus exigencias. Aldrich, a quien conocimos como juvenil Amneris y alumna de Bergonzi en una *Aida* de Busetto dirigida por Zeffirelli, es una mezzo que está realizando una excelente carrera. Su Léonor, aunque le falte algo de pasión, está bien cantada y actuada y, físicamente, bien reflejada. Shi es un tenor rossiniano tipo *contraltino* que, desde luego, se formó en la academia pesarese. Canta con cuidado su parte, asegura bien las notas agudas y el único problema que se le puede achacar es que su Fernand quedaría algo mejor con unos medios centrales más anchos o sonoros y con un poquito más de temperamento. A Giovanni Furlanetto, una vez superada (si ello es posible) su nasalidad instrumental puede aceptársele un Balthasar por momentos de voz

cansada. Suficientes Marie-Bénédicte Souquet (Ines) y el más implicado Gaspar de Alain Gabriel, tenor que parece así dar un paso atrás en su actividad profesional, tras haber asumido primeros papeles.

Fernando Fraga

**ROSSINI:**

**Semiramide.** MYRTÒ PAPATANASIU (Semiramide), ANN HALLENBERG (Arsace), JOSEF WAGNER (Assur), ROBERT MCPHERSON (Idreno). CORO Y ORQUESTA DE LA ÓPERA DE FLANDES. Director musical: ALBERTO ZEDDA. Director de escena y vestuario: NIGEL LOWERY. Director de vídeo: MATTEO RICETTI. 2 DVD DYNAMIC 33674 (Sémele). 2011. 238'. DDD. **N** PN



Un Rossini dirigido por Zedda lleva una marca de segura autenticidad. Aun cuando disponga de unas masas de extrema modestia como éstas de Amberes y Gante, basta escuchar la obertura —que muchos aficionados consideramos la más importante del autor— para

reconocer la maestría: limpidez de planos, tiempos exactos, canto explayado, tensión en los *crescendi*, en fin: Rossini por los cuatro costados. La orquesta canta de principio a fin y con algunos ensayos más, se habría logrado unificar el relato como Zedda sabe hacerlo.

Del elenco cabe rescatar a la protagonista, de aspecto hermoso y desenvoltura autorizada, con una voz generosa y lírica, corpórea y esmaltada, que maneja con total soltura salvo algún momento de agilidad no del todo ágil. Con una propiedad comparable, la contralto que traviste a Arsace, ofrece un registro carnosos y sólido y un canto de completa maestría. El resto del *cast* no propone más que empeño, escolaridad y sonoridades sumarias.

La puesta en escena se basa en unos elementos abstractos, una actuación más bien inmóvil, algunos mimos que molestan a los solistas, un aire general más oratorio que operístico y una acción vestida con ropas actuales y sumidas en un galimatías argumental que el suscrito no pudo descifrar a lo largo de tres buenas horas. Si en la vida siempre hay algo de misterioso, ésta es una rotunda prueba.

**Blas Matamoro**

**SHOSTAKOVICH:**  
**Concierto para violonchelo nº 1. Sinfonía nº 1. BRITTEN:**  
**Sinfonietta op. 1. STEVEN ISSERLIS,**  
violonchelo. ORQUESTA DE CÁMARA  
MAHLER. Director: TEODOR  
CURRENTZIS. Director de vídeo:  
JOHAN CLOETENS.  
EUROARTS 2059818 (Música Directa).  
2013. 82'. **PN**



No era Isserlis el violonchelista que iba a tocar en este *Concierto* de Shostakovich en el Concertgebouw de Bruselas, pero al final lo hizo, y el resultado es sencillamente insuperable, incluidas las referencias que se remontan al dedicatario, Rostropovich. Hay mucha garra y mucho sentido dramático en este buen entendimiento de Isserlis con Currentzis. Currentzis —lo saben bien los que le han visto en el foso del Real, o en el podio del mismo teatro— posee dinamismo, una capacidad de conexión con el conjunto y una técnica que no rehúye la inspiración; todo ello lleva a

algo parecido a la complicidad, la comprensión mutua. Aquí, el momento supremo es el *Concierto* de Shostakovich, si dejamos aparte el tercer movimiento, Cadenza, dedicado en exclusiva al solista (y qué bien lo sabe aprovechar Isserlis con una técnica que desarrolla lirismo y dramaticidad, en una secuencia que es más diálogo que soliloquio), y ese último movimiento de la *Primera Sinfonía* del compositor ruso, que en sus pocos más de diez minutos se permite siete indicaciones de tempo diferentes. La *Sinfonietta op. 1* de Britten a tocan sin director diez instrumentistas de esta magnífica formación: quinteto de cuerda, flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa. Es el centro del recital según la sucesión en que nos llega. No es el corazón del mismo sino en el sentido de centro, es una excepción camerística que ilustra sobre algo en lo que abunda la *Primera Sinfonía* de Shostakovich: lo habitual de los solos, sobre todo en madera y viento, sin que por ello esa primera entrega sinfónica del compositor ruso se permita episodios claramente de cámara; no es eso. El recital es de una perfección rara. Sólo le falta una cosa para la total excelencia, y eso es algo ajeno a Currentzis, la orquesta y, desde luego, Isserlis: el sonido no es malo, pero desmerece en cuanto a relieve, no es una calidad de sonido como la que hoy día es de esperar. Y de exigir. A cambio, la realización visual es excelente, no pierde un detalle, es una filmación (ahora, sí) exigente consigo misma.

**Santiago Martín Bermúdez**

## VARIOS

### THE CHOPIN DANCE PROJECT.

*Obras de Chopin.* LANG LANG, PIANO. BAILARINES DEL BALLET DE HOUSTON. Directora de escena: MICHELLE ELLIOT. Coreografía: STANTON WELCH. Director de vídeo: OLIVIER SIMONNET.  
SONY 88875048909. 2013. 90'. **PN**

En este recital chopiniano, los aplausos entre pieza y pieza y el ballet son innecesarios, pero de los primeros (un verdadero estorbo) podríamos prescindir mientras que gozar del segundo es todo un lujo. Ciertamente esta música, por cierto, brillantemente interpretada por Lang Lang (sí, sí, moléstense en prestarle aten-

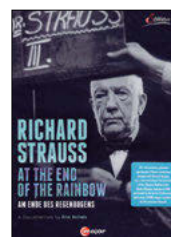


ción que la merece), no necesita de ningún apoyo visual pero la coreografía de Stanton Welch, la dirección escénica de Michelle Elliot y hasta la dirección de la versión en vídeo de Olivier Simonnet completan un espectáculo más que disfrutable. El protagonismo de un Lang Lang plétórico de sensibilidad, musicalidad y buen gusto es compartido por los bailarines del Ballet de Houston. En lo musical, se confirma una vez más la madurez de Lang Lang. Ha dejado de ser el espectacular joven que asombraba a todo el mundo y que no había nadie que no estuviera con la boca abierta, y ahora nos llega al corazón al tiempo que nos convence en lo artístico. Es un gran chopiniano, qué duda cabe ya, y este recital viene a añadirse a sus logros más destacados. Junto al ballet (y, repetimos, lástima de los aplausos) se logra un espectáculo probablemente apto para todos los públicos, si cada uno se toma la molestia de dejarse de prejuicios. Para pasar un muy buen rato.

**Josep Pascual**

### RICHARD STRAUSS AL FINAL DEL ARCO IRIS.

Director de vídeo: ERIC SCHULZ.  
CMAJOR 7299908 (Música Directa).  
2014. 97'. **PN**



Un estupendo documental sobre el músico alemán, hecho por un especialista y combinando tomas históricas y reportajes contemporáneos, es esta realización del reconocido Schulz, originalmente destinada a la televisión y ahora en formato DVD.

Con un montaje de secuencias paralelas, vemos a Strauss en algunos de sus momentos más interesantes como director de orquesta con obras propias, de Beethoven y Mozart. Es curiosa la actitud suya, contraria a la actual-

ción, en ocasiones coreográficas, de los directores al uso. Strauss está firme, impávido, con la mano izquierda encogida la mayor parte de las veces, y la derecha alzada con la batuta que marca los compases de modo regular, metronómicamente. Apenas alguna mirada o un movimiento de cabeza dan otras entradas. Se advierte que todo el trabajo ha ocurrido en los ensayos y que para el maestro dirigir no era un espectáculo. Además, según es sabido, concebía su densa orquestación con extrema claridad, casi mendelssohniana, de manera que pasaran a primer plano los timbres al servicio de una expresividad esencialmente lírica. En otros momentos está bastante menos glorioso, especialmente cuando dirige a miles de coristas y músicos en el festival nazi de las Olimpiadas de 1936. En ésta y alguna otra ceremonia hitleriana se lo ve, cuando menos, inexpressivo. Por su correspondencia sabemos que consideraba al nazismo un régimen de payasos pero, en todo caso, fue un lamentable e ilustre comparsa de tal circo.

Entre medias, vemos a Brigitte Fassbaender dirigiendo a Emma Moore en una serie de canciones straussianas con Diana Al Hassani hasta llegar a la excelencia. También a unos cuantos especialistas —Raymon Holden, André Huthmann, Klaus König, Stephan Mickisch, Walter Werbeck y el nieto del compositor, Christian Strauss— que comentan las obras, a veces con iluminantes transcripciones pianísticas, y tratan de situar a Strauss en la música del siglo XX, a pesar de ser un artista del siglo XIX. Un par de fragmentos de funciones operísticas nos llevan al mundo del ayer escénico, cuando Salomé se asomaba a una cisterna y no a una boca de metro, y el caballero de la rosa presentaba una rosa y no una coliflor. Vemos a dos jóvenes actores leer con devota prolijidad, algunas cartas intercambiadas entre Strauss y su mujer. También se ve, con drama y final melancolía, la parábola de este hijo del Reich, cuya vida coincidió con esa empresa imperial, primero tragedia, luego farsa, siempre tiñendo de sangre el arco iris del tiempo.

**Blas Matamoro**



**EL ARGONAUTA**  
la librería de la música

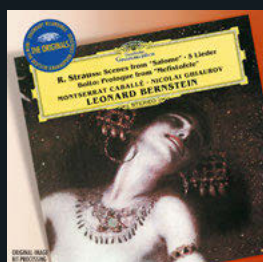
C/ Fernández de los Rios, 50  
28015 Madrid  
Tel.: 91 543 94 41.  
Fax: 91 543 94 74  
info@elargonauta.com  
www.elargonauta.com

# THE ORIGINALS

*The Originals* es una de las series emblemáticas del sello Deutsche Grammophon.

Bajo esta colección se han adaptado innumerables LPs a formato CD, tras una exhaustiva remasterización.

Hoy en día *The Originals* reúne más de 225 álbumes con algunas de las grabaciones más valiosas de la historia de la música.



UNIVERSAL MUSIC REÚNE AHORA UNA SELECCIÓN IMPRESCINDIBLE DE ESTOS ÁLBUMES A UN PRECIO MUY ESPECIAL POR TIEMPO LIMITADO.



www.fnac.es

## ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS

- Arias para Domenico Gizzi.** Obras de Feo, Vinci y otros. Invernizzi/Florio. Glossa. . . . .65
- Bach, J. S.:** *Clave bien temperado I.* Aimard. Deutsche Grammophon. . . .54
- Bach, C. P. E.:** *Israelitas en el desierto.* Petersen, Weisser/Spering. Deutsche Harmonia Mundi. . . . .55
- Bartók:** *Obras para piano.* Vol. 1. Bach. Hänssler. .55
- Beethoven:** *Tríos con piano opp. 70, 2; 97.* Faust/Queyras/Melnikov. Harmonia Mundi. . . .56
- Berlioz:** *Harold en Italia.* Tamestit/Gergiev. LSO. .55
- Blank:** *Exodes.* Rophé. Aeon. . . . .56
- Boccherini:** *Terzettini.* Real Cámara. Glossa. . . .56
- Brian:** *Sinfonías 6, 28, 29, 31.* Naxos. . . . .57
- Brunetti:** *Sinfonías 9, 21, 29.* Sánchez Lindoro. . . .56
- Cage:** *Sonnekus.* Isherwood. Bis. . . . .58
- Cantante e tranquillo.** Obras de Beethoven, Ligeti y otros. Keller. ECM. . .65
- Chaikovski:** *Suite.* Noack. Ars. . . . .58
- *Variaciones rococó.* Várdai/Bogányi. Brilliant. . .58
- Chopin:** *Concierto para piano 2.* Freire/Bringuier. Decca. . . . .59
- Chopin Dance Project.** Lang. Sony. . . . .69
- Comédie et tragédie.** Obras de Lully, Rebel y Marais. Rogers. Chandos. . . .66
- Couperin:** *Nations.* Juilliard. Naxos. . . . .59
- Donizetti:** *Favorite.* Aldrich, Tézier/Allemandi. Opus Arte. . . . .68
- Dvorák:** *Cuartetos 11, 12.* Talich. Dolce Volta. . .60
- *Réquiem.* Eerens, Fink/Herreweghe. Phi. .60
- *Sinfonía 7.* Varios. . . .48
- *Sinfonía 9.* Ancerl. Wiener Symphoniker. . . .60
- Evocación del viejo Madrid.** Obras de Fernández Blanco, Martín Pompey y Gombau. Arbós. IBS. . . . .66
- Fleurs.** Obras de Purcell, Schumann y otros. Sampson/Middleton. Bis. . . .66
- Furlanetto, Ferruccio.** Bajo. Obras de Verdi y Musorgski. Orfeo. . . . .65
- Grieg:** *Concierto para piano.* Perianes/Oromo. Harmonia Mundi. . . . .61
- Haydn:** *Sonatas para piano 59, 38, 47, 39.* Kozhukhin. Onyx. . . . .61
- Molière-Lully:** *Bourgeois gentilhomme.* Rénéric, Campani/Coin. Alpha. .68
- Mozart:** *Concierto para piano 9.* Tharaud/Labadie. Erato. . . . .61
- Musorgski:** *Cuadros de una exposición.* Gerstein. Myrios. . . . .62
- Richard Strauss al final del arco iris.** Schulz. CMajor. . . . .69
- Rihm:** *Et Lux.* Nevel. ECM. . . . .62
- Rossini:** *Guillaume Tell.* Foster-Williams, Spyres/Fogliani. Naxos. .62
- *Semiramide.* Papatnasiu, Hallenberg/Zedda. Dynamic. . . . .68
- Schoenberg:** *Concierto para violín.* Blacher/Stenz. Oehms. . . . .62
- Schubert:** *Obras para violín y piano.* Fischer/Helmchen. Pentatone. . . . .63
- Schumann:** *Estudios sinfónicos.* Goerner. Zig-Zag. .63
- Seixas:** *Sonatas.* Araújo. MPMP. . . . .63
- Shchedrin:** *El zurdo.* Popov, Tsanga/Gergiev. Mariinsky. . . . .50
- Shostakovich:** *Sinfonía 1.* Currentzis. Euroarts. . .69
- *Sinfonías y conciertos.* Gergiev. Arthaus. . . .51
- Smetana:** *Obras para piano de 1845-1846.* Cechová. Supraphon. . . . .63
- Szymanowski:** *Concierto para violín 1.* Philippens Zhang. Channel. . . . .64
- Vivaldi:** *Cuatro estaciones.* Sinkovski. Naïve. . . .64
- Wagner:** *Parsifal.* O'Neill, Pape/Pappano. Opus Arte. . . . .53





# JEAN SIBELIUS (1865-1957)

**E**l sesquicentenario del nacimiento de Jean Sibelius puede ser un magnífico pretexto para recordar una figura sobre la que crítica y público tardaron en ponerse de acuerdo pero que supuso también la pervivencia de las formas heredadas del romanticismo — sinfonía, concierto, poema sinfónico— y su maridaje con la naturaleza como elemento imprescindible. En este dossier tratamos de indagar en elementos poco tratados de la obra de Sibelius, su forma de pertenecer a la modernidad, los compositores finlandeses que le rodearon o siguieron y su rastro en la vida musical española.

# LOS SILENCIOS DE UN COMPOSITOR

“...solo, en la naturaleza desolada,  
entre rocas y espesas nieblas, tiene frío...”

Rydberg, *Lieder op. 38* de Sibelius

Existen compositores que se avienen bien con el silencio; ese bien escaso —cada día más— y escaso placer, que hoy, más que nunca, se nos hurta desde todos los medios a través de múltiples requerimientos y acechanzas. Requerimientos y acechanzas característicos de una sociedad hiperconectada e hipertecnificada, que nos dirige y controla nuestros espacios de manera tan burda como implacable. Realmente, el silencio aletea sobre la música de Sibelius pero, en su caso, no se trata de un silencio retórico e infatuado como el que determinadas corrientes de la contemporaneidad nos han obsequiado, de forma a veces inmisericorde, desde hace algunas décadas.

El silencio de Sibelius no presenta los ribetes de un dudoso discurso intelectual más o menos impostado en el devenir estético, sino un silencio estructural, un silencio interior que forma parte del propio discurso sonoro como una forma natural de producirse. Puede ser el caso, tantas veces repetido, de los formalmente inexplicables silencios que separan los seis acordes con los que finaliza su *Quinta Sinfonía*, pero no menos el que precede y acompaña la aparición de la cantilena del clarinete en el inicio de la *Primera*, o esos largos pasajes estáticos en los que una armonía de tónica se sustenta en un casi imperceptible fluir permanente, mediante diseños y breves figuraciones, como puede apreciarse en el último movimiento de la *Segunda*, o las prolongadas pausas intercaladas en el discurso sonoro. Y en relación con ello, inevitable, el “gran silencio” de Sibelius; un silencio de más de 30 años que abarca desde la composición de *Tapiola* en 1926, hasta la muerte del compositor en 1957, únicamente interrumpido por una serie de piezas menores o puramente circunstanciales. Un silencio, sin embargo, elocuente, podríamos decir que “sonoro” en aparente paradoja; que explica tanto como nos interroga no sólo sobre la obra del compositor finlandés, sino sobre determinados aspectos capitales en la estética musical de ese siglo XX al que Sibelius perteneció la mayor parte de su larga vida.

## El medio, los orígenes

Pocos países con una historia tan reciente en tanto nación políticamente constituida, han presentado una proyección internacional tan intensa en el terreno artístico y cultural como Finlandia. Habilísimos exportadores de lo suyo en un amplio espectro que va desde la sauna finlandesa a los unánimemente alabados logros educativos pasando por el diseño finlandés, la arquitectura, las artes plásticas o, en el caso que nos ocupa, la música, hablar de Finlandia es hablar de Sibelius en un proceso de identificación nacional en el que lo personal asume la categoría de símbolo. Jean Sibelius, de quien en este año 2015 celebramos los 150 años de su nacimiento, se constituirá como el gran héroe nacional que, por sí solo, ha jugado el papel de personificación de las esencias de un pueblo, de una nación y de una cultura, no nórdica, sino

específicamente finlandesa.

