

Scherzo

FRANCO
FAGIOLI
HAENDEL
EN
ESTADO
PURO

DOSIER

MÚSICA DE CORTE EN FEMENINO

ACTUALIDAD

JONAS KAUFMANN

KAIJA SAARIAHO

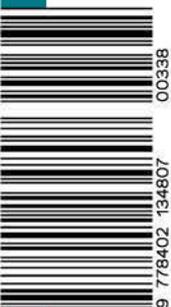
ENCUENTROS

FRANCISCO COLL

ROBERTO PROSEDA

DISCOS

VOX LUMINIS



TEATRO REAL, CENTRO MUNDIAL DE LA ÓPERA

DEL 12 AL 15 DE ABRIL DE 2018



1ST EDITION – TEATRO REAL – MADRID

El Teatro Real acogerá la primera reunión de las tres grandes asociaciones mundiales de ópera: Ópera América, Ópera Latinoamérica y Ópera Europa, congregando a profesionales e instituciones de los 5 continentes que escribirán el futuro de la ópera del siglo XXI.

worldoperaforum.org

ola | ópera
latinoamérica

THE NATIONAL OPERA CENTER
AMERICA

opera
europa

Administraciones Públicas fundadoras

Administración Pública
colaboradora

Mecenas
principal

Mecenas
energético

Patrocinadores





Colaboran en este número

Mariano Acero Ruilópez
 Miguel Ángel Aguilar Rancel
 Josep Armengol
 Félix de Azúa
 Rafael Banús Irusta
 Nuria Blanco Álvarez
 Emili Blasco
 María Cáceres-Piñuel
 José Antonio Cantón
 Riccardo Cassani
 Nicola Cattò
 Yahvé M. de la Cavada
 Cristina Fernandes
 Fernando Fraga
 Germán Gan Quesada
 Manuel García Franco
 Miguel Ángel González Barrio
 Carlos Javier González Serrano
 Jesús Gonzalo
 Bernd Hoppe
 Juan Ramón Lara
 Norman Lebrecht
 Martín Llade
 Ana Lombardía
 Josemi Lorenzo Arribas
 Manuel Luca de Tena
 Marisa Manchado Torres
 Pier Élie Mamou
 Tomás Marco
 Bernardo Mariano
 Luis Martín
 Santiago Martín Bermúdez
 Manuel M. Martín Galán
 Joaquín Martín de Sagarminaga
 Blas Matamoro
 Erna Metdepenninghen
 Andrés Moreno Mengíbar
 Daniel Muñoz de Julián
 Helena Núñez Guasch
 Miguel Ángel Ordóñez
 Judith Ortega
 Rafael Ortega Basagoiti
 Josep Pascual
 Enrique Pérez Adrián
 Silvia Pérez Arroyo
 Javier Pérez Senz
 Paolo Petazzi
 Daniel de la Puente
 Xavier Pujol
 Arturo Reverter
 Barbara Röder
 Pablo L. Rodríguez
 David Rodríguez Cerdán
 Justo Romero
 Andrés Ruiz Tarazona
 Stefano Russomanno
 Urko Sangroniz
 Pablo Sanz
 Pedro Sarmiento
 Javier Sarriá Pueyo
 Bruno Serrou
 Franco Soda
 Luis Suñén
 José Luis Téllez
 José Antonio Tello Sáenz
 Eduardo Torrico
 Asier Vallejo Ugarte
 Pablo J. Vayón
 Juan Ángel Vela del Campo
 Enrique Velasco
 Juan Manuel Viana

2 **Opinión**

Félix de Azúa
José Luis Téllez
Javier Pérez Senz

6 **Con nombre propio**

Jonas Kaufmann
Por Norman Lebrecht
 Kaija Saariaho
Por Helena Núñez Guasch
 Ramón Paús
Por David Rodríguez Cerdán

12 **Noticias**

18 **Agenda**

20 **Actualidad**

Nacional
 Internacional

40 **Entrevista**

Franco Fagioli
Por Eduardo Torrico

46 **Grabaciones**

Excepcionales del mes

74 **Libros**

76 **Dossier**

Música de corte en femenino

María Bárbara de Braganza
Por Cristina Fernandes

María Luisa de Borbón
Por Ana Lombardía

María Isabel de Braganza
Por Judith Ortega

La infanta Isabel de Borbón
Por María Cáceres-Piñuel

94 **Encuentros**

Roberto Prosseda
Por Stefano Russomano
 Saimir Pirgu
Por Rafael Banús Irusta
 Francisco Coll
Por Pablo L. Rodríguez



100 **Jazz**

Por Pablo Sanz

102 **Bandas sonoras**

Por Miguel Ángel Ordóñez

104 **Sonido**

Por Josep Armengol

107 **El horizonte quimérico**

Por Martín Llade

108 **Educación**

Por Pedro Sarmiento

109 **Danza**

Por Silvia Pérez Arroyo

110 **La Guía**

112 **Contrapunto**

Por Norman Lebrecht



SUSCRIPCIÓN ANUAL (11 No.s)

España	85 €
Europa	120 €
Resto países	140 €
Digital (PDF)	50 €

Scherzo es miembro de ARCE, Asociación de Revistas Culturales de España, y de CEDRO, Centro Español de Derechos Reprográficos. Esta revista ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Scherzo es una publicación de carácter plural y, desde el año 2012, cuenta con la colaboración de la Fundación BBVA, manteniendo su carácter de revista no adscrita a ningún organismo público ni privado. La dirección respeta la libertad de expresión de sus colaboradores. Los textos firmados son de exclusiva responsabilidad de los firmantes, no siendo por tanto opinión oficial de la revista.



Con la colaboración de
Fundación BBVA

Renovación y fidelidad

EN este número 338, SCHERZO retoca su diseño. Son cambios que las publicaciones periódicas emprenden de vez en cuando con la vista puesta, cuando se hacen bien, en la renovación de un lado y en el mantenimiento de las señas de identidad de otro. Naturalmente, ese ha sido nuestro propósito, el mismo que tuvieron otras veces los responsables de la revista cuando, como hoy, consideraron que era el momento de ofrecer una imagen distinta a sus lectores.

Esta vez, sin embargo, el cambio se produce en plena era de lo digital, de Internet, de la pelea por ser el más visto en las redes. Y, desde luego, SCHERZO seguirá en ese ámbito pero si en algo hemos querido poner énfasis con esta renovación ha sido en la importancia del mensaje impreso, del papel como soporte de algo más que de esa información puntual que se ventila a diario y con ventaja en las redes. La nueva imagen de la revista, a cargo de uno de los nombres señeros del diseño gráfico español, Valentín Iglesias, quiere significar también una apuesta por la permanencia de lo escrito, darle a la letra de molde un espacio que le permita vivir mejor en tanto su lector pueda volver sobre ella más cómodamente. Y cuando hablamos de volver somos conscientes de que nuestra idea ha sido también la de apostar por nuestro destinatario de siempre, de hoy y del futuro, para que sepan que los contenidos de SCHERZO quieren permanecer y hacerlo, por encima de todo, en ese papel que nos permite hablar de auténtica relación entre editor y lector. Naturalmente, nuestra página web seguirá siendo el reflejo de la revista —cuya edición digital reproducirá fielmente el papel— y recogiendo noticias, críticas y reseñas puntuales, de modo que SCHERZO sea la suma de cada número mensual y de la información diaria, del deseo por elaborar un material coleccionable y de la obligación de contar lo que va pasando en el mundo de la música.

Como quienes nos conocen pueden intuir, el cambio en el diseño no supone variación alguna en nuestra línea editorial —que siempre ha tratado de analizar la realidad cultural sin miedo alguno a la injerencia política y sin eludir tema que no fuera relevante— ni en la selección de nuestros contenidos. Así, nuestra agenda, la actualidad española y extranjera, las entrevistas y las críticas de conciertos, óperas o discos seguirán teniendo el mismo peso que hasta ahora. Y no digamos los dossieres, ese lazo entre aficionados y expertos que define muy bien la filosofía de la revista, su vocación de servir por igual a la filarmónica y a la cátedra. Todo ello quedará resaltado más aún en el contexto de un diseño que aporta una mayor presencia de la imagen sin que disminuya en absoluto la del texto, tentación esta a la que a veces han cedido los medios de comunicación escrita y generalmente con poca fortuna. Por el contrario, SCHERZO seguirá ofreciendo la misma cantidad de letra impresa en la idea, que ha mantenido desde su fundación, de que una revista mensual debe ser eso que anuncia, es decir, que su lectura debe durar, pasada la excitación del primer momento, ni más ni menos que un mes, justo hasta la llegada de un nuevo número.