Sibelius vino al mundo el 8 de diciembre de 1865 en la localidad de Tavastehus, el nombre sueco equivalente al finlandés Hämeenlinna; una zona del país dominada territorial y lingüísticamente por la vecina Suecia, en cuya área de influencia se encuentran los propios orígenes familiares del compositor. Considerando la importancia de Sibelius como representante máximo de del nacionalismo musical finlandés, el aspecto sociopolítico y cultural que fue configurando la realidad de lo que, a partir de la II Guerra Mundial sería considerado como el estado finlandés, tal y como hoy lo conocemos, no deja de tener su importancia. Asimilado por Suecia desde siglos atrás, lo que se denominó el Gran Ducado de Finlandia vivió épocas convulsas durante todo el siglo XIX y gran parte del XX, en las que los imperios de la Rusia zarista primero y la soviética después jugarán un papel determinante en el terreno bélico en un escenario de conflicto permanente. Un conflicto permanente en aspectos como la imposición lingüística y cultural rusa que se agudizarán en el reinado de Alejandro III, y que tras distintos avatares no cristalizará en la configuración políticamente estable de Finlandia hasta después de la II Guerra Mundial.

Podría decirse, pues, que todo el periodo juvenil de Sibelius se encuentra marcado por la relación con tres culturas: la sueca, la rusa y la propiamente finlandesa, que van a determinar su formación musical e intelectual. Perteneciente a una familia de la burguesía de origen sueco, que es la que representa la élite social finlandesa durante el siglo XIX y educado básicamente por mujeres: madre, abuela y tías ante la prematura muerte de su padre, Sibelius no sólo tuvo una formación musical amplia y cosmopolita que incluía entre sus preferencias a Grieg en el ámbito nórdico próximo sino, sobre todo, a compositores rusos como Musorgski o, ante todo, Chaikovski, por el que tuvo siempre una enorme admiración y cuya influencia está presente en varias de sus primeras obras<sup>1</sup>. De hecho, el propio Sibelius se refirió a su origen no netamente finlandés, en el sentido nacionalista en que hoy podemos entenderlo, a su biógrafo Karl Ekman, en términos tan significativos como estos: “el ambiente en que crecí estaba tan alejado del *Kalevala* como sea posible imaginarlo. Mi madre y mi abuela sueca amaban una poesía de una especie muy diferente”. Hay que esperar pues un tiempo hasta que Sibelius, en la década de los noventa, y muy determinado tanto por la atmósfera política anti rusa de aquellos momentos como por su primer mentor y maestro en el Conservatorio de Helsinki, Martin Wegelius, tome contacto con la gran leyenda épica medieval finlandesa: el *Kalevala*, compilada entre 1835 y 1849 por Elias Lönnrot.

Es a partir de estos momentos cuando Sibelius, abandonada su vocación inicial de virtuoso del violín y tras haber pasado por los conservatorios de Berlín, donde estudiará con Albert Becker, y por Viena, donde trabajará con el estricto Robert Fuchs, se sienta en su país natal para abordar la primera gran obra inspirada en el folclore finés y, posiblemente, la que más y mejor incida en estos aspectos de una identidad cultural de raíz, por encima incluso de los poemas sinfónicos posteriores. Se trata de *Kullervo*; una obra que participa plenamente del espíritu del gigantismo orquestal característico del periodo prosro-



Jean, Linda y Christian Sibelius en el Casino de Loviisa a finales de 1880

mántico, basada en los cantos 31 a 36 del *Kalevala*, en la que Sibelius empleará una gran orquesta además de la participación de soprano y barítono solistas junto a un coro masculino. *Kullervo*, que desarrolla la idea del héroe con las inevitables reminiscencias wagnerianas, y muy centrado en el atávico conflicto moral del incesto avocado a la destrucción, presenta una interesante utilización de los elementos métricos, rítmicos y prosódicos de la lengua finlandesa llevados al terreno musical, y constituyó un formidable éxito en su estreno, aclamada por un país que veía encarnada en la obra un poderoso referente simbólico susceptible de reforzar las insatisfechas aspiraciones nacionalistas.

Si consideramos el dilatado periodo de silencio de Sibelius como uno más de su vida, aunque no menos ilustrativo de una actitud “ante” la creación musical de su entorno (incluyendo en ello la tortura en la gestación de una *Octava Sinfonía* nunca concluida), la producción sibeliana podría estructurarse en dos periodos previos. El primero, siempre dejando a un lado lo que sería producción menos significativa del compositor (música de cámara, piano, lied, etc.), podríamos considerarlo como el gran periodo posromántico-épico de juventud, que tras el éxito de *Kullervo* sitúa a Sibelius en lo más alto de la música finlandesa, y culmina con la *Segunda Sinfonía* de 1902, recogiendo además las *Cuatro Leyendas op. 22*, *Una saga* y el poema patriótico *Finlandia*. Es el gran periodo de consolidación y ascenso de Sibelius que incluye la pensión vitalicia otorgada por el gobierno al compositor ya desde 1897, a los 32 años. Un periodo en el que la figura de Robert Kajanus, quien sería director de la Orquesta Sinfónica de Helsinki y a quien Sibelius había conocido en el periodo de estudios de Berlín, cobra un papel determinante. Kajanus, al igual que su maestro en Helsinki, Martin Wegelius, serían determinantes en la conformación musical, próxima al nacionalismo, de Sibelius. Ambos, y especialmente Kajanus, le animan para encontrar la inspiración musical en las fuentes del *Kalevala* y, ante el éxito de *Kullervo*, Kajanus no duda en encargar al compositor una nueva obra orquestal: *Una saga*, que estrenaría en 1893.

En el terreno puramente musical, dejando aparte el caso de *Kullervo* que, cercano a un cierto expresionismo posromántico, quizás pudiera considerarse más audaz en su lenguaje que las obras posteriores, el universo sonoro de Sibelius está más próximo a su admirado Chaikovski y a la música del XIX que a las repercusiones recientes del wagnerismo. Un wagnerismo que Sibelius conoció muy bien en Viena y Berlín, por el que no mostró un especial entusiasmo, y por el que mostraba su extrañeza ante la forma en que Wagner, según sus propias palabras, “se posesionaba de muchísimos amigos, jóvenes y mayores”.

Un punto de cierto interés en este primer periodo de Jean, Linda y Christian) spa Loviisa en el casino a finales de 1880. Sibelius hace referencia, por primera y única vez, al apartado operístico. Sibelius es autor de un relativo número de partituras dedicadas a la escena como música incidental, cual es el caso de las más conocidas *Pelleas y Melisande* o *La tempestad*, sobre Shakespeare, una de sus últimas obras. Resulta curioso, y forma parte del complejo universo mental sibeliano, que para alguien como el compositor, torturado por la ideación formal de la sinfonía en cada una de las siete que llegase a escribir, la música absoluta; la “música sola” —como escribió el compositor al escritor Juhana Heikki Erkkö— fuera “incapaz de satisfacer por sí misma”. Ello sin embargo, la única relación de Sibelius con la gran forma operística tuvo lugar únicamente en ese primer periodo y además quedó trunca<sup>2</sup>: tras *Kullervo*, y por iniciativa de Erkkö, el destinatario de la carta en los términos citados, Sibelius acoge con entusiasmo la idea de componer una ópera cuyo título hubiera sido *Veneen luomimen* (La construcción de la nave), que Erkkö extrae de las runas XVI y XVII del *Kalevala*. El entusiasmo inicial fue dejando paso a las dudas y las inhibiciones hasta el abandono definitivo del proyecto. Al menos, a diferencia de lo que ocurriría con la *Octava Sinfonía*, quedaría algo rescatable del intento escénico: el Preludio de la malograda ópera, pasaría a constituirse como uno más de sus conocidos poemas sinfónicos: *El cisne de Tuonela*, integrado en las Cuatro leyendas del *Kalevala*.



nuestra mente el famoso panfleto del compositor y teórico del dodecafonismo René Leibowitz (¿Quién se acuerda hoy de la música de Leibowitz?): *Sibelius, el peor compositor del mundo*, o en no menor medida los análisis y opiniones de Adorno, en ocasiones tan ciertos y sutiles como a menudo sectarios, que no dejó de emplearse a fondo en sus críticas al compositor finlandés.

Confieso que, al margen de sus indudables valores, no siento una especial predilección por la obra de Sibelius, que no figura en mi personal “galería de imprescindibles” de la música del siglo XX y que, por este motivo me encuentro tan alejado de la actitud hagiográfica ante el compositor, como de lo que podría considerarse menos afortunado de la crítica adorniana o más “vanguardista”, centrada más en determinados problemas del lenguaje, en la postura ya histórica ante el conflicto “tonalidad-atonalidad”, y en la lejanía de las posiciones de Sibelius con respecto a los postulados de la Escuela de Viena. Mucho más interesantes me resultan los aspectos relacionados con el ámbito puramente técnico-compositivo, a los que, hay que reconocerlo, se acerca el propio Adorno con perspicacia en ocasiones, y que saltando por encima de la virulencia de su ataque, ponen de relieve un gran problema: el problema de la construcción formal en Sibelius. Un conflicto formal que torturó al compositor de forma creciente durante toda su vida y cuyas más claras manifestaciones de una cuestión no resuelta se pueden observar con claridad en las dos primeras sinfonías. Un conflicto que, a través de distintos procedimientos, Sibelius pretenderá encauzar a través de las cinco sinfonías posteriores de distintas formas, comenzando por la incomprendida *Tercera* de 1907, que supone el inicio de lo que muchos autores consideran el periodo neoclásico del compositor.

### Composición, forma, modernidad

Uno de los más tediosos, aburridísimos temas, al tratar de la obra de Sibelius, es el lugar común en torno a su consideración como compositor conservador, retrógrado incluso, y el carácter reactivo de su música en la encrucijada de la modernidad musical del siglo XX. Eso, o la “piadosa” visión contraria que acude al rescate de un compositor en el que “a pesar de todo” pueden vislumbrarse destellos de una modernidad, en el fondo ausente, que pudieran redimirle del poco airoso papel de un venerable dinosaurio del XIX, conservado entre ese alcohol, al que el compositor fue adicto desde su juventud, y los hielos polares.

Ciertamente, considerar que cuando Sibelius viene al mundo Rossini todavía está vivo y puede estar atareado con los “pecados de su vejez”, y que cuando fallece, en 1957, Stockhausen ha compuesto, por ejemplo, *Gruppen*, para tres orquestas, es algo que provoca una cierta sensación de despiste acrónico. De la misma forma, vuelven a

Precisamente, de ese mismo año 1907, y una vez estrenada la citada *Tercera Sinfonía*, data el encuentro de Sibelius con Gustav Mahler con motivo del concierto que éste ofreció en la capital finlandesa. A la salida del mismo, y tal y como Sibelius relató a su biógrafo Karl Ekman, los dos compositores tratan de su respectiva concepción de la forma “sinfonía”; forma en la que Mahler, en un periodo relativamente corto, ha alumbrado nada menos que ocho obras de gran envergadura y considerables proporciones. Como Sibelius refiere a Ekman: “Cuando nuestra conversación versó sobre la sinfonía, le dije que admiraba su estilo, su severidad de formas y la profunda lógica que crea un vínculo interno entre todos los motivos. Era la conclusión a la que había llegado componiendo. La opinión de Mahler estaba exactamente en el polo opuesto: “No, la sinfonía debe ser como el mundo, debe abarcarlo todo”. Las posiciones están claras y lo que puede inferirse de ellas es ilustrativo en el tema que nos ocupa. Ante la posibilidad de crear ¡nada menos! que “un mundo”, el aspecto formal no supone para Mahler un

impedimento; el marco “sinfonía” es algo que puede ser en gran medida transgredido, si es preciso por la vía de la hipertrofia, ante un objetivo “superior”. En Sibelius, sin embargo, la sinfonía supone un ámbito de restricción formal, de claridad y de orden que buscará, denodadamente y por distintas vías, a través del “corpus” de las cinco últimas sinfonías con resultados en ocasiones desiguales pero siempre fatigosos. Un proceso marcado en todo momento por una idea de ascesis, de adelgazamiento, que causará la sorpresa, cuando no un silencio decepcionado, tras sinfonías como la *Tercera*, la *Cuarta* o la *Sexta*. Si las dos primeras sinfonías plantean el marco de la forma sonata-sinfonía romántica, en cuatro movimientos, a partir de la *Tercera* y en la *Quinta*, Sibelius optará por la forma sonata del primer clasicismo en tres movimientos, y ello por no hablar del movimiento único en que se estructura la *Séptima* y última.

De esta forma, en lugar de la opulencia poemática anterior y de un nuevo encuentro con los bosques y los consabidos y desolados paisajes árticos, Sibelius busca un camino nuevo para cada una de sus sinfonías que va, desde la claridad y pureza de la *Tercera*, con un primer movimiento elegante y apolíneo como pocos en la música de Sibelius, y que no desdeña una mirada de reojo a la *Titán* de Mahler, a la máxima concentración de la *Séptima, en do mayor*, construida en un breve y único movimiento como forma de desarrollo en permanente continuidad. Tanto la *Cuarta* como la *Quinta* sinfonías guardan relación en lo referente a un desarrollo armónico peculiar en torno a la disonancia aunque con resultados diferentes. En la *Cuarta*, quizás la quintaesencia del Sibelius maduro, podemos encontrar uno de los mayores intentos del compositor finlandés encaminado al desarrollo de una unidad temática a partir de la interválica: el intervalo de cuarta aumentada y el uso limitado de la escala de tonos enteros, mientras que la *Quinta*, de una forma que algunos estudiosos de la obra de Sibelius han calificado de “rotacional”, incide en la idea de repetición y reaparición temática, culminante en el grandioso final rematado por los seis pétreos y monumentales últimos acordes en una reafirmación tonal del más elemental tránsito de dominante a tónica. La *Sexta*, antepenúltima, en la tonalidad de re menor, recupera la atmósfera sobria y neoclásica de la *Tercera*, con un desarrollo prevalente del modo dórico y un desenvolvimiento formal sui géneris. Uno de esos desarrollos formales característicos de Sibelius entre el rapsodismo y la repetición, que tanta munición suministra, por otra parte, a la crítica adorniana, empeñada en algo sumario: el éxito de Sibelius no es sino el síntoma de una “perturbación” en la consciencia musical en la que lo trivial es tenido por originario, y lo inarticulado por el puro sonido de la creación inconsciente: “las sinfonías no son como los mil lagos; aunque tengan mil agujeros”.

La música de Sibelius ha sufrido, y aún lo sigue haciendo, de una apropiación retórica que, machaconamente, la sitúa como el complemento sonoro de los “sombrios bosques”, los “inhóspitos espacios nevados”, lo “yermo”, lo “puro”, lo “elemental”... el propio Sibelius no fue ajeno en alguna ocasión a esta exitosa declaración autoafirmativa<sup>3</sup>. Sin embargo, en el caso del compositor, la utilización del elemento folclórico es casi inexistente dentro de su obra. El mismo Sibelius, al mismo tiempo que defendía sus siete sinfonías de cualquier interpretación programática: “mis sinfonías son música y están concebidas y compuestas como expresión musical sin ninguna base literaria. No soy un músico-literato. Para mí la música toma su relevancia donde acaban las palabras”, protestaba a menudo sobre lo que podría considerarse su utilización de elementos musicales extraídos del folclore: “existe una prevalente opinión

falsa de que varios de mis temas proceden de melodías folclóricas, pero hasta ahora nunca he utilizado un solo tema que no fuera de mi propia invención”.

Parece claro que, desde el principio, y aparte de la importancia de su obra como elemento de cohesión simbólica en el terreno del nacionalismo, y de representar una luz entendida como inconfundiblemente ligada a una sensibilidad musical de lo colectivo, una gran parte de la admiración hacia la obra de Sibelius por parte del público anglosajón y de su crítica especializada, venía bastante determinada por una especie de elemental mercadotecnia; una especie de *marketing* que, sin embargo, no tuvo el mismo éxito en el ámbito franco-alemán, en el que la música de Sibelius fue acogida de forma mucho más distante y fría, crítica incluso. No hay nada de extraño que en un mundo convulso, ante todo en el periodo de entreguerras, y con la eclosión de las vanguardias musicales más radicales aún reciente, la “marca” Sibelius fuese claramente ensalzada, a veces hasta límites excesivos<sup>4</sup>, de la misma forma que no cabe duda de que toda esa retórica apoyada en las ideas de “pureza”, “elementalidad” o cercanía a los públicos, suponía un perfecto antidoto contra una modernidad elitista, compleja y excesivamente intelectual.

En muchas ocasiones cabe preguntarse cuál sería la situación interiorizada de todo ello por parte de un compositor como Sibelius, que oscilaba permanentemente entre la autoafirmación y una duda torturante sobre su obra que, cada vez más se disuelve en el silencio y el apartamiento; el resultado de un conflicto interior que le lleva a volver una y otra vez sobre las mismas obras, a someterlas a un proceso de revisión constante, o incluso a no autorizar su interpretación una vez estrenadas. En la música de Sibelius, la música de un compositor del siglo XX en la que no encontramos ni cromatismo en ninguna de sus formas, ni un especial interés por el fenómeno de emancipación de la disonancia, y que afirma rotundamente la tonalidad en cada una de sus obras, su tiempo histórico, el tiempo real, parece retrotraerle a la figura de superviviente de un mundo anterior, un encantador “islote fantasmal” llegado del pasado que, sin embargo, en contra de lo que se ha mantenido en ocasiones, ni ignoraba ni era en absoluto indiferente a las tendencias que vivió como contemporáneas. En su retiro de Järvenpää, junto al lago Tuusulanjärvi a las afueras de Helsinki, puede que no entendiera lo que se estaba haciendo alrededor o, quizás, lo entendió demasiado bien. La cuestión no estaba quizás en creer en determinadas soluciones, sino en tener un sentido agudo de la complejidad de los problemas. Y Sibelius lo tuvo.

### Eduardo Pérez Maseda

<sup>1</sup> Hay mucho de ese hombre en mí”, afirmo en alguna ocasión Sibelius refiriéndose al compositor ruso.

<sup>2</sup> Si bien existe en su catálogo una obra menor, en un solo acto, de aproximadamente 30 minutos de duración y de título *La doncella en la torre*, finalizada en 1896 y que fue compuesta por Sibelius para una institución de caridad.

<sup>3</sup> Resulta casi humorístico, considerando las permanentes crisis de alcoholismo que Sibelius padeció en su larga vida, que el crítico Neville Cardus se haga eco de las manifestaciones del compositor justificando la austeridad de su larga vida y afirmando que “mientras otros compositores estaban ocupados fabricando “cocktails” él ofrecía al público agua fría pura”.

<sup>4</sup> Para Cecil Gray Sibelius era “el más importante compositor sinfónico del siglo XX”. En la misma línea, el también británico Constant Lambert se pronunció en términos tan entusiastas como los siguientes: “Es indiscutible que nadie como Sibelius, después de Beethoven, ha otorgado un mayor desarrollo a la forma sinfónica”.