SCHERZO, pues, va a ser la de siempre y distinta. Más amigable en su apariencia pero igual de rigurosa en su interior. Es lo menos que podemos ofrecer a quienes llevan leyéndonos tanto tiempo, a quienes, como la Fundación BBVA, nos apoyan económicamente en razón de nuestra apuesta por la cultura y a esos anunciantes que saben que tienen en nosotros un soporte adecuado. Y, de una manera muy especial, a quienes a través de la revista se acerquen por vez primera a la música clásica, atraídos por la evidencia de que no solo es hermosa sino, además, lo parece. ¶

Lo que la música es

FÉLIX DE AZÚA

SEGURAMENTE han observado ustedes que una vez pasan esta tribuna adviene el artículo de José Luis Téllez que es de lo mejor de la revista. Téllez es un personaje central en la música de este país. Irrumpió en mi vida hace tan sólo treinta años, cuando un programa de RNE llamado "A contraluz" se introdujo en los oídos de todos los aficionados. Era una sesión de clásica como ya no ha habido otra. Su compañera, Olga Barrio, me parece que también ha sido irreplicable. Pero de golpe, un empleado con ánimo de progresar se cargó el programa. Fue el primer susto del gobierno González.

Lo que ha hecho de Téllez un hombre céntrico en la vida musical de este país es pura y simplemente que ama, conoce, existe en y para la música de modo absoluto. Ahora bien, ¿qué es la música para Téllez que de tal manera se ha entregado a ella? La respuesta se encuentra en el libro que acaba de publicar con el título *La contraseña del infinito* (Editorial Espuela de plata), porque eso es la música para él, una contraseña del infinito. No se trata, oh sorpresa, de un tratado, un ensayo, un conjunto de reflexiones musicológicas, sino nada menos que de cuarenta y siete narraciones, pura literatura.



Elena Martín

desviarnos de nuestro camino". Eso dice Omar Ibn-Aliwa en el primer cuento y ya luego todos los siguientes serán demostraciones, ejemplos, pruebas de este aserto. Su fundamento lo explica también el sabio oriental: para entrar en la música verdadera "hay que percibir cómo el tiempo de la música está al margen del tiempo ordinario: vislumbrar el sentido de la Eternidad que se contiene en ella". La música es capaz de arrancarnos a nuestro tiempo cotidiano para conducirnos a aquellos remotos hogares del significado que sólo algunos pensadores y poetas han alcanzado.

Ejemplos y constataciones son, por ejemplo, oír en un instante de iluminación la música propia de cada catedral, vislumbrar las sirenas y los ángeles que se esconden en los órganos, recuperar (sin saber tocar el piano) la *Fantasia* de Schubert que quedó interrumpida

Lo que ha hecho de Téllez un hombre céntrico en la vida musical de este país es pura y simplemente que ama, conoce, existe en y para la música de modo absoluto

Hay bastantes libros sobre música, pero muy poca ficción dedicada a la música, *El gato Murr* de E. T. A. Hoffmann, *Doktor Faustus* de Mann y alguna otra rareza. Sólo por eso este libro ya vale un Perú. Pero además induce a la meditación sobre la música de un modo admirable y con arte poético porque la mayor parte de los breves textos (muy borgianos) podrían ser poemas en prosa. Su contenido es siempre el mismo, una y otra vez: ¿qué demonios es este arte sonoro que nos domina desde el origen del mundo y que nadie ha podido definir? De buen inicio la posición del autor está clara: la música no es una diversión o un entretenimiento, aunque pueda también serlo. La música "o bien nos ayuda a unirnos a la Eternidad del Ser o solamente sirve para

por la muerte de una pianista, acceder a la Música Mundana de Boecio que es muda y está hecha de geometrías y relaciones matemáticas, averiguar cómo la *Sinfonía n.º 75* de Haydn provocó el colapso de un músico que asistía al concierto, y así hasta cuarenta y siete ejemplos y fábulas que nos permiten entrar en esa música que no es tan sólo un conjunto de sonidos agradables sino la puerta misma de un conocimiento superior.

Al acabar el libro comprendemos una frase enigmática: "El tiempo es lo que queda de la música cuando ya no quedan sonidos". Y ahora, pasen la página, por favor. ¶

Edita

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

Presidente

Santiago Martín Bermúdez

Director

Juan Lucas

Redactor jefe

Eduardo Torrico
redaccion@scherzo.es

Diseño

Valentín Iglesias

Fotografía de portada

Igor Studio

Edición

Arantza Quintanilla

Educación

Pedro Sarmiento y
Joan-Albert Serra

Jazz

Pablo Sanz

Bandas sonoras

Miguel Ángel Ordóñez

Consejo de Dirección

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

Administración

Choni Herrera
choni.herrera@scherzo.e

Contabilidad

Mise Rubio
miserubio@scherzo.e

Publicidad

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

Suscripciones y distribución

M. Angeles Méndez
suscripciones@scherzo.es

Impresión

SANTHER

Depósito Legal: M-41822-1985
ISSN: 0213-4802 (Impresa)
ISSN: 2387-0257 (Digital)

Scherzo Editorial, s. l., a los efectos previstos en el artículo 32.1, párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de Scherzo-Revista de música, o partes de ellas, sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa. Cualquier acto de explotación (reproducción, distribución, comunicación pública, puesta a disposición, etc.) de la totalidad o parte de las páginas de Scherzo- Revista de música, precisará de la oportuna autorización, que será concedida por CEDRO mediante licencia dentro de los límites establecidos en ella.

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

Bernd Aloys Zimmermann

JOSÉ LUIS TÉLLEZ

EN el libro XI de sus *Confesiones*, Agustín de Hipona, recogiendo una idea del *Timeo* platónico, reflexiona acerca del tiempo y de la eternidad (que entiende como simultaneidad inmutable de todos los presentes posibles), denunciando que la idea de medir aquel resulta engañosa, por contradictoria frente a esta, que carece de principio y de final: *Inde mihi visum est nihil esse aliud tempus quam distentionem, sed cuius rei, nescio* (de ahí me parece que el tiempo no es sino una expansión, pero ¿expansión de qué?). Esta subyugante idea poética se ha revelado como una realidad científica. Con Einstein el tiempo ha dejado de ser la variable independiente de la física newtoniana para revelarse como la relación entre la velocidad de observador respecto a la de la luz. Para los fotones que llegan a nosotros desde el más remoto confín del universo, el tiempo no ha transcurrido, ya que viajan a una velocidad que es una constante universal y no puede rebasarse: al aproximarse a ella, el tiempo tiende a cero. De ahí la idea intuitiva que, tradicionalmente, asocia la luz con la divinidad.

Alumno de Jarnach y de Wolfgang Fortner, enseñante luego en el Conservatorio Superior de Colonia, Bernd Aloys Zimmermann “el más viejo de los vanguardistas”, como le gustaba describirse, extraerá del teólogo arriba citado los principios teóricos de su propio sistema compositivo, basado en la que él mismo denomina “Principio de expansión temporal” (*Zeitdehnungsprinzip*), opuesto a la “atomización” del tiempo característica de la obra de Webern. Hablando de este, Zimmermann afirma que *las piezas de Webern, cuya duración temporal efectiva no supera los cinco minutos, se experimentan en sentido global como su opuesto, cuyo decurso temporal (Zeitablauf) se expande: la realidad es que parecen mucho más cortas de lo que realmente son.*

De formación clásica, católica y casi monástica, la sonoridad del órgano fue el desencadenante de su vocación compositiva que, paradójicamente, no le llevó a escribir obra alguna para aquel instrumento. A partir de su contacto con Darmstadt, Zimmermann adoptó una forma *sui generis* del serialismo. Irmgard Brockmann ha analizado la estructura numérica de algunas de sus piezas de los años 60 en *Zeitphilosophie und Klanggestalt* (Schott, 1986): al examinar obras como *Tratto* (1966), un

estudio electrónico para ballet, demuestra cómo la serie allí empleada se utiliza igualmente como módulo para las duraciones de acuerdo con un juego de proporciones (7/15, 8/11, 9/13, 10/7...) basadas en los tritonos que aparecen en el espectro armónico natural, que se amplía a lo largo de la pieza con el paulatino empleo de microintervalos.

Para Zimmermann el juego numérico implícito en la construcción de una serie dodecafónica es inseparable de su proyección en la escala temporal: la idea es estructurante en las piezas de autores del mismo periodo (como Stockhausen), pero en el futuro autor de *Photoptosis* esa idea básica se desarrollará luego incorporando citas de música de diferentes periodos (deliberadamente ininteligibles en muchos momentos) a guisa de sugerencia poética que unificase pasado, presente y futuro, lo que él mismo denomina “Configuración Esférica del Tiempo” (*Kugelgestalt der Zeit*). Esa simultaneidad de los incontables presentes atraviesa toda su obra: no es casual que entre 1950 y 1952, amén de su trabajo como profesor de composición, dirigiese también el departamento de música para radio, cine y teatro de la Musikhochschule.