## “EL OTRO”, LA ZONA DE SOMBRA

Jean Sibelius fue un compositor sobre todo orquestal. Y a él mismo no le dolían prendas en reconocerlo así: la orquesta era el vehículo perfecto para traducir todo su universo sonoro, de ahí que las obras que inmediatamente vienen a la mente al escuchar el nombre del compositor finlandés sean todas sinfónicas, como las siete sinfonías, el *Concierto para violín en re menor* o poemas sinfónicos como *Tapiola*, *Finlandia*, *En saga*, *La hija de Pohjola* y *El cisne de Tuonela*, segundo panel de los cuatro que componen la suite *Lemminkäinen*. Sin olvidar el *Vals triste*, inevitable como propina de muchas orquestas.

Pero el de Hämeenlinna fue un compositor con muchas caras, alguien que no dejó género alguno por tocar y que dio cuenta de un abanico de estilos mucho más amplio de lo que en un primer momento, y considerando sus obras más populares, se podría imaginar. Ese “otro Sibelius” ha ido poco a poco emergiendo, gracias sobre todo a la labor de intérpretes del país de los mil lagos y a discográficas nórdicas como Ondine y sobre todo Bis, la protagonista de una de las empresas fonográficas más ambiciosas de los últimos años: la grabación de la obra completa del compositor en trece volúmenes y 65 discos que vieron la luz en 2010. Y ese Sibelius es el que vamos a resaltar aquí.

Dada la importancia que la orquesta tiene en el catálogo de este creador, lo más lógico es empezar por ella. Y, por qué no, por un poema sinfónico poco conocido pero que se cuenta entre las páginas más sorprendentes y modernas del compositor: *La ninfa de los bosques* (1895). La impronta wagneriana es clara en la armonía y el carácter, aunque lo que más llama la atención de esta partitura es su sección central, construida a partir de células mínimas que se repiten una y otra vez mientras van cambiando de color a medida que pasan de un instrumento a otro. El efecto, salvando las distancias, no está lejos de un minimalismo sofisticado. Sibelius, sin embargo, no acabó demasiado satisfecho con esta obra, que consideraba demasiado difícil para las orquestas y demasiado episódica en su construcción. Y así ha sido hasta hoy, cuando parece que empieza a descollar al menos en lo que a grabaciones discográficas se refiere.

Pero el catálogo orquestal de Sibelius no se agota en los poemas sinfónicos. Hay en él también piezas de estilo académico, como la *Obertura en mi mayor* compuesta en 1891 en Viena y en la que la inspiración de los temas parte claramente del folclore finlandés, y otras más cosmopolitas, como *Escena de ballet*, escrita el mismo año y en la misma ciudad, y que es todo un homenaje a la danza vienesa por antonomasia, el vals. Las hay también puramente circunstanciales escritas por los más variados, y contradictorios, motivos. Es el caso, por ejemplo, de la *Marcha de la coronación* que el padre de la música finlandesa escribió en 1896 para la coronación del zar Nicolás II (uno de los opresores del pueblo finlandés), y de la marcha fúnebre *In memoriam*, que escribió en 1909 y que hoy podría considerarse una apología del terrorismo, pues lamenta la muerte del asesino del gobernador ruso de Finlandia. Ni una ni otra son páginas excepcionales ni mucho menos, pues todos los lugares comunes de lo que se espera de una marcha, sea ceremonial o fúnebre, hallan cabida aquí, pero aun así ambas resultan interesantes para situar al compositor en el contexto histórico que le tocó vivir. Y lo mismo puede decirse de la *Marcha del batallón de cazadores finlandeses* (1917), sólo que aquí hay que reconocer que la melodía principal tiene una incuestionable fuerza.



deses (1917), sólo que aquí hay que reconocer que la melodía principal tiene una incuestionable fuerza.

También ocasionales, aunque con más envidia, sobre todo después de que sus mejores fragmentos fueran incluidos en suites de concierto, son las partituras que Sibelius compuso para el movimiento nacional finlandés, como la “Música de escena para un festival y una lotería destinados a promover la educación en la provincia de Viipuri”, o sea, la partitura completa de *Karelia* (1893), luego reducida por Sibelius a una suite en tres movimientos, o la llamada *Música de celebración de la prensa* (1899), cuyo último tiempo es la redacción primigenia de la celeberrima *Finlandia*. Otros movimientos conformaron la primera serie de *Escenas históricas*.

No se olvidó tampoco Sibelius del instrumento del que quiso ser un virtuoso, el violín. Además del famoso concierto, pilar fundamental del repertorio violinístico moderno, le dedicó páginas como las *Dos serenatas*, op. 69 (1912-1913), las *Dos humorescas*, op. 87 y las *Cuatro humorescas*, op. 89 (ambas de 1917) o la *Suite para violín y cuerdas* (1929), ésta escrita tras su retiro oficial de la composición. En todos los casos se trata de piezas ligeras y amables con las que Sibelius parece que intentó infructuosamente repetir el éxito comercial de su *Vals triste*. Ese mismo espíritu distendido, tan diferente de la seriedad y grandeza del Sibelius sinfónico, se encuentra también en tres colecciones de piezas con título francés, la *Suite mignonne* (1921), para dos flautas y cuerdas; la *Suite champêtre* (1922), para cuerdas, y la *Suite caractéristique* (1922), para arpa y cuerdas, las tres sin otra pretensión que la de gustar, cosa que consiguen plenamente.

### El teatro

Pero este “otro Sibelius” no se expresa sólo a través de la orquesta. Como se dijo más arriba, no hay género alguno al que el compositor no se aproximara en un momento u otro de su carrera creativa. Y hay uno especialmente que le apasionó siempre: el teatro. De hecho, fue ahí donde consiguió los éxitos que lo convirtieron en una figura señera de la escena artística finlandesa, y ello antes del estreno de su *Sinfonía n.º 1* en 1899. Esa aproximación al teatro no se dio sin embargo en el que fue el género preferido de los compositores de otras escuelas nacionales, como el checo Bedrich Smetana, el polaco Stanislaw Moniuszko o el ruso Modest Musorgski, la ópera, sino en la música incidental. Es cierto, en su catálogo hay una ópera, *La doncella de la torre*, compuesta en 1896

sobre un texto en sueco, su lengua materna, pero es una obra bastante impersonal, modelada según los usos del romanticismo tardío y el simbolismo vigentes en la Europa de su tiempo. Tras esa tentativa Sibelius no volvió a ceder nunca más a los cantos de sirena de la ópera, y no precisamente por falta de talento dramático, sino más bien por desinterés hacia un arte excesivamente conservador en el que él mismo sentía que no podía hablar con voz propia. Porque lo que es el teatro, el puro teatro, eso era algo que le apasionaba.

La música incidental fue el género en el que volcó toda esa pasión por la escena. Y no es un género fácil. Frente a las grandes construcciones sinfónicas que permiten extensos desarrollos, la música incidental, como las bandas sonoras cinematográficas, exige concisión, flexibilidad, eclecticismo estilístico, fantasía y, por descontado, talento dramático. Y de todo eso hay aquí a raudales, desde la juvenil *El rey Cristian II* (1898), sobre un texto de Adolf Paul, hasta esa obra maestra absoluta que es *La tempestad* (1925) para la comedia homónima de William Shakespeare, pasando por *Kuolema* (La muerte, 1903), de su cuñado Arvid Järnefelt; *Pelléas y Mélisande* (1905), de Maurice Maeterlinck; *El festín de Baltasar* (1906), de Hjalmar Procopé; *El cisne blanco* (1908), de August Strindberg; *Scaramouche* (1913), de Poul Knudsen y Mikael Trepka Bloch, y *Jedermann* (1916), de Hugo von Hofmannsthal. Exceptuando quizás la pantomima *Scaramouche*, que es una página más bien anónima, sin la luz y gracia que alguien esperaría de una partitura que pretende acercarse al espíritu de la *commedia dell'arte*, el nivel de estas creaciones es alto, cuando no altísimo, como en *La tempestad*, en la que Sibelius se revela como un magnífico pintor sonoro ya desde su misma obertura, construida sin necesidad de tema alguno y posiblemente la página más osada y vanguardista escrita nunca por él. Es también su última y más ambiciosa aproximación al género: nada menos que 34 números, algunos de ellos vocales, que de manera mágica y sutil recrean el mundo de Próspero, Ariel, Calibán y Miranda.

De la mayor parte de estas partituras Sibelius extrajo suites orquestales, algunas de las cuales, como la de *Pelléas et Mélisande*, han conseguido hacerse un hueco en los programas de concierto. Y en un caso, el de *Kuolema*, un único número ha sido suficiente como para eclipsar el resto de la obra y procurar a su creador una popularidad inmensa: el *Vals triste*. Éxito incomprensible para Sibelius, quien acabó hastiado de esa pieza y más aún cuando acabaron en fracaso todos sus intentos, con fines puramente crematísticos, por repetir ese mismo éxito en otras piezas de carácter "ligero" escritas sobre todo durante la Primera Guerra Mundial y principios de la década de 1920... *Valse lyrique* y *Valse chevaleresque*, ambos recogidos en las *Tres piezas para orquesta*, op. 96 (1920-1922), se inscriben en esa línea. El segundo de esos vals fue una de las creaciones más detestadas por la esposa de Sibelius, Aino, quien la consideraba un símbolo de los peores excesos alcohólicos de su marido...

En comparación con la obra orquestal y teatral, la música de cámara, instrumental y vocal de Sibelius es mucho menor en cantidad, aunque con matices. Y es que una cosa es lo escrito y otra lo que ha trascendido, sobre todo más allá de las fronteras de Finlandia. La producción camerística e instrumental, por ejemplo, es en realidad abundante, si bien la mayor parte de composiciones data del periodo de formación del músico, de ahí que él mismo las considerara como meros ejercicios de estilo que no merecían la gracia de la publicación. Son obras que muestran a un joven de talento prometededor y completamente empapado de tradición romántica, interesantes por mostrarnos la prehistoria de Sibelius, pero poco más. Aun así, las hay que van más allá de la mera curiosidad, como el *Trío con piano en re mayor "Korpo"* (1887), el *Trío con piano en do mayor "Lovisa"* (1888), el *Cuarteto de cuerda en la menor* (1889) o el *Quinteto con piano en sol menor*

(1890), en las que el indudable aliento beethoveniano convive con atisbos de lo que será el lenguaje de madurez de Sibelius, sobre todo la comprensión formal. Todas ellas son obras que hoy los intérpretes han hecho suyas y que empiezan así a hacerse un hueco en el repertorio. Curiosamente, una vez conformó su estilo el de Hämeenlinna huyó de estas formas tan tradicionales, lo que contrasta con su dedicación a una forma no menos tradicional como es la sinfonía, pero que él supo renovar y revivificar. La única excepción, eso sí, gloriosa, en lo que se refiere al repertorio de cámara es el *Cuarteto de cuerda en re menor "Voces íntimas"*, op. 56, que Sibelius compuso en 1909. Es su obra maestra en este campo, una partitura construida según una estructura inhabitual en cinco movimientos que tienen como eje un expresivo Adagio.

El resto de su producción camerística de madurez es más convencional, incluso la que escribió para el que era su instrumento, el violín. En general se trata de colecciones de piezas de carácter o circunstancias, muchas de ellas de pretensiones exclusivamente alimenticias, que nos traen al Sibelius más ligero, agradable y buen conocedor de las posibilidades del violín, pero sin duda de interés menor. Es el caso de las *Seis piezas para violín y piano*, op. 79 (1915-1917), de los años de plomo de la Gran Guerra; las *Danzas campestres para violín y piano*, op. 106 (1924-1925), y de las *Tres piezas para violín y piano*, op. 116 (1929), estas ya escritas tras su retiro oficial de la composición.

### Pequeños mundos al teclado

La historia es parecida en su producción para piano, sin duda la faceta menos conocida del compositor. Sibelius no era pianista, lo que no quita que conociera suficientemente bien la técnica del rey de los instrumentos ni que escribiera para él con asiduidad, aunque también es verdad que con escasa ambición, sin intentar nunca crear un paralelo para el teclado de sus grandes sinfonías y poemas sinfónicos. Una *Sonata en fa mayor*, op. 12 (1893), los *Impromptus*, op. 5 (1893) y las *Diez piezas*, op. 24 (1895-1903) son quizá su aportación más consistente en este apartado. Aunque ninguna de ellas sea precisamente un dechado de personalidad, pues mientras la primera presenta una factura beethoveniana, las otras dos nos llevan hacia el romanticismo, con referencias a Piotr Ilich Chaikovski o Fryderyk Chopin, al menos tienen envidia y muestran deseos de sacar el máximo partido sonoro y expresivo al instrumento. Otras colecciones, como las *Diez pequeñas piezas*, op. 34 (1914-1916) y los *Pensamientos líricos*, op. 40 (1912-1916) son más interesantes por el papel que juegan en la biografía de su creador que por su sustancia musical. Sibelius las escribió con fines crematísticos, impulsado por la necesidad de llamar la atención de los editores musicales nórdicos en un momento, la Primera Guerra Mundial, en que había perdido todo contacto con las editoriales alemanas que publicaban su música... De ahí que se trate de piezas amables y con aire de salón, muy próximas a la categoría de menudencia, que se escuchan con agrado y se olvidan en un decir Jesús. Y él mismo, mientras las escribía, era dolorosamente consciente de estar sacrificando la ambición artística en aras del vil metal. "A mis cincuenta años, qué triste tener que componer miniaturas", diría en una ocasión, aunque en otra se mostrara algo más optimista acerca de estas piezas: "Sé perfectamente que tienen algún futuro, aunque hoy estén completamente olvidadas". En cierto sentido no le faltaba razón, pues hoy ocasionalmente se interpretan y graban, si bien más por llevar la firma de Sibelius que por su entidad como obra artística. El resto de la producción para el teclado del maestro de Hämeenlinna consiste básicamente en transcripciones de sus obras orquestales más conocidas, como *Vals triste*, *Finlandia* o *El rey Cristián II*, y de obras vocales, como la *Canción de los atenienses* (1899).



Canción de los atenienses en el Festival de la canción de Helsinki, 1900

### Nuevas sendas para la voz

Esta última obra nos lleva a hablar del que, con la orquesta, es el ámbito que más cultivó Sibelius: la música vocal. Debido a la dificultad del idioma, sea el finés o el sueco, no es este un repertorio que se prodigue demasiado fuera de su patria y, en general, el marco escandinavo. Y es una lástima, porque aquí el compositor sí que se muestra dispuesto a arriesgar, a abrir nuevas vías, cosa que en la música de cámara solo hizo excepcionalmente y en la instrumental, nunca. Aunque esto también hay que matizarlo, pues aunque es cierto que Sibelius escribió mucho y bueno para la voz, y en todos los formatos posibles, no lo es menos que en algunos se mostró más conservador que en otros. Por ejemplo, en la canción con piano, un género que el compositor cultivó si no con asiduidad, sí con constancia y regularidad durante toda su vida creativa, y sobre todo en sueco, su lengua materna, lo que explica el carácter íntimo que él, el padre de la música nacional finlandesa, concedía a estas pequeñas composiciones, aunque, por supuesto, haya también composiciones en finés e, incluso, en alemán, sin olvidar una rareza en inglés (*Hymn to Thais*, 1909). En total, han llegado hasta nosotros alrededor de un centenar de *lieder*, desde la temprana *Serenad* (1888) hasta *Narciss* (1925).

En general, se trata de pequeñas composiciones escritas con la firme voluntad de hacer inteligibles los versos y en las que se descubre al Sibelius más “humano”, un compositor dotado de una sensibilidad y un humor que no encontramos en sus composiciones mayores, deliberadamente abstractas o marcadas por los grandes mitos patrios. Es también éste un creador más cercano a la estética romántica que a la nacionalista, al menos en lo que ésta comporta de uso, más o menos libre, de un material musical tomado o inspirado en la tradición popular. Nada gratuito hay nunca en estos pentagramas, sino más bien una depurada simplicidad que busca una expresión directa e inmediata. Los grandes compositores de *lied* centroeuropeo y escandinavo son los grandes referentes del finlandés. Franz Schubert, por ejemplo, está detrás de las colecciones sobre versos de Johan Ludvig Runeberg que conforman el *Op. 13* (1890-1892) y el *Op. 90* (1917). Otros cuadernos, como las *Canciones de Josephson*, *op. 57* (1909), adquieren un tono más dramático, marcado por la presencia de la muerte, mientras que en otros prevalece una escritura simple y popular, como en las *Canciones de Navidad*, *op. 1* (1897-1913). Incluso hay también aquí destellos satíricos, como en *Tenís en el Trianón*, del *Op. 36* (1899). No obstante, la obra más personal en este repertorio quizá sean las *Cinco canciones sobre poemas de Rydberg*, *op. 38* (1903), dominadas por el efectivo uso del cromatismo y de los silencios.

Muy importante en Finlandia, aunque mucho menos conocida fuera de ella, es la aportación de Sibelius a la música coral, bien a *cappella*, bien con acompañamiento de piano.

Frente a la intimidad del *lied*, el canto coral ha sido uno de los géneros preferidos por todos los compositores nacionalistas, pues era, con el teatro, el mejor modo de difundir la música, la poesía, los mitos y la historia del país entre amplias capas de la población. De ahí también el tono deliberadamente popular que adquieren estas composiciones, en las que al lado de coros patrióticos se dan marchas de trabajadores y de *girl scouts*, canciones festivas y villancicos, además de curiosidades tales como arreglos de canciones italianas populares o canciones en inglés para escolares de Estados Unidos... A pesar de sus puntuales destellos, como el arreglo para coro de *Rakastava* (1898), hay que reconocer que este Sibelius es menor.

En cambio, cuando la voz, a solo o en coro, se une a la gran especialidad del maestro, la orquesta, el resultado es imponente. Al margen de la bien conocida *Kullervo*, *op. 7*, la obra que consagró a Sibelius como compositor, la mejor muestra de ello es *Luonnotar*, *op. 70* (1913). Basada en un texto de la epopeya nacional finlandesa, el *Kalevala*, que narra la historia de la creación, es una partitura mitad canción con orquesta, mitad poema sinfónico con voz, caracterizada por unas sonoridades de un refinamiento mágico, lleno de sugerencias y misterio, y una parte para soprano audaz y extremadamente difícil, pues Sibelius deseaba que expresara algo aéreo, como venido de otro mundo. También el *Kalevala* está detrás de *El origen del fuego*, *op. 32* (1902), una cantata para barítono, coro masculino y orquesta que muestra ya ese tono arcano y primigenio que el compositor llevará a su máxima expresión en *Luonnotar*. A pesar de la relativa simplicidad de la escritura coral, Sibelius es capaz de darle al conjunto unas proporciones impresionantes. Y todo ello en apenas diez minutos. Ambas son, sin duda, dos creaciones que perfectamente resisten la comparación con los más conocidos poemas sinfónicos del maestro, pues en ellas se revela todo su genio. El resto de su producción sinfónico-coral es más convencional, con muestras de nacionalismo militante como *Sandels*, *op. 28* (1898), la *Canción de los atenienses*, *op. 31, n.º 3* (1899), *Har du mod?*, *op. 31, n.º 2* (1904, posteriormente revisada en 1911, 1912 y 1914) o la *Marcha del batallón de cazadores finlandeses*, *op. 91a* (1918), que le dieron una gran fama en su país, pero que son difícilmente exportables, al igual que composiciones de circunstancias como la *Cantata para las ceremonias de graduación universitaria de 1894* y la *Cantata para la coronación de Nicolás II* (1896), esta última particularmente extraña por celebrar precisamente al zar que el nacionalismo finlandés veía como el gran opresor de su pueblo.