Así las cosas, la confluencia entre *Die Soldaten*, la obra teatral escrita por Jakob Michael Lenz en 1776, y el propósito de



Schott Promotion

reducción efectuada por el compositor seis años después. El principio de simultaneidad de los tiempos tiene aquí un papel destacado, sobre todo en la versión inicial en la que, en determinado momento, coexisten simultáneamente hasta doce escenas de momentos diferentes en otros tantos escenarios, cada uno con su propio grupo instrumental: es un empeño de imposible realización (y casi también de imposible escucha), pero la lógica de su radicalismo resulta, más allá de toda consideración práctica, admirable y conmovedora (en la versión final determinadas simultaneidades se sustituyen mediante filmaciones): en todo caso, se trata de tantos instantes temporales como

La simultaneidad de los incontables presentes atraviesa toda la producción de Zimmermann, y de modo muy especial su obra maestra Die Soldaten, la ópera alemana más importante escrita con posterioridad a Alban Berg

componer una ópera era inevitable. La pieza original comprende cinco actos y 23 escenas que, anticipándose a la narrativa fílmica, se expanden y se contraen (algunas son tan breves que no pasan de dos réplicas) articulando verdaderos sintagmas alternantes y desarrollos paralelos. Manfred Gurlitt escribió una sugestiva adaptación operística de la obra de Lenz en 1930: Zimmermann acabó la primera versión de la suya en 1958, pero la partitura fue rechazada por considerarse inejecutable, y solamente pudo estrenarse tras una drástica

notas tiene la escala musical temperada. Es la ópera alemana más importante escrita con posterioridad a Alban Berg.

El 23 de este mes de marzo se cumplen 100 años del nacimiento de Zimmermann. Con laudable oportunidad, el madrileño Teatro Real realizará el estreno español de *Die Soldaten*: será el punto musical culminante de todo el año recién estrenado. ¶

www.joseluitellez.com

A la caza de los turistas melómanos

JAVIER PÉREZ SENZ

YA que la situación política que atraviesa Cataluña, marcada por una constante y ya cansina incertidumbre, no permite abrigar demasiadas esperanzas a corto plazo en la renovación de cargos y presupuestos de las grandes infraestructuras musicales, hay que saludar al menos con cierta ilusión la iniciativa lanzada por el Auditori de Barcelona, el Palau de la Música Catalana, el Gran Teatre del Liceu y la promotora privada Ibercamera para impulsar el Barcelona Obertura Spring Festival, una oferta clásica, coordinada por Víctor Medem, y cuajada de nombres estelares cuya primera edición se celebrará del 4 al 17 de marzo del 2019. Su objetivo es situar a la Ciudad Condal en el mapa turístico concentrado en poco más de diez días una intensa agenda de recitales, conciertos y funciones operísticas que, aunque forman parte de los distintos ciclos y temporadas propias de los organizadores, se ofrecen en un paquete de quince eventos musicales capaces de seducir a los melómanos de todo el mundo que siguen teniendo a Barcelona como destino turístico preferente.

La lista de nombres es, ciertamente, tentadora: directores como Kent Nagano, Valery Gergiev, Josep Pons, Jordi Savall, Kazushi Ono o Jonathan Nott; cantantes como Matthias Goerne, Diana Damrau, Irene Théorin, Carlos Álvarez y Bejun Mehta; pianistas como Grigory Sokolov, Daniil Trifonov y Jean-Yves Thibaudet, y el trío integrado por Daniel Sepec, Tabea Zimmermann y Jean-Guihen Queyras.

El repertorio es de lo más trillado, pero es que la mayoría de la oferta musical en Barcelona se mueve entre los clásicos populares y los nombres de moda, dejando la creación actual o los repertorios infrecuentes bajo mínimos. Con estos pobres mimbres, hay que destacar el estreno formal del *Requiem* del compositor catalán Bernat Vivancos —muy en la órbita de Arvo Pärt— a cargo del sensacional RIAS Kammerchor, ya grabado pero nunca interpretado en concierto. En este sentido, para maquillar un poco la recurrente programación de la *Novena* de Beethoven, Ono dirigirá una versión muy especial al frente de la OBC, el Orfeo Català y el Cor de Cambra del Palau, con la intervención escénica de la compañía teatral Agrupación Señor Serrano.

Mucho más interés tiene el debut de Nagano con el conjunto barcelonés en un programa que incluye *Le Sacre du printemps*, los *Jeux* de Debussy y el *Quinto concierto* de Saint Saëns, con Thibaudet. También cabe anotar el triple recital de Matthias Goerne con los tres grandes ciclos de Schubert.

Savall figura en el cartel con la recuperación de las *Vespres de Sant Jordi*, de Joan Pau Pujol, y el Liceu apuesta por una versión de concierto del *Hamlet* de Ambroise Thomas —dirigido por Daniel Oren, con Álvarez, Damrau y Celso Albelo—, un recital de Irene Théorin y como plato barroco *Rodelinda* de Haendel, en la producción dirigida por Claus Guth, ya vista en Madrid, con Bejun Mehta en el rol protagonista y Pons en el foso.

No puede hablarse de visitas sorpresas, pues la mayoría de los nombres seleccionados vienen actuando regularmente en distintas temporadas, algunos con un historial tan largo como Gergiev, que dirigirá dos programas distintos con la Orquesta del Mariinski (la *Quinta* de Mahler y *Alexander Nevski* de Prokofiev), y Trifonov como solista del *Segundo* y el *Tercero* de Rachmaninov.



Ya que los precios de este tipo de eventos son altísimos, la oferta más elitista se acompaña de una cuarentena de conciertos gratuitos en barrios de toda la ciudad; no en vano el Institut de Cultura de Barcelona (ICUB) colabora con 300.000 euros en un presupuesto económico que alcanza los 1,4 millones de euros. La iniciativa es oportuna, porque reforzará la presencia de público extranjero en unas salas que, ciertamente, rara vez colocan ya el cartel de no hay entradas.

Curiosamente, en cuestiones de proyección internacional de la ciudad el Ayuntamiento podría relanzar el antaño prestigioso Festival Internacional de Música de Barcelona, pues tiene registrado el evento pero no ha movido un solo dedo por intentar rescatarlo del absoluto olvido. Pero, entre la incertidumbre política que no mengua y la incompetencia en asuntos culturales tan bien consolidada en la esfera municipal y autonómica, la posibilidad de convertir a Barcelona en una capital cultural de primer nivel parece un sueño imposible de alcanzar. ¶



Víctor Pablo Pérez
Director Artístico y Titular



www.orkam.org

Miércoles 14 de marzo de 2018. 19:30 horas
AUDITORIO NACIONAL. Sala de cámara

CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID
Marco Antonio García de Paz, director

“Polifonía Europea:
Una Misa (casi), el lenguaje del alma”.
J.G. Rheinberger, J. Busto, F. Mendelssohn
F. Martin, F. Poulenc, I. Pizzetti, J. Tavener,
J. Brahms, G. Mahler, A. Schnittke

Especial Semana Santa
Martes 20 de marzo de 2018. 19:00 horas
AUDITORIO NACIONAL. Sala Sinfónica

**ORQUESTA Y CORO
DE LA COMUNIDAD DE MADRID**

Pedro Teixeira, director del Coro
Alicia Amo, Soprano
Hilary Summers, Contralto
Samuel Boden, Tenor
Joan Marín - Royo, Barítono
Víctor Pablo Pérez, director

G.F. Haendel: Mesías



Gregor Hohenberg / SONY

Jonas Kaufmann

EL TENOR ALEMÁN CANTA ESTE MES *ANDREA CHÉNIER* EN EL LICEU

“Hola, soy Jonas”. Cuando el tenor me llama desde Viena, le pregunto si hay algún tema que preferiría evitar (tal es el celo de sus agentes). “Pregunte lo que quiera —ríe— no soy tímido”. Kaufmann se dirige desde el aeropuerto a la consulta de un fisioterapeuta —“ya sabe, uno tiene que estar todo el tiempo de pie durante esos conciertos”— antes de iniciar una gira por seis ciudades —Viena, París, Londres, Essen, Luxemburgo, Budapest— para interpretar el Libro de canciones italianas de Hugo Wolf. Le pregunto si es consciente de que Wolf sigue siendo un autor difícil de vender en Inglaterra. “No solo en Inglaterra”, responde. “Incluso los promotores alemanes me suplican que no ofrezca un recital únicamente de Wolf; no se venderá, me dicen. La gente no conoce a Wolf, y por lo tanto les produce miedo”, añade.

NORMAN LEBRECHT

HABÍA estado buscando un proyecto con la soprano Diana Damrau: “Habíamos compartido tan solo una velada operística, creo que en Würzburg en 1997”, y el pianista Helmut Deutsch sugirió un recital Wolf, que ninguno de los dos había cantado antes. “Wolf es un compositor fantástico, nunca demasiado pesado; debería ser tan popular como Schumann o Brahms”.

Su inglés es idiomático, fluido, sin apenas acento. “Los idiomas no estaban entre mis asignaturas favoritas en el colegio”, me dice, “Quizá porque los profesores tenían un fuerte

recital en mayo, en el Barbican. “A ver si hay suerte...”, dice Kaufmann.