Sibelius, pues, es un compositor que no se agota en sus sinfonías, el *Concierto para violín* y sus poemas sinfónicos, sino que es uno que abordó todos los géneros de su tiempo y que prácticamente en todos ellos dejó alguna muestra de su genio.

Juan Carlos Moreno



# simple, música

Hacer fácil lo complejo.

Más accesible, más humano. Éste es nuestro trabajo.

Podemos hablar de ordenadores o de periféricos, de instalar redes o de actualizar programas.

Todas las posibilidades de la tecnología a nuestro servicio.

Hablamos de música y hablamos de informática.

Fácil cuando es Simple.



# EN TORNO AL MAESTRO

## El primer círculo: Kajanus y Järnefelt

A **Robert Kajanus** (1856-1933), natural de Helsinki, apenas se le recuerda hoy como el legendario director de orquesta que defendió desde primera hora la causa de Sibelius. Kajanus estudió en Leipzig con Reinecke, debutando como director de orquesta en su ciudad natal en 1878. Cinco años después fundó la Sociedad Orquestal de Helsinki (hoy Orquesta Filarmónica de Helsinki), primera orquesta sinfónica profesional de los países nórdicos, que dirigió y sostuvo el resto de su vida. Su fama como director creció durante las primeras décadas del siglo XX a la vez que divulgaba a Stravinski, Prokofiev, Ravel, Honegger y Hindemith, además de Sibelius, de cuya obra realizó grabaciones pioneras que alcanzaron justa fama. Problemas circulatorios, degenerados en una gangrena que obligó a la amputación de la pierna izquierda, precipitaron su muerte.



Kajanus fue uno de los primeros compositores finlandeses en orientar su obra en torno a temas específicamente nacionales. Cuando en 1880 compuso la *Marcha fúnebre de Kullervo* todavía no existía la tradición de emplear episodios del *Kalevala* (más tarde, el héroe trágico de la saga finesa servirá como argumento a Sibelius, Madetoja y Sallinen). Estrenada en Leipzig por Kajanus, esta espléndida partitura no puede ocultar que durante su gestación el autor presentó varias representaciones de *El ocaso de los dioses*. El poema sinfónico-coral *Aino* (1885) se basa asimismo en el *Kalevala*. La belleza melódica y el refinamiento de su escritura convierten a esta bellísima composición en la obra maestra del músico y una de las más destacadas con anterioridad al advenimiento sibeliano. Kajanus escribió su *Sinfonietta* en 1915 y él mismo la estrenó en Helsinki. Aunque, según Barnett, la obra ancla sus raíces en el romanticismo alemán, la claridad de su orquestación indica un cambio en el interés del músico a favor de cierto neoclasicismo.

Nacido en Viipuri, **Armas Järnefelt** (1869-1958) fue otro compositor al que su labor directoral —en Viipuri, en Estocolmo, donde se estableció y murió y en cuyo foso de la Ópera Real se mantuvo entre 1907 y 1932, en la Ópera Nacional Finlandesa y la Filarmónica de Helsinki— oscureció sin remedio su carrera compositiva. Eso... y el matrimonio de su hermana Aino con Sibelius, que le convirtió en cuñado del indiscutible maestro de la música finlandesa. Perteneciente a una distinguida familia de artistas, Järnefelt estudió con Wegelius y Busoni en Helsinki y con Massenet en París, y contó entre sus alumnos a Kuula y Madetoja. Durante su estancia en Alemania aprendió dirección de orquesta y, tras visitar Bayreuth en 1894, quedó fascinado por la música de Wagner del que dirigió en Finlandia y Suecia, su país adoptivo desde 1910, todas sus óperas de madurez además de realizar los estrenos locales de la *Octava* de Mahler y los *Gurrelieder*.



El entusiasmo wagneriano de Järnefelt, patente en la

*Obertura lírica* (1890) y en su obra más célebre, el poema sinfónico *Korsholm* (1894), es aún superior en su *Fantasia sinfónica*, concluida en Berlín en 1895. Su estreno en Helsinki provocó el rechazo de la crítica que le censuró su “oscura filosofía musical” germana e inconsolable melancolía. Las huellas de Strauss y, sobre todo, de *Parsifal* (su ópera favorita) son evidentes en una partitura que nunca volvió a interpretarse en vida de Järnefelt. Sus sucesivos matrimonios con dos notables cantantes, la finlandesa Maikki Pakarinen y la sueca Liva Edström, favorecieron el nacimiento de más de medio centenar de canciones (entre ellas *Crepúsculo*, *El pobre*, *Nana para una ola*, *Al atardecer*, *Sol*, *Mi esperanza*) en las que su autor alterna reminiscencias folclóricas con rasgos impresionistas y expresionistas.

## Un paisaje diversificado: Melartin, Mielck, Palmgren y Kuula

Coetáneo estricto de Maurice Ravel, **Erkki Melartin** (1875-1937) nació en Käkisalmi, localidad de Karelia cercana al lago Ladoga, en Finlandia oriental, anexionada a Rusia desde la Segunda Guerra Mundial. Melartin llegó a ser el alumno predilecto de Wegelius en el Instituto de Música de Helsinki. En 1899, a semejanza de Sibelius, marchó a Viena para estudiar con Fuchs. A su regreso a Finlandia dirigió desde 1911 la institución donde se formó, convertida después en la Academia Sibelius. Además de director de orquesta y reputado pedagogo —fue profesor durante las décadas de 1920 y 1930 de casi todos los jóvenes compositores finlandeses de su tiempo—, Melartin fue extremadamente polifacético, interesándose por la literatura y la pintura, la jardinería y el coleccionismo de ex libris, los idiomas y los viajes por Oriente, la fotografía y el misticismo.



Pese a su salud maltrecha por una dolencia cardíaca y una tuberculosis que le obligó a largos internamientos hospitalarios, Melartin tuvo tiempo para componer, a ritmo febril, casi un millar de obras agrupadas en 189 opus. Entre otras, seis sinfonías (1900-1925), la *Suite lírica n.º 3 “Impresiones de Bélgica”* (1915) —cuyos movimientos evocan la atmósfera decadente de aquella “Brujas, la muerta” novelada por Rodenbach a la que Korngold pondría música poco después, pero también la catedral de Amberes y la pintura y los carillones flamencos—, el ballet *La bella durmiente* (1911), canciones y piezas pianísticas como la popular *Leyenda I* (1898), reveladora de su admiración por Grieg, y tres ciclos sobresalientes: *El jardín melancólico* (1908), *Noli me tangere* (1914) y *El bosque misterioso* (1923). El primero fue compuesto en una etapa vital depresiva. Sibelius, su dedicatario, escribiría agradecido: “Esta suite es una obra eminentemente poética. Ha conseguido expresar la sensación de soledad de manera particularmente adecuada. Le comprendo muy bien”. Según Ranta-Meyer, algunas piezas del segundo ciclo “desarrollan armonías disonantes más modernas o, incluso, de carácter atonal. El ambiente está impregnado de melancolía introvertida y desolación”. Melartin, al contrario que la mayoría de los compositores finlandeses de la época, no practicó un estilo monolítico. En opinión de Riihala, “en su

música se encuentran, más allá de cierto tono fundamentalmente lírico, el romanticismo nacionalista, el wagnerismo tardío, el aéreo impresionismo e incluso, en ocasiones, un expresionismo asombrosamente ardiente”.

Descendiente de una familia oriunda de Lübeck, el malogrado **Ernst Mielck** (1877-1899) nació en Viipuri, pequeña ciudad en la actual Karelia rusa que, gracias a su situación de paso entre Helsinki y San Petersburgo, gozaba entonces de una importante vida cultural. Desde su nacimiento la salud de Mielck fue deplorable (padeció raquitismo y meningitis), lo que retrasó su educación. A los diez años estudió piano y a los catorce marchó a Berlín para formarse en el Conservatorio Stern y, a título privado, con Bruch. Pese a sus limitaciones físicas Mielck fue un reputado pianista. Su revelación se produjo el 3 de diciembre de 1898 cuando la Filarmónica de Berlín consagró al joven músico un concierto monográfico que contenía su *Sinfonía*, la *Obertura dramática* y la *Pieza de concierto* para piano, con él como solista. Pero lo que parecía el inicio de una carrera fulgurante constituyó el principio del fin: la tuberculosis acabó con Mielck unos meses después, durante una convalecencia en Locarno, dos días antes de cumplir veintidós años.



La *Sinfonía en fa menor* (1897) —prominente en un legado orquestal que incluye también la obertura *Macbeth* (1896), la virtuosística *Pieza de concierto* para violín (1898) y la *Suite finlandesa* (1899)— es una obra ambiciosa que pasa por ser la primera sinfonía de su país, adelantada en dos años a la *Primera* de Sibelius. Provista de una densa orquestación, interesa más por su situación histórica que por su escritura, todavía indecisa y colmada de influencias (Mendelssohn, Wagner, Smetana, Dvorák).

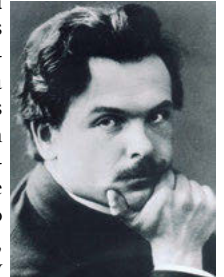
Alumno de Wegelius en Helsinki y de Berger y Busoni en Berlín y Weimar, **Selim Palmgren** (1878-1951) nació en Björneborg (la actual Pori). Palmgren fue un reputado director coral y profesor de armonía en la Academia Sibelius, donde ejerció desde 1936 hasta su muerte. Pero, sobre todo, debió su nombradía a una brillantísima carrera como concertista de piano y a las numerosas composiciones para este instrumento que le valieron el apelativo de “Schumann del Norte”.



La música para teclado —más de 300 piezas a solo y un muy estimable ciclo de cinco conciertos (1904-1941)— representa el núcleo de un legado que encierra también páginas orquestales, abundantes coros masculinos y la ópera *Daniel Hjort* (1910), en el que es fácil detectar la presencia y el recuerdo de Chopin, Schumann, Liszt y Rachmaninov junto a ocasionales trazos impresionistas. El propio compositor entrenaría todos sus conciertos, a excepción del último. El más célebre de ellos es el *Segundo*, subtítulo “El río” (1911). La idea inicial de Palmgren fue elaborar un retrato musical del Kokemäki, río que atraviesa su ciudad natal, pero más tarde declararía, en la mejor vena simbolista, que el título aludía en realidad al “río o corriente de la vida”. Eficaz explotador del vocabulario pianístico postromántico, Palmgren fue ante todo un maestro de la pequeña forma. Las miniaturas recorren su catálogo agrupadas en series de estudios, preludios o piezas de carácter descriptivo en las que brilla su talento para la evocación sonora de un paisaje, un estado de ánimo o un ritmo de danza: *24 Preludios* (1907) —olvidado y magnífico puente entre los

conocidos trabajos de Rachmaninov y Debussy—, *Primavera* (1908), *Juventud* (1909), *Ritmos fineses* (1911)... La *Sonata en re menor* (1901) constituye su única obra de cierta envergadura en este terreno; síntesis de su escritura juvenil que puede definirse, según Korhonen, como “un típico producto de la era romántica” con el aliento de Liszt y Grieg impulsando sus alas.

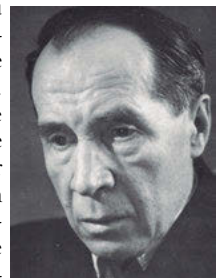
Nacido en Vaasa, **Toivo Kuula** (1883-1918) fue, sin duda, uno de los compositores más notables de su generación y sólo su trágica muerte privó a Finlandia de una de sus voces más características. Director de orquesta en Oulu, Helsinki y Viipuri, Kuula se convirtió en 1909 en el primer alumno de composición de Sibelius, aunque luego completó su formación en Bolonia, Leipzig y París. Alumno de Dukas y seguidor de los cursos de la Schola Cantorum, Kuula reflejó el influjo de la escuela francesa en una escritura de corte nacionalista evocadora de los paisajes, las gentes y el folclore de su Ostrobotnia natal. Recordado por su abundante legado vocal y coral, Kuula murió a consecuencia de las graves heridas sufridas en un tiroteo durante las celebraciones de la victoria blanca en la guerra civil.



*El hijo de la esclava*, que conoció tres versiones distintas (1904, 1910, 1912), es una de las cimas de su producción sinfónico-coral. La cantata adapta el poema homónimo de Eino Leino (1878-1926) —poeta muy presente su catálogo— que narra, inspirado por la métrica y el estilo épico del *Kalevala*, las desventuras de un héroe cuya familia ha sido esclavizada por un clan enemigo. Además de páginas tan atractivas como el coro *La canción del mar* (1909), la leyenda vocal *Ninfas bañándose en el mar* (1910), la cantata *Esperanza de inmortalidad* (1910) o la canción orquestal *La doncella y el hijo de un boyardo* (1912), todas ellas sobre versos de Leino, Kuula compuso algunas páginas orquestales —*Suite de Ostrobotnia meridional n.º 2* (1913)— y de cámara —*Trío con piano* (1908)— pero su celebridad se asienta en casi medio centenar de canciones para voz y piano (*Atmósfera otoñal*, *Canción matinal*, *Noche en la pradera*, *Pastores*, *Noche del sábado*, *El bada de los bosques*, *Ven, amor mío*, *En el establo...*) escritas en gran parte para su musa y esposa Alma Silventoinen, defensora también de Madetoja y del prolífico Yrjö Kilpinen (1892-1959).

### Un sibeliano y tres modernistas: de Madetoja a Merikanto

Como a casi todos los músicos de su generación, a **Leevi Madetoja** (1887-1947) le resultó muy difícil alejarse de la órbita de influencia de Sibelius. Nacido en Oulu, siguió los cursos de Järnefelt y Sibelius en el Instituto de Música de Helsinki, antes de completar su formación en París con D'Indy y en Viena con Fuchs. Director de la Filarmónica de Helsinki y la Sinfónica de Viipuri, profesor de teoría y composición durante veinte años en el Conservatorio y la Universidad de Helsinki, crítico del *Helsingin Sanomat* y presidente de la Asociación de Músicos Finlandeses, Madetoja ofreció como compositor una síntesis influenciada por el patrimonio de su tierra natal, el romanticismo chaikovskiano, el enorme impacto de Sibelius —su gran modelo— y un refinamiento tímbrico de ascendencia francesa.



La epopeya nacional del *Kalevala* inspiró al joven Madetoja el poema sinfónico *Kullervo* (1913), poderoso

retrato sonoro del héroe protagonista años atrás de la homónima sinfonía coral de Sibelius, que refleja —como la *Sinfonía n.º 1* del maestro— indudables ecos de Chaikovski en su tumultuosa intensidad dramática. En la *Primera* (1914-1916) de sus tres sinfonías, dedicada a Kajanus, puede apreciarse cómo la escritura de Madetoja logra conciliar las sonoridades y recursos formales de músicos franceses como Magnard o Ropartz con un inconfundible melodismo de cuño sibeliano. La dramática *Segunda* (1916-1918) esconde un contenido autobiográfico: el recuerdo de la guerra civil se manifiesta en este doble homenaje a la memoria de su único hermano y de su amigo Toivo Kuula, muertos durante la contienda. Erkki Salmenhaara ha definido esta obra como “una curiosa mezcla de belleza, naturaleza, guerra y resignación”, elementos que dominan sucesivamente sus cuatro movimientos. Muy elogiada por Sibelius, la *Segunda* de Madetoja fue estrenada en Helsinki por Kajanus con gran éxito. Evert Katila la calificaría como “la realización musical más destacada en el plano nacional desde las monumentales series de Sibelius”. En la *Sinfonía n.º 3* (1925-1926), compuesta entre Francia y Finlandia, la atmósfera nórdica inunda una instrumentación luminosa cercana al último D’Indy. Pero acaso el mejor ejemplo del cosmopolitismo musical de Madetoja —sensible, sin embargo, al folclore vernáculo en sus óperas *Los ostrobotnios* (1923) y *Juha* (1934)— lo brinde la suite del ballet-pantomima *Okon Fuoko* (1925-1927), de ambientación japonesa, que participa del colorido raveliano y la incisividad rítmica de Prokofiev.

Cuando el 16 de noviembre de 1918 **Ernest Pingoud** (1887-1942) dirigió en Helsinki el estreno de algunas de sus obras su nombre era ignorado en Finlandia, a donde llegó huyendo de la revolución rusa. El concierto causó conmoción pues su música superaba en modernidad a todo lo que hasta entonces había podido escucharse. Con evidente exageración, los críticos calificaron al músico de futurista, cubista y hasta de bolchevique. Pingoud había nacido en San Petersburgo en el seno de una familia ruso-finesa de ascendencia francesa. Tras estudiar con Siloti, Rimski-Korsakov y Glazunov, completó su formación en Alemania con Reger. Al mismo tiempo su curiosidad le llevó a estudiar teología, geología, filosofía, lingüística, fonética y literatura. A mediados de la década de 1910, Pingoud comenzó su carrera creadora espoleado por el clima de libertad reinante en San Petersburgo, una de las capitales de la vanguardia artística de entonces. Tras su marcha a Finlandia se estableció en Helsinki en 1924 como intendente de la Filarmónica. Su período más productivo se sitúa en las décadas de 1910 y 1920: entrena en Helsinki, dirige con éxito a la Filarmónica de Berlín y Stokowski —atento siempre a cualquier novedad— descubre su música al público de Filadelfia. En años sucesivos, sus composiciones recibirán una acogida controvertida cuando no hostil. En la década de 1930 su creatividad disminuye y Pingoud sólo encuentra consuelo en el alcohol y las drogas. Marginado por el ambiente musical finlandés, la depresión le empuja a arrojarle al paso de un tren.

La corriente simbolista interesó poderosamente a Pingoud, cuyo legado se articula en torno a un puñado de sugerentes poemas sinfónicos. *El fétiche* (1917), una de las obras más destacadas de su época rusa, tiene como subtítulo *Diabluras galantes* y se inspira en el decadentismo del belga Félicien Rops. *Antorchas apagadas* (1919) es, en palabras de Korhonen, “la composición más transparente y de atmósfera más armoniosa de toda su obra; una música que resplandece en medio de una atmósfera nocturna coloreada por el juego de los solistas que se responden”. Fruto



de una larga gestación, *El canto del espacio* (1931-1938) es la última pieza de la trilogía inaugurada por *Cor ardens* (1927) y *Narciso* (1930). La obra compendia algunas de las características de su escritura: temas breves, orquestación voluptuosa deudora del último Scriabin, lirismo melódico reminiscente de Rimski-Korsakov y un ritmo de marcha que culmina en fanfarria a la manera de Bruckner y Mahler.