Kaufmann es sin duda el tenor alemán más importante desde Fritz Wunderlich, y su presencia o ausencia puede levantar o dar al traste con una temporada de ópera. Como Anna Netrebko entre las sopranos, se erige en solitario en lo más alto de su *Fach*. Y llegar hasta ahí no ha sido fácil. Pasó ocho años, entre 1999 y 2007, bajo contrato en la Ópera de Zúrich, donde Alexander Pereira era intendente y Franz Welsler-Möst director musical: “Para mí, Zúrich fue un refugio

rápida y tiene algo de confesión. “Cuando era estudiante —cuenta— un empresario me ofreció un concierto en su programación, algo que hubiera sido fantástico para mí. Pero la retribución obvia, y en eso fue muy explícito, era que le acompañase a una sauna y le diese un masaje completo. Yo entonces tenía 20 o 22 años, y comprendo que si piensas que esta es la oportunidad que probablemente piensas que es, lo haces. Pero yo no lo hice. Estaba muy, muy asustado”.

Pero teme que el péndulo se haya desplazado en exceso hacia el otro extremo. Hace poco, en Santa Mónica, estaba a punto de cantar un popular *encore* de Richard Tauber, *Girls are Made to Love and Kiss*, cuando se preguntó si era prudente: “Y si tengo que cuestionarme si esas pequeñas insinuaciones eróticas que solían introducir los compositores en los años 20 resultan inapropiadas, eso significa que la mitad de nuestro repertorio operístico ya no podrá interpretarse más. Y eso es muy duro”.

A sus 48 años, Kaufmann no está (así me lo asegura) solo. Tras el final de un largo matrimonio con la soprano Margaret Joswig, estableció una relación con Christiane Lutz, una directora escénica. Al parecer son felices.

“Conozco cantantes que odian cantar. Lo hacen porque la gente les paga por ello. Para mí es lo contrario. Aunque no viniese nadie, seguiría queriendo cantar”

acento bávaro. Aprendí el inglés, el francés y el italiano viajando”. El hecho de haberse criado en el luteranismo en la católica Baviera lo situó en cierto modo al margen en términos de autoconciencia y sentido de la responsabilidad. “Uno se ve siempre a sí mismo como culpable, y la necesidad de enmienda es un imperativo. En la Iglesia Católica resulta más fácil lidiar con el pecado”.

Algunos cantantes me han sugerido que Kaufmann tiene una tendencia a tomarse los contratiempos de manera muy personal. Sus cancelaciones, que no son infrecuentes, vienen acompañadas de justificaciones más detalladas que la habitual “indisposición”. A Kaufmann le mortifica causar inconvenientes. “Cuando cancelo me estoy perjudicando a mí mismo”, afirma. “Conozco cantantes que odian cantar. Lo hacen porque la gente les paga por ello. Para mí es lo contrario. Aunque no viniese nadie, seguiría queriendo cantar. No es fácil cancelar. Soy consciente de cuánta gente se ha tomado la molestia de acudir a oírme cantar”, explica.

El año pasado renunció dos veces a cantar los *Vier letzte Lieder* de Richard Strauss y empezó a extenderse el rumor de un cierto mal de ojo. Strauss, que desconfiaba de los tenores, quiso que su ciclo final fuese estrenado por Kirsten Flagstad en 1950, y desde entonces la colección ha pertenecido a las grandes sopranos. ¿No estaba siendo Kaufmann demasiado avaricioso al ambicionarlo, e incluso tentando al destino? “En las dos ocasiones que tuve que cancelar estaba resfriado”, me dice prosaicamente. “Quizá si me hubiese dopado con fármacos... pero me sentía completamente bloqueado. No quería arriesgar nada”, justifica.

Sus razones para interpretar las canciones de Strauss se las ofreció un amigo suyo, un musicólogo que trabaja en el archivo Strauss de Garmisch. “Mi amigo vio la partitura autógrafa de los *Vier Letzte Lieder*. La partitura impresa indica ‘para soprano’. Pero el autógrafo dice ‘para voz aguda’. Mi amigo dijo: ‘es algo que puedes acometer’”. El ciclo ha vuelto a la agenda de Kaufmann, para un

seguro para probar papeles en un entorno amigable. Era también un seguro de vida: aunque cayeses enfermo, seguías cobrando. Pero no era el típico trabajo rutinario y esclavizador. Canté papeles mozartianos, el *Fierrabras* de Schubert, *Fidelio*, Verdi —*Don Carlos*, *Rigoletto*, *Traviata*—. Bien preparado para aprovechar su momento, Kaufmann tenía casi cuarenta años cuando entró en el circuito internacional.

Hoy en día donde más cómodo se siente es en París —“para un cantante, el factor decisivo es el *casting*, la combinación de artistas inspirándose unos a otros”— y en Covent Garden, “sencillamente gracias a Tony (Pappano), alguien con quien todos quieren cantar. Dios sabe lo que ocurrirá cuando se marche”. El año que viene está contratado para cantar *La forza del destino* de Verdi. Su base de operaciones es Múnich, aunque teme por su futuro cuando su director musical, Kirill Petrenko, se vaya a la Filarmónica de Berlín. “Kirill es uno de los pocos —con Tony Pappano y Andris Nelsons— que realmente sabe de voces. Es una pena que quiera dirigir sinfonías”.

Kaufmann no oculta su incomodidad con la Metropolitan Opera de Nueva York: “Las producciones no siempre han sido de gran nivel. Las HD [proyecciones en salas de cine] han resultado ser un gran éxito, pero mucha gente ya no siente la necesidad de acudir al espectáculo en directo en Nueva York. Y no van a volver. Al Met le cuesta incluso llenar una *Tosca*”. Cuando Kaufmann, que echaba de menos a sus hijos en Múnich, intentó reducir su participación en la infausta *Tosca* del Met, le “disgustó” leer en el *New York Times* que había cancelado. “Por mi parte no se trataba de una cancelación. Pedí un periodo reducido de ensayos y unas cuantas interpretaciones menos. Pero ellos querían todo o nada”, explica. Detesta ser visto como un gándul.

La histeria causada por los escándalos de abusos sexuales en Norteamérica le ha dejado desconcertado. Le pregunto si alguna vez fue objetivo de algún depredador. Su respuesta es



Gregor Hohenberg / SONY

Diez meses al año está en la carretera, levantándose cada mañana para probar su voz, consciente de que miles de personas dependen de su estado de salud. Tras dos años difíciles se muestra prudentemente confiado. “Creo que mi voz sigue estando fresca”, dice con comedimiento, casi con clínica objetividad. “Siento que no tiene límites. Tengo la impresión de que puedo continuar durante mucho tiempo”, finaliza. ¶

A portrait of Kaija Saariaho, a Finnish composer, with her hands clasped. She is wearing a red floral patterned jacket over a black top. The background is a warm, blurred indoor setting.

Kaija Saariaho

PREMIO FRONTERAS DEL CONOCIMIENTO DE LA FUNDACIÓN BBVA

El jurado del Premio Fronteras del Conocimiento de la Fundación BBVA en la categoría de Música Contemporánea ha decidido otorgar el galardón en su décima edición a la compositora finlandesa Kaija Saariaho. Se trata del segundo año consecutivo que el premio Fronteras recae en la figura de una mujer, tras el obtenido en 2017 por la rusa Sofia Gubaidulina. Nacida en Helsinki en 1952, y autora de una obra fecunda y versátil que abarca todos los géneros y dispositivos, Saariaho se ha impuesto en las últimas décadas como una de las voces más poderosas y sugerentes de la música actual, a través de un estilo que fusiona con naturalidad la electrónica con los sonidos acústicos y naturales. El gran éxito internacional que obtuvo el estreno en Salzburgo de su primera ópera, *L'Amour de loin* (2000), significó el definitivo espaldarazo para una artista que, bebiendo de las fuentes del espectralismo, ha logrado crear un universo personal de un refinadísimo espíritu poético y un gran poder de comunicación, que atesora una cualidad tan plástica como sonora. La siguiente conferencia de prensa con la compositora se produjo poco después de que se hiciese público el importante galardón.

HELENA NÚÑEZ GUASCH

¿Cómo empezó su relación con la música? ¿Por qué se decidió finalmente por la composición?

Mi amor por la música es tan antiguo que ni siquiera puedo recordar cómo nació. Cuando era niña pasaba mucho tiempo en el campo y me fascinaban los sonidos de la naturaleza, y de hecho la naturaleza sigue formando parte esencial de mi música. Desde muy pronto comencé a imaginar música, aunque no creía que poseyese el talento suficiente, no estaba segura de si mi música podía ser lo suficientemente buena. Pero llegó un momento en el que tuve la sensación de que mi vida carecería de sentido si no hacía lo que de verdad amaba. Eso hizo que me convirtiera en compositora.