Discípulo de Melartin en Helsinki, **Väinö Raitio** (1891-1945) fue, con Pingoud y Merikanto, el introductor del modernismo musical en Finlandia en torno a 1920. Sus estancias sucesivas en Moscú, Berlín y París forjaron el carácter de una escritura nutrida por tres fuentes: la tímbrica debussysta —“la música es el color”, acostumbraba a decir Raitio—, el misticismo de Scriabin con sus atmósferas extáticas y un expresionismo de cuño germánico.



Tras algunas obras juveniles apegadas aún a la tradición romántica —el *Concierto para piano* (1914), la *Sinfonía en sol menor* (1919) o los poemas sinfónicos *Los cisnes* (1919) y *Nocturno* (1920)— el perfil más avanzado de Raitio quedó expuesto en una serie de poemas sinfónicos memorables: *Fantasia estática* (1921), la trilogía *Antígona* (1922), que la crítica tildó de “cacofónica” y describió como “verdadero suplicio para los oídos”, *Claro de luna sobre Júpiter* (1923) y *Fantasia poética* (1923). En la década de 1930, y ante el escaso eco suscitado por sus composiciones más radicales, el estilo de Raitio se vuelve más conservador, proliferando las pequeñas piezas nacidas para la radio y agrupadas en colecciones como *Imágenes estivales de Häme* (1935), evocadoras de ambientes feéricos y populares, e *Idilios del bosque* (1935), que plasman atmósferas sombrías y montañosos paisajes crepusculares.

Quizá el juicio más pertinente sobre **Aarre Merikanto** (1893-1958) lo pronunciara él mismo: “No soy un compositor que construye sino un completo improvisador”. Hijo de Oskar Merikanto (1868-1924), fecundo compositor de canciones y operista, marchó en 1911 desde su Helsinki natal a Leipzig para estudiar con Reger, completando su formación en Moscú. Merikanto cultivó desde muy pronto un colorido orquestal de tintes eslavos, heredado de Rimski-Korsakov y Rachmaninov, junto a un dominio del contrapunto aprendido de Reger. El ideal moderno promulgado por el músico a partir de la década de 1920, que recogía ecos impresionistas, expresionistas, de Scriabin y de Szynowski, no encontró el menor apoyo —como en el caso de Pingoud— entre sus compatriotas. Para aquel público, que se restablecía de las secuelas de la guerra civil, todo lo que era nuevo o desconocido era “atonal” y todo lo que era atonal significaba “bolchevique”. Aislado en su propio país, Merikanto desarrolló un estilo intuitivo nacido de “una necesidad interior” que se tradujo en la imposibilidad de estrenar muchas de sus obras y la indiferencia hacia las pocas que lograron darse a conocer. Frustrado, inclinado al abuso de la morfina y el alcohol, Merikanto efectuó numerosos cortes en sus partituras, llegando a destruir algunas.



Desde su mismo título el poema sinfónico *Lemminkäinen* (1916), deudor de Sibelius, recuerda el espíritu de la época que lo vio nacer. Cinco años posterior a la *Sinfonía n.º 2 “Guerra”*, la primera obra orquestal de su etapa más vanguardista es la *Fantasia* (1923), obra rica en colores, robusta y contrastada, que no se estrenaría hasta 1952. Comparado con ésta, el tratamiento tímbrico del poema sin-

fónico *Pan* (1924) —una de las obras maestras absolutas de Merikanto, que estrenó Kajanus— resulta más claro e intimista y su lenguaje más audaz, rozando la atonalidad. Crucial también es el *Estudio sinfónico* (1928), de reminiscencias bergianas e inédito en vida del músico, quien anotó en su catálogo personal: “No interpretado, y puede permanecer así para siempre. De todas maneras, nadie lo comprendería”. Al final de su vida Merikanto arrancó 18 páginas de la partitura pero, por fortuna, su alumno de composición Paavo Heininen pudo reconstruirla en 1981 dando a conocer así una pieza clave en la etapa más disonante de su maestro. Tras estas obras Merikanto optó por elaborar páginas breves de expresión más asequible y menor complejidad formal. El muy bello *Nocturno* (1929), de atmósfera monocroma, recuerda al noruego Valen. La simplificación estilística es patente en las *Diez piezas* para orquesta de cámara (1930), que encierran algunas de sus miniaturas más etéreas y cautivadoras, y en las introspectivas *Cuatro composiciones* (1932). También en el *Andante religioso* (1933), reflejo de ese deseo de condensación, y en el primero de los *Dos Estudios para pequeña orquesta* que, con su solo de piccolo de resonancias impresionistas, parece un equivalente finlandés del *Fauno* debussysta. Además de un importante capítulo concertante integrado por nueve partituras —entre las que descuella el *Concierto para violín n.º 2* (1925), estrenado a título póstumo en 1959—, el catálogo de Merikanto se completa con dos composiciones vocales de envergadura: la ópera *Juba* (1920-1922), representada por vez primera en 1963, y la cantata *Génesis* (1956), su última gran obra y la preferida de todas.

### Pasado y futuro: Klami, Tuukkanen y Kokkonen

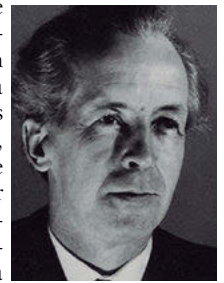
Kalevi Aho ha definido a **Uuno Klami** (1900-1961) como “uno de los fenómenos más extraordinarios de la historia de la música en Finlandia”. Nacido en Virolahti, junto a la actual frontera rusa, Klami estudió con Melartin en Helsinki antes de participar en 1918 en la guerra de independencia de Estonia. Atraído por la música francesa, viajó en 1924 a París. Allí conoció a Roussel, Schmitt y Ravel —uno de sus ídolos— y compuso su *Concierto para piano n.º 1 “Una noche en Montmartre”* (1925). Su segundo viaje al extranjero le llevó en 1928 a Viena para estudiar con Gál. Músico independiente y de gustos eclécticos, Klami luchó por ofrecer una alternativa más europea al postromanticismo nacionalista dominante en su país.



La suite *Kalevala* (1933-1943), en cinco movimientos, representa una de sus cumbres sinfónicas, cuya gestación surgió cuando Klami leyó un ejemplar de la epopeya finesa en La Sorbona. Aclamada desde su estreno en Helsinki, la obra confirma el definitivo alejamiento de Klami de las influencias sibelianas a la vez que la profunda impronta rítmica del primer Stravinski. El refinamiento tímbrico, tan raveliano a veces, revela que Klami fue, probablemente, el más francés de los compositores finlandeses. Sin abandonar su legado orquestal, La suite *Cuadros marinos* (1930-1932) rubrica su admiración por la cultura francesa, en concreto por el *Bolero* y la poesía de Valéry, al tiempo que su tierra natal le inspira el poema sinfónico *Aventuras de Lemminkäinen en la isla de Saari* (1934) y la delicada fantasía *Aurora Borealis* (1946), calificada por Klami como su mejor obra: “una expresión de la infinita soledad del espíritu humano”.

“Considero que mi carrera ha sido la lucha, bastante típica, de un artista finlandés de orígenes humildes. He perdido tiempo y esfuerzo para ganarme la vida en empleos que tenían poco o nada que ver con mi satisfacción artística o profesio-

nal; y su inseguridad a menudo me llevó al límite, tanto física como psicológicamente”. Así se expresaba **Kalervo Tuukkanen** (1909-1979), nacido en Mikkeli y fallecido en Helsinki. Tuukkanen perteneció a una generación de compositores finlandeses cuyo destino, nos recuerda Korhonen, fue “ocupar una suerte de tierra de nadie entre dos eras”. Influenciado por Sibelius y Madetoja —su maestro y amigo y de quien fue biógrafo—, Tuukkanen compaginó la creación con la docencia y la dirección orquestal.



Además de seis sinfonías (1944-1978), conciertos, obras vocales —*La caza del oso* (1948) para coro masculino y orquesta— y una ópera ambientada en la India, *Indumati* (1962), su catálogo incluye numerosas piezas orquestales como la soleada obertura *Los leñadores* (1934), de inconfundible sonoridad sibeliana, los *Momentos románticos para cuerdas* (1940), suite tripartita que sirve a Tuukkanen para explotar su vena más intimista y elegiaca, la *Serenata giocosa* (1944) y las nostálgicas *Canción del atardecer* (1944) y *Pequeña Suite para cuerdas*.

**Joonas Kokkonen** (1921-1996)

constituye una personalidad fundamental en el panorama de posguerra, huérfano de una figura mayor tras el larguísimo silencio creador de Sibelius. Natural de Iisalmi, Kokkonen estudió con Palmgren en Helsinki. Su destacada labor como crítico y pedagogo y los numerosos cargos de relevancia con los que contribuyó a desarrollar la vida musical de su país no le impidieron dedicarse a la composición. Considerado desde la década de 1960 como el indiscutible cabeza de fila de su generación —la de Einar Englund (1916-1999), Matti Rautio (1922-1986) y Einojuhani Rautavaara (n. 1928)— Kokkonen se instaló en 1969 en Järvenpää, al norte de Helsinki. Allí, muy cerca de la villa Ainola donde Sibelius vivió retirado desde 1904, residirá en la formidable villa Kokkonen —uno de los últimos proyectos de su gran amigo Alvar Aalto— hasta su muerte. Básicamente autodidacta, Kokkonen fue un músico cuyo profundo sentido autocrítico le obligó a trabajar con detenimiento, adoptando siempre una escritura sobria y precisa que descartaba cualquier adorno retórico o elemento superfluo. A semejanza de Sibelius, para Kokkonen la esencia de lo sinfónico consiste en “la construcción de un conjunto a partir de un limitado número de motivos que recorran toda la obra, creciendo constantemente, transformándose y combinándose en nuevas direcciones”.



Su trayectoria estética engloba tres períodos. El primero, de sesgo neoclásico, se abre con el *Trío con piano* (1948) y muestra su predilección por el repertorio camerístico. La *Música para cuerdas* (1957) supone el tránsito hacia una nueva etapa, atraída por el dodecafonismo, que se inicia con el *Cuarteto de cuerda n.º 1* (1959) y sigue con las dos primeras sinfonías (1958, 1961), la *Sinfonía da camera* (1962) y *Opus sonorum* (1964) —que homenajea a Sibelius en vísperas de su centenario— para concluir con el *Cuarteto n.º 2* (1966). El coro *Laudatio Domini* (1966) y la concentrada y enigmática *Sinfonía n.º 3* (1967) marcan el tránsito hacia un último período neotonal al que pertenecen algunas de sus partituras más conocidas: el *Concierto para violonchelo* (1969), la *Cuarta Sinfonía* (1971) —“desgarradora y hierática, atormentada y resignada”, como la define Caron—, el *Cuarteto n.º 3* (1976) y la ópera *Las últimas tentaciones* (1975).

## LA RELACIÓN CON ESPAÑA

Buscar la relación del compositor Jean Sibelius (1865-1957) con España no es fácil en el aspecto personal, pues nunca viajó a nuestro país, aunque sí estuvo enterado del aprecio que gozaron sus creaciones entre nosotros.

No quiero decir con esto que su obra sea bien conocida en España, pero su importancia dentro de la historia de la música está suficientemente probada y reconocida en todo el mundo civilizado. Las siete sinfonías y buena parte de sus numerosos poemas sinfónicos, figuran hoy en el repertorio de infinidad de orquestas. Sin embargo, la asimilación de su obra, al menos en los pasajes latinos, ha sido lenta y trabajosa. Todavía el ilustre crítico Carlos Gómez Amat, al comentar el concierto de la ONE, dirigido por Enrique García Asensio el 16 de marzo del año 2004, escribía lo siguiente: “Sorprende que *El cisne de Tuonela* se tocara por primera vez en la Nacional”.

En Finlandia, su país, Sibelius alcanzó muy pronto popularidad y desde *Kullervo* en adelante, se convirtió en el más conspicuo impulsor del nacionalismo finés. En ese sentido su figura puede equipararse a las de Isaac Albéniz y especialmente Manuel de Falla (1876-1946), pues en este último, lo literario español (Carlos Fernández Shaw, Pedro Antonio de Alarcón, Cervantes) vino a ser equivalente de poetas utilizados por Sibelius como Runeberg (1904-1877) o Elias Lönnrot (1802-1884); este último fue una especie de Menéndez Pidal (1869-1968), recopilador de las antiguas leyendas de Finlandia a partir de su trabajo *Finnarnes magiska medisin* (La medicina mágica de los fineses), terminado en 1832. Una vez licenciado en Medicina Lönnrot viajó a Oulu, en la costa de Ostrobotnia para hacerse cargo de un nuevo puesto en el distrito sanitario. Desde allí se trasladó en 1833 a Kajaani, como médico del distrito, cargo que ejerció hasta 1852. Durante cerca de dieciséis años, Lönnrot realizó una serie de expediciones (cerca de una docena) para reunir viejos poemas recogidos en los más apartados rincones, antes de que la población rural fuera olvidando los contenidos de esa riqueza —transmitida oralmente— al llegar las nuevas tecnologías. Le patrocinaba la Sociedad Finesa de Literatura, un equivalente a nuestra Real Academia de la Lengua. En 1833 Lönnrot comenzó a publicar esa colección romancesca de la poesía popular. Y ello permitió la aparición de *Vanha Kalevala* (La antigua Finlandia) en 1835 y *Kanteletar* (Cuentos con cítara), o sea, romances que se cantan, algo que ha venido haciendo desde hace años en Castilla el ilustre Joaquín Díaz.

El efecto generado por la aparición de *Kalevala* fue inmediato en la literatura y algo menor en la música. El interés por la poesía popular venía de años atrás. Por ejemplo, Carl Axel Gottlund ya mostró un especial interés hacia la música tradicional en un artículo publicado el año 1817.

La gran epopeya nacional de Finlandia apareció con unos doce mil versos y su contenido refleja bien el mundo legendario de este peculiar país nórdico, de su lengua “suomi” y sus fabulosos héroes. El joven Sibelius se vio atraído por ese mundo y lo llevó a varias e importantes composiciones. Recordemos, además de *Kullervo*, *Lemminkais-sarja* (Suite de Lemminkainen), evocadora del donjuanesco, alegre y bello héroe Lemminkainen, en sus cuatro partes: *Lemminkainen y las doncellas de la isla*, *Lemminkainen en Tuonela*, *El cisne de Tuonela* y *El retorno de Lemminkainen*, del



JEAN SIBELIUS

que únicamente *El cisne* suele interpretarse, con su misterioso solo de corno inglés. Es el canto del majestuoso cisne negro mientras se desliza por el oscuro río del siniestro reino de Tuoni.

La suite de *Lemminkainen* se finalizó en 1897, si bien Sibelius revisó alguno de los fragmentos.

Relacionados con las leyendas de *Kalevala* son los poemas sinfónicos *Barden* (El bardo) y *Luonnatar*. En éste se explica la creación del mundo por medio de la unión de esa virgen, hija del viento, con el mar. Puede conectarse esta evocación musical, que incluye soprano solista, con *La hija de Pohjola*, dedicada a su amigo Robert Kajanus (1856-1933). Kajanus es autor del poema sinfónico *Aino* (1885), primera obra importante en la música finesa que tuvo el *Kalevala* como substrato. Al escucharla en Berlín a la Filarmónica, dirigida por el propio Kajanus, sintió el joven Sibelius irresistible deseo de adentrarse en *Kalevala* y nació *Kullervo*, primer acercamiento al compendio llevado a cabo



ENRIQUE FERNÁNDEZ ARBÓS

por Lönnrot. Era una doble epopeya: la de un serio trabajo de campo, y la del contenido mismo de la obra, algo así, como la *Flor nueva de romances viejos* que recopilara don Ramón Menéndez Pidal, tan representativa de la épica y la lírica medievales en España. Hasta se podría ver en Juan del Enzina un Sibelius del siglo XV, que Francia tuvo en sus trovadores y cantores de las cruzadas.

### Difusión de la obra de Sibelius

Decía André Gide en sus *Incidencias*: “Creo que la obra de arte acabada será aquella que pasará en principio inadvertida, incluso no se hará notar; donde las cualidades más contrarias y contradictorias en apariencia, fuerza y dulzura, porte y gracia, lógica y desaliño, precisión y poesía, respirarán con tal comodidad que parecerán naturales y muy sorprendentes. Es lo que obliga a la primera renuncia que debe hacer su autor, la de asombrar a sus coetáneos”. Pues bien, eso le ocurrió a Sibelius en sus comienzos, aunque pronto obras como *Finlandia* o el *Vals triste*, fueron interpretadas en toda Europa. Pero los poemas sinfónicos y las sinfonías se resistían a salir de Finlandia, donde su obra tuvo inmediatamente una acogida clamorosa.

Conviene saber que cuando Sibelius presentó *Kullervo* en Helsinki, Finlandia era un ducado autónomo, pero bajo el dominio ruso. La Rusia zarista consideraba al territorio “suomalainen” (finés) como una insignificante parte de su extensísimo imperio. Desde Rusia se retiraban periódicos subversivos, se prohibían organizaciones y se perseguía o censuraba cuanto oliese a independentismo. Tenía entonces Finlandia unos tres millones de habitantes, indefensos frente al poderío de la futura Unión Soviética. Y fue precisamente la Revolución de 1917 la que condujo por fin al país a su anhelada independencia. Por entonces el futuro mariscal Mannerheim abandonaba el ejército ruso durante la Revolución de Octubre.

Fuera de Finlandia fue Inglaterra el primer país donde llegó con fuerza la música de Sibelius. En ello tuvo un papel decisivo sir Granville Bantock, que puso en marcha una serie de conjuntos corales y sinfónicos para divulgar la nueva música inglesa de los Parry, Standford, Bridge, Elgar, etc. Y él fue quien primero se dio cuenta de la importancia del sinfonismo de Sibelius, que se abría paso en un lejano país nórdico. Después, maestros como Henry Wood, quien llegó a tocar las siete sinfonías de Sibelius en la temporada de 1937 en el Queen’s Hall londinense, hoy

desaparecido, y Thomas Beecham, pusieron la música de Sibelius, en Londres, al nivel de la de su contemporáneo Richard Strauss. Desde Inglaterra, visitada por el propio Sibelius, que asistió en el Queen’s Hall el 13 de febrero de 1909 a la ejecución de sus obras *En Saga* y *Finlandia*, ya popular por entonces en toda Europa, pasaría su música a los Estados Unidos en manos de directores tan célebres como Toscanini, Stokowski y Kusevitzki. Este último llegó a dirigir a la Sinfónica de Boston, en la década de 1925-1935, decenas de veces música de Sibelius.

En España, el verdadero campeón de Jean Sibelius fue el maestro madrileño Enrique Fernández Arbós (1863-1939), quien había tenido ocasión en Londres de conocer y apreciar la música de Sibelius. Arbós dio a conocer, al frente de la Orquesta Sinfónica de Madrid, en 1908, el poema patriótico *Finlandia*, que data del año 1900 y en 1917 dirigió *En Saga*, tal vez

el más inspirado de los poemas de Sibelius, compuesto en 1892, pero revisado diez años después. En 1918, cuando Sibelius se hallaba revisando su espléndida *Sinfonía n.º 5 en mi bemol mayor*, Arbós ofrecía en Madrid una de las más aplaudidas obras sinfónicas del maestro finés, *El cisne de Tuonela* (Tuonela Joutsen), *Op. 22, n.º 3*, pues se trata de la tercera parte de la suite *Lemminkäinen*, el donjuanesco héroe perseguido por un aciago destino que le conduce al fracaso de su expedición contra Pohjola, la primera aldea de Laponia, en las heladas tierras del norte.

Ese año, 1918, Arbós dirigió el *Vals triste*, incluido en la música para el drama de Arvid Järnefelt, *Kuolema* (Muerte) y que, junto a *Finlandia*, había dado la vuelta al planeta desde 1904 en adelante situando una y otra vez el nombre de Sibelius en los programas de las mejores orquestas del mundo.

Pero lo más importante es que Arbós llevó a cabo en 1929 el estreno en España de la *Sinfonía n.º 1 en mi menor, op. 39*, tal vez la más apreciada por los públicos al enmarcarse en el modelo impuesto por las últimas sinfonías de Chaikovski.

Esta dedicación de Arbós a la obra de Sibelius no tuvo demasiada continuidad, pero la Sinfónica de Madrid hizo en 1935, en el Teatro Calderón la *Sinfonía n.º 4 en la menor, op. 63*, acaso la más patética y desgarrada de entre las suyas. Sibelius había abusado del tabaco y del alcohol durante la primera década del siglo XX y al llegar la primavera de 1908, se le presentó un tumor en la garganta. Tuvo que acudir a Berlín a operarse, con verdadera angustia por desconocer las consecuencias de aquella intervención, afortunadamente feliz. Pero ese periodo de tremenda inquietud y aflicción quedó reflejado magistralmente en el Molto moderato quasi adagio de la *Cuarto*.

Al finalizar el primer tercio del siglo XX, la acogida de Sibelius decayó en una España ajena a toda novedad tras la conmoción de la Guerra Civil. La Orquesta Sinfónica de Madrid, sin embargo, organizó en 1955 un festival Sibelius dirigido por Niels Eric Fougstedt, durante el cual, según nos dicen Gómez Amat y Turina Gómez es su libro sobre la OSM, se estrenó el *Concierto para violín y orquesta en re menor op. 47* del año 1903. No consta en ese interesante trabajo el nombre del solista.

Pérez Casas no dirigió nada de Sibelius a la Filarmónica en Madrid, ni Argenta a la Nacional, pero sí Eduard Toldrá en Barcelona, que llegó a programar el *Concierto para violín y El cisne de Tuonela*. Pérez Casas también realizó

en el Palacio de Carlos V de Granada unas *Legendes mystiques* de Sibelius, obra inexistente en su catálogo. Ese día, 22 de junio de 1930, actuaba allí la compañía de Bailes Rusos de Theodor Wassilief y la Orquesta Filarmónica tocó con setenta profesores para esta compañía soviética. Probablemente se coreografiaron algunas de las leyendas de la suite *Lemminkäinen*, escritas entre 1893 y 1895, y revisadas en fechas posteriores.

La ONE fue ofreciendo obras de Sibelius desde la misma fecha de su muerte. En ese año de 1957, sir Thomas Beecham dirigió en Madrid la *Primera Sinfonía*. Once años después, en 1968, Lorin Maazel daría la *nº 5 en fa sostenido mayor* y el mismo año Willem van Otterloo puso en su programa, al frente de la ONE, el *Concierto para violín*, con Christian Ferras como solista. Tres años después, Okko Kamu daba su versión de la *Quinta*. El año 79 sería Ros Marbà el encargado de dar la hoy célebre *Sinfonía nº 2 en re mayor*, *op. 43*. La volvería a programar en 1980. Por su parte, Aldo Ceccato ofreció en 1982 el poema sinfónico *En Saga*. En la década de los 90 y después, las obras de Sibelius forman parte del repertorio de las orquestas españolas y de las de otros países, en principio reticentes por considerar sus trabajos sinfónicos, epigonales del romanticismo y de personalidades tan fuertes como Brahms o Chaikovski.

El arte de Sibelius, salvo en obras que pronto se popularizaron, como *Finlandia* o *El cisne de Tuonela*, tardó en llegar a los países mediterráneos. La Filarmónica de Madrid puso en su programación de los años 15 al 30 del pasado siglo, sinfonías de Berlioz (la *Fantástica*), de Raff (la *Tercera*, "en la selva"), de Bruckner (la *Séptima*), de Vaughan Williams (la *Segunda*, "Londres"), de Glazunov (la *Segunda*), de Calés Pina (la *Segunda*), de Isasi (la *Segunda*), de Turina (la *Sevillana*), etc., pero de Sibelius hizo caso omiso.

### Música española y españoles en la vida de Sibelius

En la producción del maestro de Hämmenlinna (antes Tavastehus) sólo encontramos una pieza relacionada con nuestro país. Forma parte de su producción para piano, relativamente extensa, aunque de mucha menor calidad e individualidad que las obras orquestales o las canciones. Su título es *Spagnuolo* y su duración, en la versión del pianista Erik Thomas Tawastjerna, el gran estudioso y biógrafo del maestro finlandés, es de 55 segundos. Tiene, eso sí, un cierto aire de valsecito andaluz y carece de número de opus. Lo compuso en 1913 para un álbum navideño. En sus *13 morceaux pour le piano op. 76* figura un *Arabesque*, pero no tiene nada de andaluz; su título alude más bien al término "filigrana". Es posible que para escribir *Spagnuolo*, Sibelius acudiese a su amigo el sueco-andaluz Olallo Morales (1874-1957), a quien pudo conocer en Berlín en 1901 cuando el almeriense estudiaba con la venezolana Teresa Carreño, de ascendencia española. Sibelius había tenido ocasión de aplaudirla en los conciertos de la Filarmónica dirigida por Bülow. Años después, en Gotemburgo, Sibelius reanudó su relación con Morales, quien ejercía la crítica musical allí desde 1901. Además, entre 1905 y 1909 Morales ejerció como director de la Orquesta de Gotemburgo. Allí hizo amistad con el maestro finés, que pasó algún tiempo en la industriosa ciudad sueca. Tengamos en cuenta que la formación del joven Sibelius se realizó en la lengua sueca, hablada hasta los primeros años del siglo XX por la alta y media burguesía de las ciudades de Finlandia. Sibelius tuvo que hacer un esfuerzo para aprender "Suomen kieli", es decir, la lengua finlandesa y se conservan cartas a su esposa Aino rogándole que le escriba en esa lengua, pues desea aprenderla a fondo cuanto antes, ya inmerso en la "runas"

de la gran epopeya nacional *Kalevala*. Hay traducciones de *Kalevala* al castellano de María Dolores Arroyo y de Juan Bautista Bergua.

La amistad de Sibelius y Olallo Morales, el compositor que introdujo a Manuel de Falla en Suecia, ha quedado reflejada en la cartas cruzadas entre ambos. Las de Sibelius se conservan en el legado de Morales. Una de ellas fue remitida desde su casa en Järvenpää en 1950. Habría que examinar los programas dirigidos por Olallo en Gotemburgo, para comprobar si allí figuran algunas piezas de Sibelius.

En su libro *Olallo Morales, una imagen exótica de la música española* (escrito en colaboración con Hans Astrand), Francisco J. Jiménez Rodríguez nos cuenta que Morales dirigió a la Göteborg Orkesterförening ochenta y cuatro conciertos entre Gotemburgo, Copenhague, Lund y otras ciudades. Sería muy raro que junto a Berwald, Stenhammar, Peterson Berger, Alfvén y otros, no figurase también Sibelius. Recordemos que, en 1909, Morales se trasladó a Estocolmo, donde ejerció como secretario de la Academia Real Sueca desde 1918 a 1940.

Conoció Sibelius también a Pablo Casals durante el Festival de Birmingham que se desarrolló en octubre de 1912, impulsado por su admirador Granville Bantock. El director más señalado fue sir Henry Wood y entre los solistas estaba el pianista polaco Moritz Rosenthal y el violonchelista español Pablo Casals. Sibelius había llegado a Londres a finales de septiembre, con el tiempo justo para ensayar en el Queen's Hall la *Cuarta Sinfonía* que, junto a *Prometeo* de Scriabin, fueron novedades en el Festival. Era su segunda visita a Birmingham y en esta ocasión hizo, junto a la señora Newmarch, una excursión a Stratford-upon-Avon el 29 de septiembre. Dos días después dirigió la *Cuarta* en Birmingham. Mrs Newmarch le encontró más tranquilo y apacible que en su primera visita al Festival en 1905. Tawastjerna nos dice en el volumen II de su monumental trabajo sobre Sibelius, que Mrs Newmarch escribió: "Sin tratar de halagarle, comparado con el pobre Elgar, él irradiaba ahora una bella atmósfera". Y sin embargo, la *Sinfonía nº 4*, concebida en un momento dramático de su vida, reflejaba con admirable intensidad algo que ya había sido superado. De hecho, al día siguiente de su regreso a Helsinki (llegó el 6 de octubre), tuvo un ensayo con la Filarmónica de la capital finlandesa.

Desde 1904 la familia Sibelius residía en Järvenpää. La bonita casa, toda una mansión con mucha madera, se alza sobre un altozano. Al llegar a la estación de Järvenpää desde Helsinki, se puede tomar un autobús que cruza la villa y sigue por la carretera que conduce a Nukari. Si se le dice al conductor que pare ante la casa de Sibelius, parará en la carretera frente a unas huertas y una gran arboleda tras la cual se oculta "Ainola", la casa del matrimonio Aino y Jean. Cuando llegué a la casa en mayo de 1991 me salieron unos perros enormes a la puerta; sus ladridos y talante amenazaban saltar por encima y devorarme.

Otros perros de chalets vecinos se unieron a ellos y decidí bajar de nuevo, cruzando el campo, hasta la carretera. Cuando llegué a ella había crecido unos 10 cms, tal era el barro que tenía pegado bajo las botas.

No pude ver la casa, aunque sí la pequeña ciudad y el bonito monumento a un Sibelius joven y esbelto, con poblada cabellera. Y recordé a mi buena amiga Julia Milans, tantos años en IberoMúsica junto a Alfonso Aijón. Julia acudió con su marido a comienzos de los 50 a visitar al anciano compositor, pero ya no recibía a nadie. Su secretario particular Santeri Levas, autor de un interesante "retrato personal", traducido al inglés por Percy Marshall Young, disuadía amablemente de su empeño a quienes solicitaban ver al insigne, pero ya anciano maestro.





OLALLO MORALES



PABLO CASALS

Ainola fue un paraíso para aquel amante de la naturaleza y de la música. Como Haydn y Mozart, Sibelius se adscribió a una logia masónica. Tenía sus ideas sobre lo religioso. Un día, hablando sobre Anton Bruckner, fallecido en 1896, cuando Sibelius compuso *La doncella en la torre*, su única ópera, comentó: "Todos los grandes hombres, cada uno a su modo, son profundamente religiosos".

Le encantaba el silencio de Järvenpää, sólo alterado en Ainola por el canto de los pájaros. Una vez, hablando de Villa-Lobos, el gran compositor brasileño, hizo referencia a los pájaros, en este compositor de ascendencia española, tan distintos a los de Finlandia. En Brasil había papagayos, loros procedentes de África que emiten un penetrante sonido. Sibelius había visto en el zoológico de Berlín un loro del Amazonas con brillante pico amarillo que graznaba un intervalo de séptima en un continuo forte. Él se negaba a utilizar el canto de los pájaros de ese modo. Sólo Beethoven lo había sabido hacer, con delicadeza, en la *Sinfonía Pastoral*. La llamada de las grullas era para Sibelius el leitmotiv de su vida.

Cuenta Santeri Levas que cuando cumplió los noventa años, Sibelius le comentó que, pese a tener tantos descendientes de sus cinco hijas no se sentía un patriarca venerable. Pocos días más tarde, con buen humor, le comentó que el célebre cantante madrileño Manuel García (hijo del famoso tenor sevillano del mismo nombre y hermano de María Malibrán y Paulina Viardot) había alcanzado los cien años en 1905 y por tanto él, que sólo tenía 90, era todavía joven en comparación con García. Pero él apenas había podido celebrar sus noventa con un poco de vino y un ligero exceso en la comida, mientras García era un comilón y bebía tranquilamente sus copas de coñac. Y además murió por un accidente en la calle.

Una última conexión anecdótica con lo español encon-

tramos en la música incidental para *Jokamies*, es decir, *Jederman*, la pieza del poeta austriaco Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), que proviene del teatro clásico español, concretamente la comedia de Antonio Mira de Amescua (1574-1644) titulada *Vida y muerte de San Lázaro*. La pieza de Hofmannsthal, de 1916, precedió en cuatro años a *El gran teatro del mundo*, recreación del propio Hofmannsthal de la famosa creación de Calderón de la Barca.

Sibelius falleció el 20 de septiembre de 1957. Su amigo y primer biógrafo Cecil Gray asegura que su *Octava Sinfonía* estaba "terminada". Sin embargo, Sibelius daba largas a quienes se la pedían y en cualquier caso, hizo desaparecer lo que tenía compuesto. Probablemente le ocurriría como a don Óscar Esplá, cuando se sintió agobiado por el nuevo rumbo emprendido por la música del siglo XX.

El día 21 de septiembre de 1957, el diario *ABC* de Madrid publicaba la triste noticia de la muerte de Sibelius y el pianista, compositor y crítico Javier Alfonso escribía un artículo sobre él titulado *Se cierra una época musical*, encabezamiento que ya lo decía todo, pero poco después escribía que Sibelius "era el último representante de una generación de músicos que brillaron en un momento que había visto nacer las más extremas y dispares convulsiones estéticas en la evolución del arte musical". Pero si continúan abiertas las salas de conciertos, Sibelius estará allí.

**MARIO LAVISTA:  
“LA CURIOSIDAD ES LO QUE  
ME MUEVE COMO MÚSICO”**



**D**esde que en noviembre de 2013 recibiera el XII Premio Tomás Luis de Victoria como reconocimiento a su carrera, el compositor Mario Lavista (México, 1943) ha estado muy presente en la vida musical de nuestro país. Si con tal honor la SGAE quiso celebrar su contribución al enriquecimiento del acervo musical de los pueblos iberoamericanos y vindicar el papel que su obra ha desempeñado en la universalización de la música de su país —todavía sujeta en el imaginario colectivo a un cierto reduccionismo étnico—, el estreno madrileño de su séptimo cuarteto —acontecido el pasado 25 de mayo de la mano del Cuarteto Simón Bolívar por encargo del CNDM— no sólo ha servido para corroborar tales calidades y méritos, sino también para dejar constancia del excelente momento creativo que Lavista atraviesa a sus setenta y dos años.

**Al preguntarle por sus orígenes artísticos, usted suele afirmar que “fatalmente se es lo que se es”; siguiendo esta sugerente intuición, ¿cómo se autorretrataría?**

Me resulta casi imposible definirme como compositor. Al expresar esta idea pretendo aludir a la inevitabilidad de lo que uno es en realidad. A los 16 o 17 años me di cuenta de que entendía mucho mejor el lenguaje de los sonidos que el de la ingeniería —una profesión arraigada en mi familia— y de que cometería un gran error si tomaba una puerta falsa. No fue una decisión difícil, ya que llevaba ocho años estudiando música. Estudiaba para convertirme en pianista, pero a medida que fui progresando en mis estudios tomé conciencia de que podía servir a la música de muchas maneras; las lecciones de contrapunto y armonía me decantaron por la composición y tuve que abandonar mi formación como pianista —que no al piano en sí, un compañero de fatigas que siempre he tenido muy presente. No obstante, debido a mi edad no pude acceder en un primer momento al conservatorio —viví ese rechazo como uno de los días más tristes de mi vida—, si bien gracias a Rosa Covarrubias y a su marido —el famoso empresario de la danza y promotor de las artes Miguel Covarrubias— me puse en contacto con Carlos Chávez, quien me tuteló durante cuatro años hasta que a los 20 solicité el ingreso en su Taller de Composición. Ahí trabaría amistad con Rodolfo Halffter, una de las grandes influencias de mi vida. A Franco le estaré siempre agradecido porque a causa de su dictadura pudimos disfrutar en México de gente tan maravillosa como Halffter o José Gaos [risas]. Entre otras muchas cosas, a Halffter le debemos la que aún sigue siendo la única editorial musical mexicana, así como unos conciertos de música nueva que nos abrieron los oídos de una manera increíble.

**En su obra se da de continuo un diálogo con la literatura así como un interés por hacerse partícipe de otras disciplinas artísticas. ¿De qué manera toman cuerpo esas afinidades en su ideario?**

Efectivamente, en mi actividad

como compositor se da una relación muy cercana con la poesía y la literatura. Es curioso pensar que la profesión del compositor se asemeja a la del escritor, ya que en ambos casos existe la misma voluntad por hacer partícipe al lector/oyente de lo que uno quiere transmitir de la manera más limpia posible, y para que se dé esta coincidencia, para que la escritura sea infalible, se hace preciso un perfeccionamiento constante. Pero es un proceso que nunca termina. Yo no creo en ese supuesto magisterio que otorga la madurez. La página en blanco me sigue aterrando hoy de la misma manera que cuando era joven. Ciertamente tengo más soltura a la hora de escribir para cuerdas y que con el tiempo uno adquiere un repertorio de destrezas, pero el desafío sigue siendo el mismo. En cuanto a la literatura, todo lo que uno lee en el decurso de la vida lo forma o lo deforma además de influirle en su concepción del mundo. A menudo, la literatura me ha servido como fuente de inspiración, como es el caso del relato breve *Marsias* de Luis Cernuda sobre el que compuse una pieza homónima para flauta —partiendo de la idea del aulos griego. Aquí Neruda reflexiona sobre la imposibilidad humana de alcanzar la perfección artística —dominio exclusivamente reservado a los dioses— y lo trascendente de esa búsqueda a pesar de que el destino final del poeta sea el fracaso. Años después también hice un cuarteto de cuerda, *Reflejos de la noche*, basado en el breve poema de Luis Villaurrutia, uno de los grandes poetas mexicanos. En él presenta la noche como un reflejo especular de los acontecimientos diurnos, idea que me inspiró la composición de una obra de sonidos armónicos —que no son sino reflejos de un sonido fundamental que nunca escuchamos. En estos y otros casos, mi relación con la literatura o la pintura no es de orden científico o programático, sino poético, completamente subjetivo. Por ejemplo, cuando me he inspirado en pinturas no he buscado en absoluto hacer una transposición de colores a sonidos...