El jurado del Premio Fronteras del Conocimiento ha destacado que, con su música, usted ha logrado “un entrelazado perfecto entre los mundos de la música acústica y la tecnología”. ¿Podría explicar la importancia de la electrónica en su obra, y cómo ha llegado a esta fusión entre la tecnología y la música acústica?

Para mí, la tecnología no ha sido ni es importante en sí misma; lo es sólo si encuentro la forma de integrarla en mi música. Todo depende de las ideas. Por ejemplo, el uso de la tecnología puede hacer que el sonido viaje, o puede operar transformaciones que hagan que lo que

“Para mí, la tecnología no ha sido ni es importante en sí misma; lo es sólo si encuentro la forma de integrarla en mi música. Todo depende de las ideas”

escuchamos suene como un todo. Pero al final se trata de música; no importan los instrumentos que se utilicen.

Su primera ópera, *L'Amour de loin* (2000), sobre un libreto de Amin Maalouf, cosechó un gran éxito internacional y supuso el comienzo de una fructífera carrera operística. Sin embargo, usted misma ha contado que invirtió ocho años en componerla. ¿Cómo fue el proceso que le llevó de una concepción abstracta del sonido a integrar este en una acción dramática?

Es cierto que fue un proceso muy largo, durante el cual tuve que aprender muchas cosas sobre mí misma, y sobre cómo utilizar mi música para construir una ópera. Tuve que hallar esos recursos dentro de mí, comparando mi experiencia como compositora con mis propias experiencias como espectadora de ópera durante toda mi vida. Cuando empecé a pensar seriamente en ello me di cuenta de que lo fundamental en la ópera es la relación entre el texto —el libreto— y la música. Tenía que pasar de una idea de música abstracta basada en diferentes medios tecnológicos y sin un discurso narrativo concreto a otra área distinta, que tiene que ver con la vida de los personajes de la obra. Y me di cuenta del poder de la ópera para transmitir el contacto humano, para reflejar la experiencia humana. Todo esto empecé a convertirlo en idea, pero debía

encontrar una historia adecuada. Para ello me pregunté cuáles son aquellas cosas que nos afectan a todos los seres humanos. Y llegué a la conclusión de que eran el amor y la muerte. Son los dos grandes temas que a todos nos preocupan, y de los que sabemos tan poco... son dos grandes misterios. Y me dije que quizá podría investigarlos con la música. Pero todas las óperas tratan del amor y la muerte, así que quise añadir algo que le diera un espacio más amplio a la propia música. Fue entonces cuando leí la historia del trovador del siglo XII Jaufré Rudel y esto me llevó a la idea de *L'Amour de loin*.

Como finlandesa, usted pertenece a una de las tradiciones musicales más sorprendentes pujantes durante el siglo XX y de lo que llevamos del XXI. ¿En qué medida se siente parte de esta tradición?

Yo viví en Finlandia hasta los 25 o 26 años. Después marché a Alemania y luego fui a estudiar a París. Pero aunque lleve más de media vida fuera de mi país, me sigo considerando muy finlandesa, y los valores que aprendí de pequeña me siguen acompañando. Pero al mismo tiempo me siento una compositora internacional, y esto me complace. También, y desde mi origen finlandés, me siento europea. Aunque tengamos culturas diferentes, en Europa compartimos muchas cosas, y esto es algo que he sentido con fuerza después de haber pasado mucho tiempo en Estados Unidos y en Japón.

¿Está la música contemporánea suficientemente representada en la programación de los teatros y auditorios europeos?

No, por supuesto que no lo está. Debemos incluir las creaciones de nuestro tiempo en la programación de los espectáculos públicos

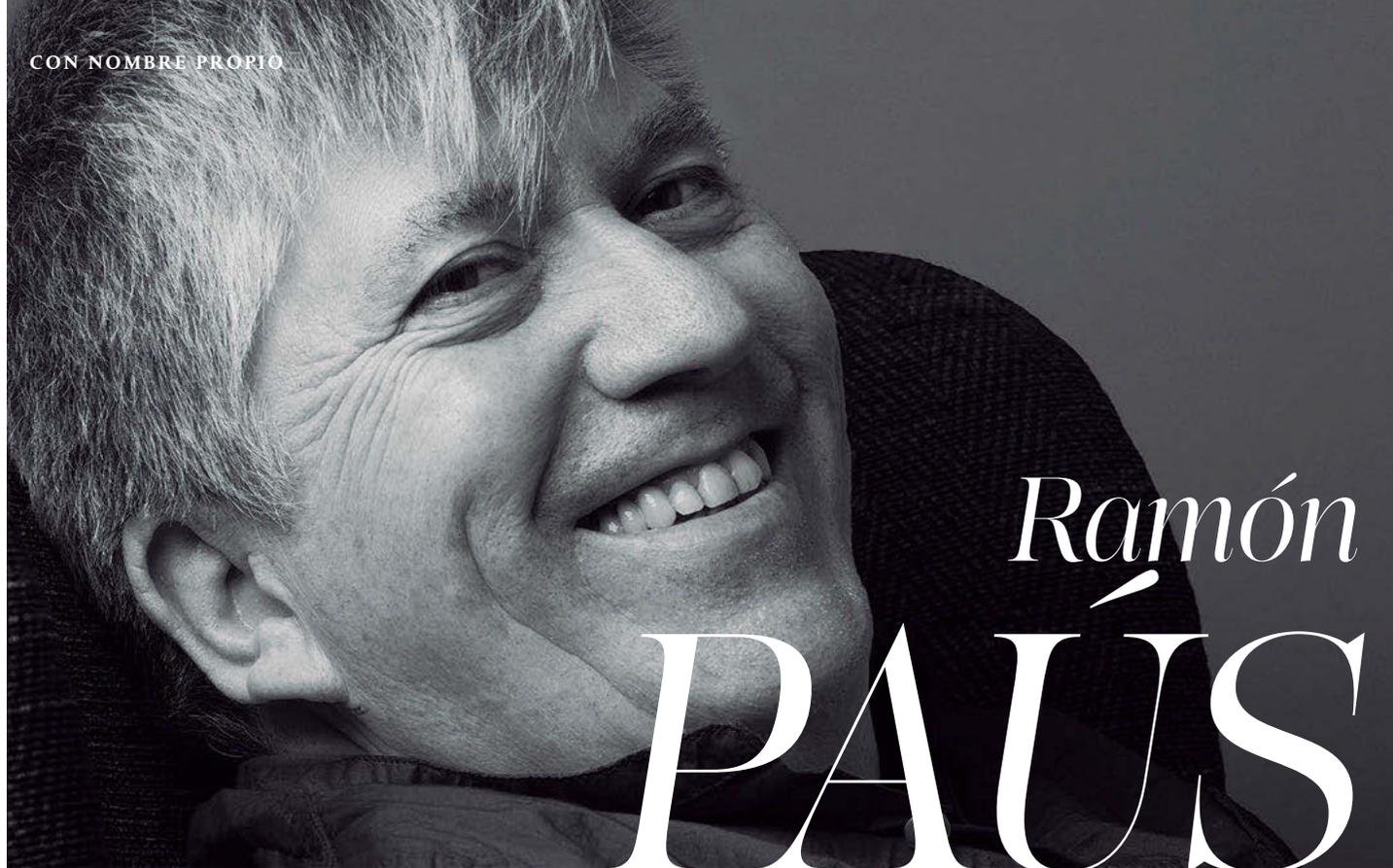
mucho más de lo que hacemos. Dicho esto, tengo que decir que hay teatros de óperas y salas de concierto que son atrevidos y programan bastante música contemporánea, y ojalá que esto continúe siendo así. Pienso que es muy importante seguir apoyando a la música contemporánea. Es cierto que no es un arte muy comercial, que no genera el dinero que reclama una sociedad basada en la economía, pero es muy importante que las instituciones comprendan el profundo sentido que tiene la música y el arte en general para los seres humanos. Y esto debería inducirse —nunca me canso de decirlo— desde los primeros niveles de la educación. La enseñanza del arte y de la música es importantísima para los niños, por muchos motivos, entre ellos por su bienestar físico y emocional. Por ejemplo, alguien que aprende a tocar el violín aprende al mismo tiempo a calibrarse a sí mismo, a poner en fase su inteligencia y su corazón. Todos los niños deberían aprender a tocar al menos un instrumento, y a comprender el arte de la música, porque se trata de una forma óptima de desarrollar nuestra inteligencia emocional, aquello que tiene que ver con nuestra relación los unos con los otros, algo que hoy día es más necesario que nunca. ¶

Una voz inconfundible

EN una generación formada por los herederos de la complejidad post Darmstadt, como su maestro Ferneyhough, Saariaho ha sabido mantener los niveles de investigación abstracta mientras ahondaba en las características poéticas del sonido. Del IRCAM obtuvo una formación electroacústica que se planteó como un medio y no como un fin. Ya una obra como el cuarteto con electrónica en vivo *Nymphéa* (1987) reveló esa voz inconfundible, como en la orquesta lo haría *Château de l'âme* (1995). Después se atrevió con la expresión teatral y *L'Amour de loin* (2000) fue una consagración. Había precedentes, como la cantata shakespeariana *Caliban's Dreams* (1992), pero ahora se adentraba en el mundo de la ópera y el veneno del teatro la hizo seguir ahí con *Adriana Mater* (2006) o *Emilie* (2010). Amin Maalouf fue siempre su libretista.