**...se refiere a trabajar con relaciones sinestésicas...**

Exacto, eso nunca me ha interesado. Lo que me interesa es lo que se oye dentro del cuadro o del poema. Hay cuadros silenciosos y otros llenos de ruidos... Por ejemplo, al contemplar una batalla de Uccello podemos escuchar con facilidad el entrecorrido de las armaduras, las bandas tocando retreta, la caída de los caballos... Lo que me fascina es que tales sonidos se logran por medios pictóricos. En *La anunciación* de Fra Angelico, por el contrario, hay sonidos muy tenues; es un cuadro que tiende al silencio. Así, he compuesto algunas obras movidas por la curiosidad de adivinar cuál sería la música interna de una determinada composición pictórica, como es el caso de mi pieza para flauta *El pífano* —inspirada en el óleo de Manet— o *Las bailarinas*, que escribí al interrogarme sobre la música del cuadro de Degas. Por otro lado, nunca me han interesado los poemas sinfónicos, para mí no tiene atractivo el narrar una historia a través de la música. En cambio, estos sonidos secretos de la literatura y el arte son disparadores de mi imaginación. El mundo de la danza y las artes interpretativas también me interesa muchísimo, el armar un diálogo vivo entre el bailarín y el instrumentista... **Por analogía, le planteo la pregunta por el cine, ya que usted también ha escrito música fílmica. Al margen de su funcionalidad, ¿considera que este tipo de composiciones aplicadas deban poseer autonomía artística?**

Yo no soy lo que puede llamarse un profesional de la música cinematográfica. Lo fue mi tío, Raúl Lavista. Él compuso más de trescientas bandas sonoras para el cine mexicano. Pero sin embargo, yo me acerqué a la música de cine a través de mi amigo el cineasta Nicolás Echevarría, a mi juicio uno de los grandes documentalistas vivos de mi país. Sus documentales tienen vocación antropológica ya que está muy interesado en las culturas indígenas de México. Pero también hizo largos de ficción sobre este mismo tema, como *Cabeza de vaca*, donde el conquistador se vuelve conquistado. Nos conocimos en 1973 y nuestra primera colaboración,

*Semana Santa entre los coras*, surgió de la necesidad; él no tenía dinero para sonorizar la película y me pidió que le compusiera una música electrónica que fuera capaz de imitar los sonidos y ambientes que el audio necesitaba. *Eco de la montaña*, la última película en que hemos trabajado juntos, ha sido nominada para los premios Ariel. Lo que me interesa de su obra como cineasta es el hecho de enfrentarme al reto de componer música que no interfiriera en absoluto con la música diegética, que suele ser muy abundante en sus películas. Para esta última utilicé percusiones, arpa y una armónica de cristal, un orgánico muy peculiar que parece surgir de la nada y que marca una intención sonora bien distinta a la música de los huicholes. No me seduce la industria cinematográfica porque el sistema es muy rígido, no te permite involucrarte. En cambio, con Nicolás el proceso es creativo de principio a fin al punto que mi música le sirve para encontrar el ritmo del montaje.

**Dada su implicación con el grupo Quanta en los años sesenta, ¿cómo ha interiorizado la improvisación y la música electrónica?**

Fundamentalmente lo que me fascinaba entonces y me siguen fascinando hoy en día son los procesos. El hecho de componer algo que se ejecuta de manera simultánea. Cuando yo improvisaba en el Grupo Quanta lo que estaba haciendo en tiempo real era a la vez la única interpretación posible de esa obra. Pero mi trabajo ha estado más enraizado en el medio acústico. El proceso compositivo lo realizo yo, pero es el intérprete quien materializa esa escritura. Me fascina el hecho de hacer coincidir el pentagrama con la realidad de la ejecutoria. Como arte hecho de tiempo, el compositor se ve en la necesidad de congelar la música a través de estos signos que hemos elaborado a lo largo de la historia. Lo que hace el intérprete es descongelarla y devolverla a su legítimo dominio, que no es otro que el tiempo. También me interesan los diferentes procesos mentales que involucra la composición electrónica en relación con la acústica. En la época de Quanta nos servimos de unos instrumentos microtonales que Julián Carrillo había construido en los años 20 y que entonces estaban en desuso...

**...al estilo de Harry Partch...**

Efectivamente; arpas en dieciséisavos de tono, pianos en octavos de tono... Decidí contactar con su hija y para mi sorpresa nos cedieron unos instrumentos increíbles que revitalizamos durante dos años. En definitiva es la curiosidad lo que me mueve

como músico...

**Curiosidad que, entre otras cosas, le ha dado a conocer internacionalmente como uno de los grandes renovadores de la música mexicana...**

Siempre he pensado que el ser mexicano es producto de dos tradiciones: la gran tradición europea y la local, la típicamente mexicana, que da cuenta de la música oriunda de mi país. Pero no creo en esa obsesión identitaria que obliga a forzar la autoctonía. No sé cuál es el acorde guatemalteco u hondureño... Siempre he estado muy abierto al cosmopolitismo, que es también una forma de ser mexicano... Al igual que en España, en mi país existe una especie de miedo a perder la identidad, una necesidad de demostrar nuestra procedencia. Pienso que ser mexicano o español es algo mucho más profundo que todo eso. Carlos Chávez y Silvestre Revueltas, que siempre han sido mis modelos en este sentido, fueron dos grandes músicos mexicanos que descubrieron el lenguaje del arte moderno y a través de ese lenguaje hablaron de México. No pretendieron ser mexicanos imitando un lenguaje decimonónico, fueron mexicanos siendo modernos. Más español que Falla no hay nadie, pero tampoco hay nadie más moderno que Falla; es un español moderno, no intenta imitar la zarzuela. Me preocupa la forma en que nos distrae la cuestión de la identidad; personalmente no tengo conflicto al respecto y nunca he pretendido que mi música suene mexicana. Puede que quien la oiga perciba el eco de un cierto ambiente mexicano, pero en todo caso se trata del residuo que se incorpora a la expresión de manera inconsciente al formar parte de una cultura. Todo nos pertenece, no hay música ni obra de arte que deba resultarnos ajena. Tan mío es Mozart como lo es para los salzburgueses.

**El Adagio para cuarteto de cuerda marca su séptima incursión en el género tras los dieciséis años que han pasado desde el anterior. De acuerdo con su percepción del cuarteto como género confesional, ¿cree que cabe encontrar en su producción cuartetística una suerte de biografía?**

El cuarteto es un género que me ha acompañado durante toda mi vida y debido a ello es probable que haya sido espejo de mis más profundos sentimientos. Pero no hay que olvidar que el hecho de que yo haya escrito cuartetos es en gran medida circunstancial. Concretamente, debo la mayor parte de mi producción cuartetística al Cuarteto Latinoamericano, agrupación que me ha encargado un buen número de mis obras

para dicha formación. Siempre impera el pragmatismo a la hora de escribir; todos los compositores de la historia han compuesto en función de los encargos que les hacían y los músicos que les rodeaban. En mi caso, este pragmatismo no sólo me garantiza una colaboración muy estrecha con el intérprete, sino también la interpretación de la obra encargada. Aunque me interesara escribir para cítara, tendría primero que conocer a un citarista capaz de materializar esa música. El que yo haya escrito tanto para maderas está íntimamente relacionado con el hecho de que a lo largo de mi carrera me he topado con flautistas, oboístas y clarinetistas que estaban interesados en que escribiera para ellos. Esto me ha permitido componer idiomáticamente y contribuir a generar una relación amorosa entre el músico y su instrumento. Ésta, sin duda es una de las razones musicales que más me apasionan: el convertirme en cauce y promotor de ese acercamiento íntimo entre el intérprete y su herramienta, como es el caso del pianismo de Chopin. Su música es intrínseca, mecánicamente pianística. La conclusión es que no me considero para nada un compositor abstracto, no me interesa escribir en el vacío.

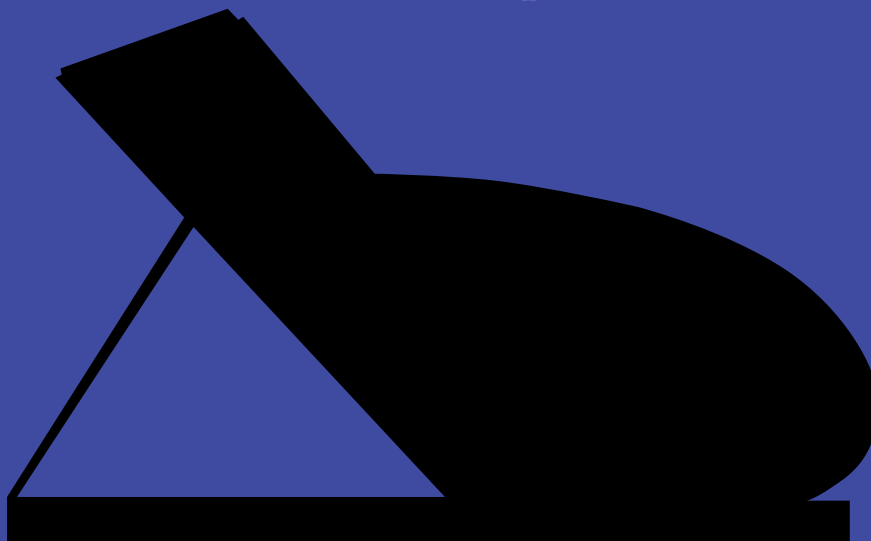
**Más allá de este pragmatismo, ¿nunca se ha planteado consignas estéticas o una hoja de ruta?**

Nunca a priori. Sigo teniendo ciertas obsesiones, como el perfeccionar la escritura idiomática, conseguir que mi pensamiento se alinee con el orgánico para el que escribo, lograr una concreción compositiva y ser lo más fiel posible a la voz de cada instrumento. Tal vez esto se deba a mi pasado como pianista, pero lo cierto es que siento mucho respeto por los intérpretes y en este sentido me vuelvo muy exigente a la hora de crear una obra destinada a un músico. Lo cual, por otro lado, también sirve para marcar unos límites. Cuando uno tiene perfectamente claros cuáles son los límites de una creación específica, la imaginación se crece ante el desafío. Evidentemente yo trazo mis propios problemas al margen de la contingencia material; en el *Adagio*, por ejemplo, me impuse un régimen compositivo basado en un acorde de quintas, un círculo de octavas y el empleo de repeticiones literales, las cuales nunca había usado a modo de constante. Para ejercer plenamente la fantasía no hay que salirse de esos límites sino, al contrario, explotarlos.

**David Rodríguez Cerdán**

# XVIII CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO DE SANTANDER PALOMA O'SHEA

Palacio de Festivales de Cantabria  
Santander, España



## AGENDA

Del 25 al 27 de julio, Primera Fase. 20 participantes. *Recital*  
Entrada gratuita

Del 29 de julio al 1 de agosto, Semifinales.  
12 participantes. *Recital y música de cámara con el Cuarteto Casals*  
Entrada gratuita

3 y 4 de agosto, Final. 6 finalistas en conciertos con la  
Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española  
Director, Pablo González

Dentro del marco del 64 Festival Internacional de Santander

Compra tus entradas en [www.festivalsantander.com](http://www.festivalsantander.com)

Más información en [www.concursodepianodesantander.com](http://www.concursodepianodesantander.com)



rtve

¡Síguelo en directo! En LIVE!  
[www.classicalplanet.com/live](http://www.classicalplanet.com/live)



# EMPRENDER Y COOPERAR

“Si quieres ir rápido ve solo; si quieres llegar lejos ve acompañado”.

Proverbio africano

El sector de la música está sufriendo importantes transformaciones ocasionadas por cambios económicos, culturales y sociales que son cada vez más rápidos e impredecibles. Estos cambios afectan a la educación en todos sus niveles, al mundo profesional, a las salas de concierto, al público, a la industria musical y a todas las organizaciones e instituciones relacionadas con la música y las artes. Evidentemente no hay varitas mágicas, pero si queremos que la música ocupe un lugar destacado en el nuevo paradigma cultural al que nos enfrentamos y pueda cumplir su papel transformador, necesitamos hacer una pausa y revisar a fondo la situación desde todas las perspectivas posibles.

Hoy quisiera centrarme en el sector profesional de la música, y especialmente en todos aquellos músicos que dedican, o quisieran dedicar, una parte importante de su actividad a las actuaciones en vivo, tanto en el campo de la clásica y el jazz como en el de las músicas que se encuentran fuera de los circuitos comerciales (con ello no quiero tampoco obviar el hecho que esto es algo que afecta a los músicos de todos los géneros y estilos). De la misma manera que una de las consecuencias de la gestión la crisis que han hecho los gobiernos y los poderes económicos ha sido la disminución de la clase media, también podemos describir la situación de los músicos profesionales en España, y en otros muchos países de nuestro entorno, como la de una desaparición progresiva de la clase media musical. Actualmente sólo puede vivir adecuadamente de la actividad concertística una pequeña élite, mientras un gran número de excelentes músicos con muchas cosas que contar no encuentran un entorno favorable para desarrollar su actividad y llegar al público. Esto es el resultado de múltiples factores, pero la responsabilidad de encontrar soluciones es compartida, y ello incluye tanto a los propios músicos y los centros de formación superior como a las salas de concierto y las administraciones públicas (ver el artículo *Responsabilidades compartidas*, SCHERZO nº 300, p. 92).

## El músico emprendedor

Cada vez se habla más de la emprendeduría como una de las vías que puede ayudar a muchos profesionales (jóvenes y no tanto) a desarrollar su carrera en cualquier ámbito laboral, incluida la música. Sin embargo, existe la idea bastante extendida de que los emprendedores musicales son una especie de hombre-orquesta, capaces de llevar a cabo múltiples tareas de manera igualmente eficaz: vender, promover y producir sus conciertos; organizar sus giras; desarrollar sus campañas de *marketing*; gestionar las redes sociales; construir su sitio web; hacerse cargo de las finanzas; vender entradas y servir bebidas en los intermedios... y después, ofrecer una gran actuación. Es cierto que internet y las tecnologías de la comunicación ofrecen nuevas alternativas para darse a conocer uno mismo, pero ¿es ésta la única manera de ser emprendedor y desarrollar una carrera musical con éxito?



Joan-Albert Serra

## El modelo cooperativo

Los músicos no deberían tener que dominar todas las habilidades necesarias para crear y organizar buenos actos, tendrían que ocuparse fundamentalmente de lo que saben hacer mejor. Sin embargo, han de ser capaces de colaborar con otros profesionales (productores, especialistas en *marketing* y comunicación, diseñadores web, gestores, etc.) los cuales hacen posibles esas actuaciones y acontecimientos. La clave para trabajar efectivamente en grupo radica en tener un sistema de valores compartidos, en la capacidad de comunicar, y en el respeto al rol de cada uno. El modelo cooperativo ofrece un entorno organizativo que favorece la colaboración y la emprendeduría:

“Quizás la mayor ventaja [*de la emprendeduría cooperativa*] es la capacidad de los emprendedores participantes de combinar diferentes habilidades y competencias. Un elemento central en el éxito de la emprendeduría cooperativa es la relación entre los emprendedores”. (*Co-operative Entrepreneurship: Co-operate for growth*; McDonnell, Macknight & Donnelly, 2012).

La International Co-operative Alliance (ICA) define una cooperativa y sus valores:

“Una cooperativa es una asociación autónoma de personas unidas voluntariamente para satisfacer sus necesidades y aspiraciones económicas, sociales y culturales en común mediante una empresa de propiedad conjunta y controlada democráticamente.

Las cooperativas se basan en los valores de la autoayuda, autorresponsabilidad, democracia, igualdad, equidad y solidaridad. En la tradición de sus fundadores, los miembros de las cooperativas creen en los valores éticos de honestidad, transparencia, responsabilidad social y preocupación por los demás”.

## Educar la cooperación

En un entorno como la enseñanza musical superior, donde todavía se valora más el virtuosismo individual que la capacidad de colaborar para generar experiencias musicales compartidas, es necesario crear entornos cooperativos desde el principio. Aprender a cooperar y a establecer relaciones creativas debería formar parte de la cultura de los centros, ya que es la única fuerza que puede hacer que la música de calidad, artística y con vocación transformadora pueda sobrevivir en el complejo entorno cambiante que nos ha tocado vivir.

Joan-Albert Serra

# LA GUÍA DE LA TEMPORADA 2015-2016

**Encuentre los conciertos y las óperas  
del mundo**



más de 500 páginas



Encontrará en la guía:

- ◆ Los principales Artistas: Cantantes, Solistas y Directores están presentados con sus temporadas y las fotos,
- ◆ Los grandes Orquestas y Teatros de Óperas del mundo como : el Gran Teatre del Liceu, la Berliner Philharmoniker, la Ópera de Paris, el Teatro alla Scala, la Wiener Staatsoper, ...
- ◆ La programación desde Septiembre 2015 hasta finales de Julio 2016 de más de 400 Teatros de Ópera, Auditorios, Orquestas
- ◆ Toda la información práctica para reservar sus localidades, los aforos y las fotos de salas y de espectáculos

**PRECIO ESPECIAL «SCHERZO» - 30%**

**68 euros en vez de 97 euros - Envío gratuito**

**MUSIC-OPERA.COM**

OPERA - CONCERT - BALLET - FESTIVAL ●●●●

**Un portal único dedicado a la música clásica  
Compra Online tus Entradas para Conciertos y Óperas  
en el mundo**



Mande su pedido a : Music & Opera - 17 rue Cler - 75007 Paris - Francia

Réf.:Scherzo

Tel: +33 1 53 59 39 29 - Fax: +33 1 47 05 74 61 - Email : contact@music-opera.com - www.music-opera.com

Agradeceré que me envíen ..... ejemplar (es) de Music & Opera around the world 2015-2016 con -30% de descuento, al precio de 68 euros - Envío Gratuito

Apellidos.....Nombre.....

Empresa.....Dirección.....

Código Postal.....Ciudad.....País.....

Tel..... Email .....

Total: .....ejemplar (es) x 68 euros = ..... Euros

Pago con cargo a mi tarjeta de crédito:

AMEX

VISA

MASTERCARD

Firma:

Nº..... Caducidad .....