Saariaho es una compositora tan versátil como de estilo reconocible que nos ha recordado que la música es una estructura abstracta pero también una investigación poética sobre el sonido. Que incluso puede con la palabra escénica adquirir una dimensión narrativa y una expresión dramática. Crea mundos muy personales pero son absolutamente comunicables. Es una de las grandes cimas de la composición de nuestro tiempo.

TOMÁS MARCO



ESTRENA SU CONCIERTO “DE LAS CIUDADES AJENAS”, ENCARGO DE LA OCNE

Tras ser agasajado el año pasado con ocasión de su 60º aniversario con un selecto ramillete de estrenos, el compositor Ramón Paús (Castellón, 1956) le pone la guinda este mes de marzo con el estreno absoluto de su *Concierto n.º 1 para clarinete bajo y orquesta “De las ciudades ajenas”* los próximos días 23 y 24 en el Auditorio Nacional, con Juanjo Mena al frente de la OCNE y con Eduardo Raimundo como solista. Si a ello le sumamos el reciente lanzamiento de “Works for Piano” en el prestigioso sello discográfico Naxos, no queda duda de que su carrera atraviesa un momento de absoluta plenitud creativa.

DAVID RODRÍGUEZ CERDÁN

Siendo el clarinete un instrumento difícil de maridar con la orquesta por su grave sonoridad y habiendo tan solo un puñado de conciertos homólogos en el repertorio ¿cómo ha planteado el discurso? Su título parece evocar la condición extraviada de Adam Zagajewski. ¿Tuvo en mente a este poeta a la hora de componer la obra?

Me reconozco en el aclamado poeta polaco cuando dice que solo nos redime y consuela en esta existencia la belleza y la música creada por los otros; todo ello nos libera de angustias y eleva nuestro estado de conciencia. Cuando se escribe para un instrumento grave hay que llevar mucho cuidado en la manera de tejer los acompañamientos que deben ser sutiles y transparentes para que así el instrumento solista tenga la relevancia necesaria y no se pierda dentro de la vorágine tímbrica que supone una orquesta sinfónica. Mi única intención ha sido la de hacer justicia a un instrumento tan maravilloso y versátil como el clarinete bajo, crearle los espacios y las texturas propicias para que él pueda transmigrar.

A principios de este año ha publicado un segundo álbum monográfico en torno a su obra pianística, interpretado por Eduardo Fernández. El año pasado obtuvo un gran éxito de crítica y público por su CD

“Madera ocaso”, dedicado a su repertorio de viola. Entre el “Piano Works” de 2011 y este “Works for Piano” de 2018, ¿se reconoce en el tránsito?

Esta pregunta la respondería con mejor perspectiva y distancia Eduardo Fernández, que analiza y explora la obra con vocación de entomólogo. Sin duda hay recorrido en la evolución natural del lenguaje. A veces pienso que la necesidad de escribir una nueva obra va muy ligada a la urgencia de explorar nuevos caminos y formas de sonar.

A menudo juega con imágenes poéticas en sus composiciones tomadas de muchos lugares: la pintura, el cine, la poesía, la

hecho de haber estado a punto de ser científico me ha conferido una visión de la ciencia muy alejada de estos experimentos de salón. Incluso me enoja el hecho de que determinadas obras tengan el marchamo de calidad asegurada al haber sido engendradas al albur de no sé que algoritmo o mediático fractal.

El año pasado celebró su 60º aniversario y la ocasión sirvió para proyectar una mirada retrospectiva sobre la pluralidad y transversalidad de su obra. ¿Qué sueños tiene pendientes? ¿Y cómo le gustaría que le recordasen?

No suelo tener sueños de ese tipo, aunque le confieso que me gustaría registrar la integral

“Me interesan poco o nada las experiencias científicas aplicadas a la creación musical; el hecho de haber estado a punto de ser científico me ha conferido una visión de la ciencia muy alejada de estos experimentos de salón”

sinestesia y la naturaleza, y habitualmente afirma sentirse a gusto “habitando la rotura”. Pero de lo que no suele hablar es de aquello que prefiere descartar o dejar de lado. ¿Qué espacios, ideas o realidades no interesan a Ramón Paús?

Me interesan poco o nada las experiencias científicas aplicadas a la creación musical; el

de mis cuartetos de cuerda. Me gustaría y me daría por satisfecho si alguna de mis obras fuera capaz de promover en los otros la misma conmoción y estado de conciencia alterado que a mi me produjo escuchar por primera vez a Palestrina, a Richard Strauss, a Chet Baker, a Bill Evans, a Ravel, a Mahler, a Schnittke y a tantos otros. ¶



LIBERTAD, LEALTAD Y
PASIÓN DURANTE LA
REVOLUCIÓN FRANCESA.

Andrea Chénier

GIORDANO

MAR

09 — 28

20
Liceu
Opera
Barcelona

PASIONES
QUE
MARCAN

Dir. musical
Pinchas Steinberg
Dir. escena
David McVicar
Intérpretes
Jonas Kaufmann,
Jorge de León, Antonello
Palombi (Andrea Chénier),

Carlos Álvarez,
Michael Chiodi,
(Carlo Gérard),
Sondra Radvanovsky,
Julianna Di Giacomo
(Maddalena de Coigny),
Yulia Mennibaeva,
Gemma Coma-Alabert (Bersi),

Sandra Ferrández (Condesa
de Coigny), Anna
Tomowa-Sintow, Elena
Zaremba (Madelon)
**ORQUESTA SINFÓNICA Y CORO
DEL GRAN TEATRE DEL LICEU**
Dir. Coro
Conxita García

2017 | 2018



liceubarcelona.cat | 902 787 397

A partir de
11€

Murillo y Haendel, protagonistas del FeMÀS



LA 35ª edición del Festival de Música Antigua de Sevilla (FeMÀS) tendrá lugar entre el 2 de marzo y el 4 de abril en diversas sedes de la ciudad hispalense, espacios históricos incluidos. Este año celebra sus más de tres décadas de existencia con una programación “más barroca y espectacular” que nunca, la cual estará dedicada principalmente a la música escénica y a dos de los más grandes artistas de ese periodo: el pintor sevillano Bartolomé Esteban Murillo y el compositor sajón Georg Friedrich Haendel.

Este nuevo FeMÀS incluye un total de 22 conciertos, protagonizados por formaciones tan notables como Il Pomo d’Oro (con el contratenor argentino Franco Fagioli), The King’s Consort, The English Concert, Musica Boscareccia, el Marta Almajano Ensemble o La Danserye junto a la Capella Prolationum. La Orquesta Barroca de Sevilla será la encargada de clausurar el festival con dos conciertos (3 y 4 de abril) en los que, bajo la dirección del ruso Maxim Emelyanychev, interpretará el programa “Requiem in memoriam Bartholomaei”, dedicado a Murillo.

El festival hispalense busca el acercamiento de la música histórica al público de la ciudad, llevando la interpretación musical a entornos patrimoniales de la mano de primeras figuras de prestigio internacional. Esta particularidad hace de la cita sevillana una experiencia melómana especial e irrepetible y un evento consolidado como el mejor festival de músicas históricas de España, así reconocido por dos veces en los últimos años por los premios GEMA (Asociación de Grupos Españoles de Música Antigua).

Granada dedica su primera edición Heras-Casado a la figura de Debussy

CON un recién estrenado Heras-Casado como director artístico, el Festival de Música y Danza de Granada celebrará su 67ª edición entre el 22 de junio y el 8 de julio, con el firme propósito de reafirmarse y potenciarse como uno de los festivales icónicos a nivel internacional. 26 espectáculos repartidos en 17 sedes convertirán a la ciudad Andaluza en capital musical de la península, evocando este año la figura fundamental de Claude Debussy —de quien se conmemora el centenario de su muerte— un músico que soñó siempre con un viaje a este mágico enclave, viaje finalmente que sólo pudo realizar a través de su exuberante imaginación musical.

Además de Debussy, 2018 celebra también los 350 años del nacimiento de François Couperin, otra figura clave en la renovación de la literatura para teclado; con ese motivo, el festival trazará una serie de sugerentes paralelismos musicales entre ambos creadores.

Entre los estrenos del festival, cabe destacar la obra encargada al compositor José María Sánchez-Verdú, *Memoria del rojo*, inspirada en la Alhambra. Rocío Márquez y Jorge Drexler presentarán el recital *Aquellos puentes sutiles* (3 de julio) mientras que el coreógrafo italiano Simone Valastro realizará una nueva versión de *The Prodigal Son* junto a las

Estrellas y Solistas del Ballet de la Ópera de París (7 de julio).

El terreno de la música sinfónica estará representado por orquestas y directores de renombre, como la Orquesta Sinfónica del Teatro Mariinski de San Petersburgo dirigida por Valery Gergiev (30 de junio y 1 de julio) y la Philharmonia Orchestra con Esa-Pekka Salonen (junto a la mezzosoprano Michelle DeYoung, 8 de julio). El propio Heras-Casado se reserva dos intervenciones al frente de la Orquesta Ciudad de Granada (6 de julio) y del conjunto Les Siècles (este último será también dirigido por François-Xavier Roth, 22 y 24 de junio).

Como agrupaciones residentes actuarán en la presente edición los conjuntos Ensemble Aedes (23 de junio), La Reverdie (7 de julio) y Forma Antiqua (30 junio).

Entre los solistas, tanto vocales como instrumentales, Granada contará con las presencias de la soprano francesa Patricia Petibon, que ofrecerá un recital que supondrá un encuentro entre compositores españoles y franceses (28 de junio), el pianista Pierre-Laurent Aimard (26 de junio) y el clavecinista Pierre Hantaï (2 de julio), quienes ofrecerán sendos conciertos dedicados al repertorio francés (Debussy, Rameau o Couperin) para



piano y clave respectivamente. El guitarrista Pablo Sáinz Villegas (27 de junio), el dúo formado por los hermanos Daniel y Pablo Zapico (29 de junio) y el Cuarteto Quiroga (4 de julio) serán otros de los instrumentistas que tendrán destacadas intervenciones en el festival.

En lo que respecta al panorama dancístico, el flamenco será un pilar fundamental. María Pagés presentará el montaje *Una oda al tiempo* (29 de junio), mientras que Manuel Liñán, Premio Nacional de Danza 2017, ofrecerá *Nómada* (2 de julio). El ballet se hará presente con *El Pájaro de fuego* de Stravinsky (26, 27 y 28 de junio) y *Faun* de Debussy (25 de junio) a cargo del Royal Ballet Flanders, coreografiado por Sidi Larbi Cherkaoui. La Compañía Nacional de Danza de José Carlos Martínez volverá con su mítica *Carmen* (5 de julio), coreografiada por Joahn Inger. Blanca Li junto a María Alexandrova presentarán *Diosas y Demonias* (23 de junio).



57ª edición de la Semana de Música Religiosa de Cuenca

LA emblemática cita musical de Cuenca se renueva en 2018 para ofrecer, entre el 24 de marzo y el 8 de abril, una programación que no solo se centra en el hecho musical de forma directa, sino que abarca también aspectos de divulgación y educación.

En su segundo año bajo la dirección de Cristóbal Soler, la 57ª edición de la SMR realiza una decidida apuesta por los jóvenes con la presentación de la Academia SMR, que pretende formar a jóvenes intérpretes en repertorios que van desde la música antigua hasta la contemporánea, buscando siempre el equilibrio entre tradición, música canónica y música de nueva creación. En esta ocasión, Juan José Colomer ha sido el escogido para componer la obra de encargo del festival, un *Magnificat* para coro mixto y ensemble de metales, que será estrenado el 28 de marzo, segunda jornada del festival.

El pilar central de la Semana lo constituye el ciclo *Semana de Pasión*, que en esta edición presenta las dos grandes pasiones de Bach a cargo de dos reputados especialistas internacionales, Marc Minkowski y sus Musiciens du Louvre (*San Mateo*, 27 de marzo), y Ton Koopman junto a la Amsterdam Baroque Orchestra & Choir (*San Juan*, 29 de marzo), así como la grandiosa *Misa en Si menor* del Cantor, traducida en esta ocasión por el Conductus Ensemble dirigido por Andoni Sierra. Javier Corcuera se pondrá al frente de la de la Orquesta y Coro de RTVE para llevar a cabo el estreno de Colomer junto a la *Misa n.º 2* de Bruckner, mientras que Cristóbal Soler dirigirá a la Orquesta y Coro del Festival SMR en un programa protagonizado por otra pieza clave de la literatura musical sacra, el *Requiem* de Mozart, que contará entre los solistas con el tenor mejicano Ramón Vargas, quien además realizará una serie de clases magistrales durante el festival.

La Academia SMR presentará como novedad cuatro ciclos: La SMR-Antigua, en donde Juan Carlos Asensio, al frente de Schola Antiqua, presentará en la catedral el oficio de vísperas *In Festo Annuntiationis Beatae Mariae Virginis*. Por su parte el coro de la Academia SMR, bajo la dirección de Carlos Lozano, ofrecerá la *Misa policoral* del maestro de capilla Alonso Xuárez de la Fuente. La SMR-Contemporánea tiene este año como compositor en residencia a Francisco Coll, figura pujante en el ámbito de la creación musical, quien, a través del Gabinete de Composición, ha reunido y liderado a seis jóvenes compositores que presentarán en primicia otras tantas composiciones basadas en el motivo del *Dies Irae* de la *Misa de Requiem*. Los dos últimos ciclos, SMR-Social y SMR-Cercana, pretenden profundizar en la labor social y pedagógica de la Semana, llevando la música a hospitales, residencias de ancianos y centros infantiles (destaca el montaje de la ópera infantil de Britten *El pequeño deshollinador*, con dirección de Alberto Cubero-Moreno), además de desplegar un abanico de conferencias, ensayos musicales y clases magistrales a cargo de reputados artistas internacionales que reforzarán el aspecto didáctico y divulgativo del festival.

ROBERTO PROSSEDA FELIX MENDELSSOHN

El pianista y musicólogo italiano Roberto Prosseda presenta la integral de la obra para piano de Felix Mendelssohn.



Obras completas
para piano
10CDs

Da capo al fine
(Variaciones,
preludios y fugas)
3CDs



Obras completas para
2 pianos y para piano
a 4 manos
1CD

Música de cámara
(obras tempranas)
1CD

PRÓXIMO CONCIERTO EN ESPAÑA
12.03 Madrid, Auditorio Nacional,
Fundación Scherzo.
Ciclo Grandes Intérpretes





NECROLOGÍAS

En la muerte de
JAVIER ALFAYA

miembro fundador de Scherzo y presidente de la Fundación Scherzo

En las barricadas eternas

MI querido Javier:

Es lunes, 29 de enero de 2018. Esta mañana te has marchado para siempre. Me lo dijo Barbara, nuestra Barbarita, apenas unos minutos antes de que dejaras de respirar, cuando la telefoneé desde el coche para saber cómo ibas hoy. Ahora, esta misma tarde, casi cojo el teléfono para llamarte y desbarrar —como casi todos los días— del disparate catalán, de los chorizos que pululan por doquier, de SCHERZO, de la Zarzuela —no de la lírica—, de Henze, de próximos libros, de Eme punto Rajoy, de *El País* y del país, de la novela que acaba de publicar Fulano, de la última canallada de Zutano, de lo mal que está este mundo que entre todos hemos hecho tan perro...

Yo, Javier, camarada del alma, también me he muerto contigo. ¿Dónde ahora nuestras confidencias inconfesables? ¿Con quién compartir tantas cosas discordantes con lo correcto? Nuestros sueños de una España, de un universo, sin fronteras, ni coronas, cetros, toisones, castas, vaticanos, consejos de administración, fondos buitres, intereses, concertinas... De un mundo nuevo en el que la vida no esté marcada por el dónde naciste ¿Para cuándo nuestra III República? ¿Cuándo el “Todos para uno, uno para todos” glorificado por Eisenstein en *Acorazado Potemkin*? ¿Cuándo...? Son sueños que siguen y seguirán en las barricadas eternas, por mucho que héroes como tú se marchen. Vendrán otros, y luego otros y otros y otros..., y así hasta que llegue la época en que cuaje el sueño de igualdad, fraternidad, solidaridad y justicia acariciado desde siempre por generaciones y generaciones.

Existes en la memoria de los que contigo compartimos intimidad y la bandera de los sueños. En Barbarita, la gringa más maravillosa que jamás pudimos soñar, en Javier, en Patrick, en tus amigos, y en los camaradas visionarios como tú. También, ¡cómo no!, en tus libros, en tu poesía, en tus miles de artículos. Pero te has ido y yo ya no tengo con quien hablar y despotricar de tantas cosas. Escucho los *Lieder eines fahrenden Gesellen* de Mahler a la Flagstad, pero su voz y sus palabras no hacen sino aguzar el sentimiento de vacío tras la marcha de mi ausente “compañero de viaje”.

Imagino el monumental cabreo que te producirán estas líneas un poco lacrimógenas. “¡Déjate de mariconadas, coño!” ¡Menudo eras tú, el “cascarrabias” Alfaya, para estas sensiblerías! Pero no, Javier. Te conozco bien, y en ocasiones he sentido tus lágrimas agazapadas tras las gafas de miope. ¿O acaso no te acuerdas del concierto en el que Perianes y el Cuarteto Quiroga estrenaron en el Auditorio Nacional el *Quinteto con piano* de nuestro héroe Josep Soler que tú mismo habías promovido? Gran abrazo.