CVC Code: ..... (3 últimos dígitos detras de la tarjeta para Visa y 4 dígitos impresos sobre el número para AMEX)

# KAMASI WASHINGTON, BECCA STEVENS Y ERNESTO AURIGNAC: JÓVENES EJERCIENDO DE JÓVENES

Hoy la juventud es más ideología que actitud. Muchos de nuestros jóvenes viven su edad con la rebeldía impostada, negando un tiempo que sobre todo viene marcado por la naturalidad y la verdad desnuda. Hoy muchos de nuestros jóvenes se adhieren a ciertos movimientos porque mola, porque es lo que toca, lo que se lleva, arrojándose a una inercia vital huérfana de memoria y estímulos propios. No es ésta una reflexión de abuelo cebolleta, sino una realidad que descubre crudas prolongaciones en el mundo de la música. Hoy la industria jazzística no hace más que buscar clones de los Michael Bublé y Jamie Cullum, de las Diana Krall y las Madeleine Peyroux. Mucho de estos nuevos artistas tienen una vida efímera, cinco minutos de gloria, pero después mueren y los que sobreviven dejan de tener una existencia propia para el resto de sus días. Lógicamente hay otra realidad entre nuestros jóvenes, más ajustada sus verdaderos impulsos emocionales, como así demuestran tres talentos jazzísticos que estos días se manifiestan desde Estados Unidos y España. Nos referimos al saxofonista tenor Kamasi Washington, la cantante y guitarrista Becca Stevens y el alto saxofonista malagueño Ernesto Aurignac. Los tres presentan estos días nuevo disco y conciertos, descubriéndonos propuestas artísticas que sin duda iluminarán mañana el horizonte del género.

El caso de Kamasi Washington (Los Angeles, 1981) es absolutamente revelador. Él vive el jazz como su juventud, esto es, con un ansia por descubrir el mundo sin límites ni medidas. Anda en la treintena y ya ha colaborado con maestros jazzistas como Wayne Shorter o Herbie Hancock, entre otros, iniciando su carrera discográfica como líder con un triple álbum con más de 170 minutos de música, 17 temas, 32 músicos y una coral de 20 voces. Ahí es nada. Lleva por título *Epic* y está grabado en el sello de Flying Lotus (Thundercat, Samiyam, Lapalux, The Gaslamp Killer, Ravi Coltrane). Y es que, efectivamente, este chico viene de experimentar y crear en la comunidad de raperos como Lauren Hill, Snoo Dogg o, de manera muy especial, Kendrick Lamar.

La música de Kamasi Washington sorprende porque es una auténtica celebración de la música negra en todos sus estilos, aunque todos tamizados a través del lenguaje improvisado del jazz. Al final de la escucha cualquiera entiende que se está asistiendo a una obra de dimensiones artísticas monumentales, tanto que la apuesta de este chico puede convertirse en referente de la creatividad jazzística que está por llegar. El viaje se acompaña del sonido del Miles Davis eléctrico; la música negra total del Art Ensemble of Chicago o la Sun Ra Arkestra; la espiritualidad de John Coltrane y la audacia de Ornette Coleman o Cecil Taylor; el fuego tenor de Ken Vandermark; las invenciones orquestales de Peter Brötzmann; la intensidad de Keith Jarrett; la huella africana de Fela Kuti... Resulta increíble la música que este joven talento del jazz es capaz de crear, teniendo en su imaginación mucho apoyo en la memoria que, en definitiva, es lo



que da cohesión a todo. Lo hemos dicho ya: hacía años que la afición jazzística no se topaba con un talento tan erudito y vital.

Otra voz que está dando que hablar mucho y bueno en la escena del jazz norteamericana es la cantante, guitarrista y compositora Becca Stevens. Nacida en Carolina del Norte, pero con cuartel general artístico establecido en Nueva York, una de las sensaciones que más elogios está recibiendo desde su cuartel general neoyorquino, lo cual no es poco. Ha colaborado con artistas como Brad Mehldau y recibe piropos de otros artistas encumbrados como Jose James o Esperanza Spalding. Ahora visita el 18 julio Madrid para presentar en los *Conciertos de estío* de Conde Duque su tercer álbum como líder, *Perfect Animal* (Universal, 2015), que es compendio de músicas inteligentes. El jazz, como en el caso de Kamasi Washington, es la argamasa de un discurso que también descubre palabras de folk e incluso pop. Hay un deje en su recitado especial, distinto, y un talento compositor realmente novedoso, por la profundidad de sus melodías y la inteligencia de sus estructuras musicales. "El secreto mejor guardado de Nueva York", han escrito en las páginas de *The New York Times*; hasta ahora...

En este fugaz recorrido por la actualidad de las estrellas emergentes del jazz también hay sitio para el joven alto saxofonista malagueño Ernesto Aurignac (Málaga, 1982). Le conocimos como partícipe de aventuras adolescentes con una gran madurez artística como la protagonizada por el Sindicato Ornette Coleman, encontrando después sobradas justificaciones de su personalidad jazzística junto a popes como Joachim Kühn. También al igual que Kamasi Washington, Aurignac se ha estrenado discográficamente como líder con un disco orquestal, *Uno* (Moskito Records, 2015), grabado en directo en el Teatro Cervantes de Málaga. Allí le acompañaron músicos como Perico Sambeat, Toni Belenguer, Julián Sánchez o Dee Jay Foster, más invitados de altura como Jorge Pardo, Gerardo Núñez, Carles Benavent o Carme Canela. El disco refleja grandes arreglos para orquesta y un lote de composiciones que nos revelan a un joven jazzista que piensa en grande.

Pablo Sanz



# LA GUÍA DE SCHERZO

MADRID

## TEATRO REAL

Información y venta: Taquilla · 902 24 48 48 · www.teatro-real.com

### Opera

**Porgy And Bess.** The Gershwins, George Gershwin (1898-1937), DuBose y Dorothy Heyward e Ira Gershwin. Director musical: Tim Murray · Directora de escena: Christine Crouse · Escenógrafo y figurinista: Michael Mitchell · Iluminador: Kobus Rossouw. Coreógrafa: Sibonakaliso Ndaba · Director del coro: Marvin Kernelle. Cape Opera Chorus. Orquesta Titular del Teatro Real.

Porgy: Xolela Sixaba, Lindile Kula Sr · Bess: Nonhlanhla Yende, Phyllisa Sibeko · Crown: Mandisinde Mbuyazwe, Mandla Mndebele · Clara: Siphamandla Yakupa · Serena: Arline Jaftha, Tina Mene · Sportin' Life: Lukhanyo Moyake · María: Miranda Tini, Fikile Mthetwa 1, 4, 5, 7, 8, 10 de julio. 20:00 horas. Sala principal.

**Goyescas.** Enrique Granados (1867-1916). Director musical: Guillermo García Calvo. Orquesta y Coro Titulares del Teatro Real.

Rosario: María Bayo · Fernando: Andeka Gorrotxategi · Paquiri: César San Martín · Pepa: Ana Ibarra · El cantante: Albert Casals.

**Gianni Schicchi.** Giacomo Puccini

(1858-1924). Director musical: Giuliano Carella · Director de escena: Woody Allen · Escenografía y figurinista: Santo Loquasto · Iluminador: Mark Jonathan. Orquesta Titular del Teatro Real.

Gianni Schicchi: Plácido Domingo · Lauretta: Maite Alberola · Zitta: Elena Zilio · Rinuccio: Albert Casals · Gherardo: Vicente Ombuena · Betto di Signa: Bruno Pratico · Nella: Eliana Bayón · Marco: Luis Cansino La Ciesca: María José Suárez · Mtro Spinelloccio: Francisco Santiago · Ser Amato di Nicolao: Tomeu Bibilioni · Simone: Valeriano Lanchas · Guccio: Federico de Michelis · Pinellino: Francisco Crespo. 3, 6, 9 y 12 julio. 20:00 horas. Sala principal.

### Danza

**Nederlands Dans Theater.** Ludwig van Beethoven (1770-1827). Sehn-sucht. Coreografía, Escenografía y figurines: Sol León, Paul Lightfoot Iluminación: Tom Bevoort. The Magnetic Fields, Max Richter. Schmetterling, Coreografía y Escenografía: Sol León, Paul Lightfoot Figurines: Joke Visser, Hermien Hollander Iluminación: Tom Bevoort. 15, 16, 17, 19 (20:00) y 18 (18:00 y 21:30) de julio. Sala principal.

## ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID

http://www.osm.esa  
teléfono 91532 15 03

Jueves 2 de julio de 2015 19,30 horas Sinfonía nº 3 en fa mayor, op. 90 de J. Brahms

Director Pinchas Steinberg

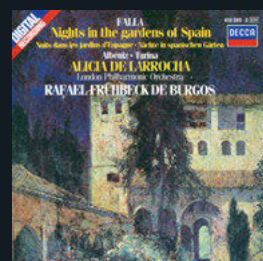
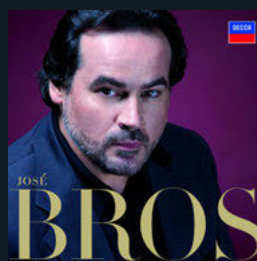
II Parte

Programa I parte

Sinfonía nº 4 en mi menor op. 98 de J. Brahms

# INTÉRPRETES ESPAÑOLES

Universal Music Spain rinde homenaje a los intérpretes españoles con una nueva campaña en la que reúne una selección de grabaciones para Deutsche Grammophon y Decca de algunos de los músicos españoles con más proyección internacional como Plácido Domingo, Teresa Berganza, Narciso Yepes, Alicia de Larrocha, Josep Pons, Leticia Moreno, José Bros, Ainhoa Arteta, María Bayo o Pablo Heras-Casado, entre otros.



DISPONIBLES  
A UN PRECIO ESPECIAL  
POR TIEMPO LIMITADO



www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Ya puede suscribirse a la edición Digital de Scherzo  
www.scherzo.es

# REPENSANDO EL FUTURO DE LAS ORQUESTAS NORTEAMERICANAS

Estados Unidos tuvo su primera orquesta en 1842. Luego hubo que esperar casi cuarenta años hasta que llegara la segunda. La Filarmónica de Nueva York, una cooperativa de músicos que pasó muchos apuros para resistir el capitalismo puro y duro y a una desenfadada inundación de inmigrantes. No empezó a prosperar hasta que Andrew Carnegie abrió su reluciente sala de conciertos. La cuarta ciudad más grande de Estados Unidos fue la siguiente, en 1880. Entonces las cosas cambiaron para bien, ya que la Sinfónica de San Luis disfrutaba de dinero abundante gracias al comercio del río Mississippi. Fue rápidamente seguida por las sinfónicas de Boston (1881), Detroit (1887), Chicago (1891), Cincinnati (1895) y la Orquesta de Filadelfia (1900). Para entonces San Luis, que fue la ciudad anfitriona de los Juegos Olímpicos, había demostrado que una orquesta era un importante símbolo de prosperidad, ambición y cultura cívica. Muy poco después, todas las ciudades querían tener una orquesta.

A mediados del siglo XX, Estados Unidos contaba con la mitad de las orquestas sinfónicas del mundo, cada una con un regusto diferente... Había más sabores que los que ofrecía la empresa alimenticia Heinz (que financió la Orquesta de Pittsburgh). Y estaban el desinhibido bullicio de los "fabulous Philadelphians", la precisión quirúrgica de la Orquesta de Cleveland de George Szell, la música moderna encargada por Boston y Louisville, el carisma rampante de la de Nueva York de Bernstein y el poder desnudo de la de Chicago de Solti. Las orquestas norteamericanas tomaban Europa por asalto durante sus giras internacionales.

Al final del siglo, el *boom* se fue a pique. El público de los abonos se hizo viejo y murió, y la siguiente generación encontró otras distracciones. Las crecientes minorías en Estados Unidos estaban resentidas con la cultura europea y no pisaban las salas de conciertos. Se hicieron programaciones aburridas y sobre seguro, los gerentes eran invariablemente blancos y los músicos, temiendo un futuro cada vez más incierto, exigían mayor protección laboral. En 2000 la Sinfónica de Chicago llegó al extremo de comprometerse a pagar a músicos principiantes recién salidos de las escuelas de música la friolera de cien mil dólares anuales como salario mínimo. No era difícil ver —aunque allí pocos lo hicieran— que las orquestas norteamericanas tenían sus días contados. Con el crac de 2008, varias orquestas desaparecieron y otras tuvieron que recurrir a la táctica del capitalismo despiadado del cierre patronal, negando a los músicos su salario o seguro de salud hasta que aceptaran rebajar sus remuneraciones. El peor choque fue entre la orquesta de Minneapolis y sus directores, que dejaron a los músicos pasar hambre durante dieciséis meses hasta que los notables de la ciudad y un director musical fiel, Osmo Vänskä, forzaron una retirada del consejo y sacrificaron a su tímido presidente inglés, Michael Henson. Así que cuando la League of American Orchestras (LAO) tuvo su convención anual en Cleveland, esta primavera, se palpaba un ánimo alicaído e introspectivo, de preocupación por no dejar naufragar un barco ya escorado de modo peligroso, y se echó mano de vacíos eufemismos que convertían los problemas en simples retos y cada grave revés sufrido en una situación sólo temporal. Como conferenciante invitado, me chocaron las forzadas sonrisas de obstinada negación e, incluso aún más, la ausencia de músicos. Ni un director titular ni ningún atril principal fueron invitados —o no aceptaron— a dirigirse a sus jefes. Al igual que Gran Bretaña en la década de los setenta, la actitud de las orquestas estadounidenses es la de "nosotros" y "ellos". El realismo que ofrecí fue recibido respetuosamente y cortésmente rechazado.

Aquella noche asistí a un concierto de la Orquesta de Cleveland, una orquesta que representa una extravagancia irracional. Cleveland, una ciudad del cinturón industrial abandonada por una quinta parte de su población en la última década, ya con menos de 400.000 habitantes, no tiene ningún derecho a tener una orquesta de calidad y

fama internacional —según la sabiduría de la industria. Después de 2008, la gente con más información pronosticó su desaparición. Desde entonces la orquesta ha crecido en vitalidad y fortaleza, ya tiene su residencia de invierno en Miami y pasa los veranos en los festivales más exclusivos de Europa. Fuera de su país, Cleveland ha eclipsado a todas las demás orquestas norteamericanas salvo a la mejor: la Filarmónica de Los Angeles. Ha sobrevivido gracias a ir a contracorriente. En 2002 Cleveland reclutó un director titular de cuarenta años cuando las otras orquestas ni siquiera estaban dispuestas a aceptar un director de menos de sesenta. Franz Welser-Möst, que tuvo un comienzo inseguro en Londres, se puso a construir una simbiosis. Recientemente, ha renovado su contrato hasta 2022 y no he visto a este sensible y animado músico más feliz que cuando está en Cleveland —el verano pasado dejó de la noche a la mañana su puesto como director titular de la Ópera de Viena. El secreto, según Franz, es el orgullo. Se puede ver a los músicos de su orquesta en el escenario una hora antes del comienzo del concierto, ensayando los pasajes difíciles para mostrar al público cuánto se esfuerzan. Los solistas de la madera y los metales se afanaban por lucirse y son grandes personalidades. Ninguno quiere ser objeto de una reprimenda del concertino: William Preucil tiene el aspecto de alguien que corre dos maratones antes del desayuno y sus solos no pueden ser más delicados. Como muchos solistas famosos, estudió con Josef Gingold, un antiguo concertino de Cleveland. Allí hay tanta tradición como en Viena.

Aunque la convención de la LAO el año pasado, en Seattle, fue amenizada por un rapero sexista, la Orquesta de Cleveland tocó tres programas sin pizca de frivolidad: una versión parcialmente escenificada de *Daphne*, la ópera raras veces vista de Strauss; un programa doble con la *Pastoral* de Beethoven y la *Sinfonía Doméstica* de Strauss y un programa Messiaen-Dvorák. En el *pianissimo* antes del Finale de la *Pastoral*, las cuerdas tocaron casi en un susurro, osadamente confiadas en obtener la atención de un público que permaneció inmóvil y sin toser. La sala misma contribuye a este ambiente: Severance Hall, construida en 1931, no sólo presume de la mejor acústica de Estados Unidos sino también de un entorno bellissimo de *art déco*, ya que el magnate del hierro no escatimó ni un céntimo a la hora de decorarla. Sus paredes doradas rezuman orgullo. La orquesta se aprovecha de la sala como si fuera un instrumento más.

En cuanto a las subvenciones, en lugar de intentar seducir a los líderes sociales para recibir grandes donaciones, Cleveland les pide que conozcan a los jóvenes profesionales de menos de cuarenta años. ¿Quiere tener éxito en Cleveland? Váyase a un concierto. La orquesta se ha transformado como una red social de grandes logros. Su presidente, Gary Hanson, que se jubila este verano, ha puesto de relieve varios caminos de salida para el pesimismo mostrado por la LAO.

Después de un vuelo que duró cincuenta minutos, probé la tan cacareada Sinfónica de Chicago en su reformada sala para hacer una comparación con Cleveland. El director titular, Riccardo Muti, estaba fuera y la orquesta no miraba mucho a su sustituto, el director de la Sinfónica de Seattle, Ludovic Morlot. Varios de los principales habían tomado la tarde libre. Un nuevo concierto de violín de la compositora británica Anna Clyne recibió un triste estreno (la solista era Jennifer Koh); la *Heroica* de Beethoven no fue más que rutinaria. El orgullo del intérprete —esa forma que tienen los músicos de Cleveland de parecer que son los dueños de la música— resultó ser esporádico y la renovada sala respondió con desánimo a los mejores esfuerzos de la noche. Chicago, con su población de 2,7 millones y con dos recientes donaciones de 32 millones de dólares, muestra el genio de Cleveland al repensar el futuro de las orquestas norteamericanas.

Norman Lebrecht

MADRID 2015

# CICLO DE GRANDES INTERPRETES

1996-2015

20  
AÑOS

FAZYL SAY

22/09

W. A. MOZART

*Sonata n° 11 en la mayor, K 331*  
*Sonata n° 12 en fa mayor, K 332*

F. SAY

*Sonata "Gezi Park 2", Op. 52*

C. DEBUSSY

*Preludios (Selección)*

NIKOLAI LUGANSKY

20/10

C. FRANK (Transcr. BAUER)

*Preludio, Fuga y Variación, Op. 18*

F. SCHUBERT

*Sonata en do menor, D 958*

E. GRIEG

*Tres piezas líricas*

P. I. CHAIKOVSKI

*Gran Sonata*

CHRISTIAN ZACHARIAS

17/11

D. SCARLATTI

*Sonatas n° 5 y n° 6*

M. RAVEL

*Sonatina*

A. SOLER

*4 Sonatas (a determinar)*

F. CHOPIN

*Scherzo n° 1 en si menor Op. 20*

*Nocturnos y Mazurcas (a determinar)*

*Scherzo n° 2 en si bemol menor, Op. 31*

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

AUDITORIO NACIONAL  
DE MÚSICA

COLABORA



ORGANIZA

**scherzo**  
FUNDACIÓN

PATROCINA

**EL PAÍS**



Riccardo Muti

en

OVIEDO

DIRIGE

POR PRIMERA VEZ EN ESPAÑA

# Falstaff

de Giuseppe Verdi



Orquesta Giovanile "Luigi Cherubini" | Coro del Teatro Municipale di Piacenza

DIRECCIÓN ESCÉNICA | Cristina Mazzavillani Muti

TEATRO CAMPOAMOR | 31 de JULIO y 1 de AGOSTO de 2015 | 20 h

+ información | [www.oviedo.es](http://www.oviedo.es)



OVIEDO<sup>es</sup>