JUSTO ROMERO

Una medalla para Alfaya

LA muerte de Javier Alfaya me ha causado un disgusto que nunca imaginé, porque en los últimos tiempos apenas nos veíamos. Sí algunos años atrás, cuando no habíamos ingresado aún en lo que llamamos vejez. Pero su desaparición ha abierto esa herida, ocasionada con frecuencia por los recuerdos felices, la del “ya no puede ser”. Años atrás traté mucho a Javier, con quien compartía la pasión por la música y con buena parte de sus ideas morales conectadas con su generoso pensamiento político.

Recuerdo especialmente algunos encuentros en el café del Círculo de Bellas Artes que se prolongaban bajando a Cibeles para continuar por el Paseo del Prado. La música y los libros eran pasión de ambos y surgían proyectos que no siempre fraguaron. Gracias a él escribí mucho para SCHERZO e inicié proyectos, algunos aún sin materializarse. Mucho he

Traté mucho a Javier, con quien compartía la pasión por la música y con buena parte de sus ideas morales conectadas con su generoso pensamiento político

dado la lata a su esposa Bárbara (para mí con acento en la primera “a”), cuya simpatía y afabilidad elimina siempre cualquier obstáculo. También ha sido excelente mi breve relación con uno de los hijos de Javier y de Bárbara, Patrick, quien me dio la alegría de escribir sobre Mozart en el estupendo programa del Festival Mozart de La Coruña en 2005.

Recuerdo ahora, además, su ejemplar comportamiento cuando, desde la oficialidad ministerial se arrebató a Ramón Barce la Medalla de Oro al Mérito a las Bellas Artes, concedida por un jurado que presidía Javier Alfaya en La Coruña, para otorgársela a una conocida cantante. Y la movilización de tantos y tantos amigos en Madrid, en el restaurante Hispano, para protestar por aquel desafuero y otorgar la “Nomedalla” a Barce, en presencia de numerosas figuras del mundo de la cultura encabezados por el principal otorgante, es decir, el propio Javier Alfaya. Aún conservo las “Décimas de la medalla a Ramón Barce”, que leí en aquella ocasión.

ANDRÉS RUIZ TARAZONA

Humanista con retranca

CUANDO nos conocimos, en la revista Ritmo, de la que fue subdirector a principios de los 80, no fue complicado intimar con él, siempre abierto, receptivo, bienhumorado, sincero y crítico con todo lo que se movía a su alrededor. Su conocimiento del *métier*, en un mundo más bien cerrado para todo aquello que no fueran corcheas, fue muy útil. La experiencia y el *savoir faire* en el mundo a veces hostil de las publicaciones vino muy bien a las gentes de la música. Algo que sirvió de maravilla a la hora de abrir otros caminos en la senda de la clásica cuando un grupo de intrépidos nos dispusimos a volar por nuestra cuenta y fundar una nueva publicación. La cosa no fue fácil y tuvimos reuniones y reuniones, pedimos consejo y consultamos con expertos, algunos de ellos amigos de Alfaya. Hasta que, con Antonio Moral como guía y promotor, el proyecto adquirió, por fin, realidad. Y nació, en diciembre de 1985, primero modestamente, SCHERZO, de la que el amigo extinto fue muy pronto director adjunto. Cuando se creó la Fundación Scherzo, pasó de una manera natural al puesto de presidente.

A Javier le sobraba humanidad, bonhomía, traducidas en tantas ocasiones en efusiones amicales, en manifestaciones de sincera cercanía. Si le entrabas por el ojo derecho, podías sentir el apoyo, el calor, la comprensión, las manos tendidas para lo que fuera. La complicidad extendida a cualquier aspecto de la vida. La retranca galaica siempre presente, la mirada avizor para lo que pudiera surgir. Javier poseía un don especial, un olfato infalible para calibrar y calificar, para definir y sopesar, para descubrir y catalogar personas. No se le escapaba una.

Por eso sabía discernir, más allá de las apariencias, lo que había detrás, en el interior de cada cual. Percibía, con un sexto sentido, lo que había bajo la superficie. Entonces, si no era de su agrado lo que veía, la actitud se tornaba menos afable y adquiría, sin perder las formas, una cierta frialdad. Y cómo sabía analizar, para lo bueno y para lo malo, las conductas, las formas de ser. Lo ponían enfermo las hipocresías, las falsedades, los peloteos... Buscaba las líneas rectas, los lazos firmes y directos. Pocos como él para fustigar dialécticamente al contrario. Pocos también para entregar a manos llenas una amistad inviolable. En tantas

*Javier poseía un don especial,
un olfato infalible para calibrar y
calificar, para definir y sopesar,
para descubrir y catalogar personas.
No se le escapaba una*

comidas amigables, en tantas reuniones, en tantas libaciones —siempre discretas— pudimos degustar su conocimiento de la vida política, sus buceos en los significados de los movimientos de unos y de otros. Sus exámenes de cosas, hechos, su gran memoria histórica, sus luchas en pos de unos ideales habían labrado a fuego y aportado callo a creencias, obligaciones y devociones.

Como escritor —y también meritorio traductor junto a su mujer, Barbara—, Alfaya fue, durante muchos años, fiel traductor de la realidad de este país, en ocasiones vista a través de la rememoración histórica, de la recreación de episodios de nuestro pasado, no siempre edificantes. Su pluma era certera —también cuando la empleaba para los editoriales y sus secciones fijas de SCHERZO—, muy libre y periodística, especialmente hábil para el diálogo y la pintura, con cuatro trazos, de psicologías y acontecimientos. Su melomanía, combinada con la amplia cultura del lector ávido e impenitente, lo llevó a sentir muy íntimamente la

relevancia de un compositor como Robert Gerhard, de quien fue uno de los grandes adalides en nuestro país. De sus desvelos nació, en la colección que dirigía, un libro tan enjundioso y básico para la difusión de la obra del músico como el escrito por la musicóloga Leticia Sánchez de Andrés: *Pasión, arraigo y literatura: el compositor Robert Gerhard*.

Sin ser músico ni especialista tenía un sexto sentido para saber dónde estaba lo bueno y sobre todo para encontrar caminos libres de gangas y localizar territorios en los que el arte de los sonidos nacía en paralelo con otras artes. Merced a su gran preparación, no le era

complicado localizar esas franjas de la cultura en las que la comunión y la síntesis de disciplinas dan como resultado un precipitado superior, sugerente y comprensible, panabarcador, singular y pedagógico.

Se nos ha ido, en efecto, un hombre de bien, un hombre de la cultura, una mente lúcida, un humorista muy fino, un analista de raro olfato. Un compañero al que siempre recordaremos y al que, pese a las lógicas disparidades, hemos querido y admirado.

ARTURO REVERTER

Un intelectual en la música

AFORTUNADAMENTE existen tres magníficos obituarios sobre Javier Alfaya que están en el diario El País y se pueden leer con facilidad. Yo no voy a descubrir al grandísimo escritor, crítico y hombre sabio, además de bueno, que fue; quiero destacar su compromiso con la Música, con mayúsculas, la Gran Música, la que se escribe pensando, reflexionando, con memoria del pasado.

Javier Alfaya fue un hombre de izquierdas, siempre leal y activo; fue una inteligencia crítica en el amplio sentido. Su pensamiento progresista y librepensador lo llevó a un mundo, el de la Música, que todavía hoy sigue siendo en muchos aspectos antiguo y cortésano. En ese mundo, supuso un soplo de aire fresco, por no decir un huracán de oxígeno: fundó la revista musical SCHERZO, dirigió sus ediciones junto con la Librería Antonio Machado e impulsó algunos de los ciclos que se celebran en el Auditorio Nacional, entre muchas otras actividades vinculadas a la música y a su dignificación en una sociedad como la nuestra que la ignora, en el mejor de los casos.

El concierto de Grigory Sokolov del pasado 26 de febrero, perteneciente al XXIII Ciclo de Grandes Intérpretes de la Fundación

Scherzo, estuvo dedicado a su memoria. Esperemos que haya sido el primero de una larga serie de conciertos dedicados a honrarle, pues la música en nuestro país le debe demasiado: compromiso con los olvidados, compromiso con los silenciados por el franquismo, compromiso con las vanguardias, compromiso con el pensamiento crítico. Pero sobre todo, la Música le debe el honor de haber tenido a su lado a un verdadero intelectual, a un editor y promotor que amaba la gran música, sin concesiones ni complacencias.

Conocí a Javier cuando me entrevistó en 1994 para SCHERZO con motivo de la que es mi primera ópera, *El cristal de agua fría*, con libreto de Rosa Montero. Nació inmediatamente una enorme amistad que ha durado hasta el final de su vida. En 2012 tuve la fortuna de poder estrenar *Tres poemas de Javier Alfaya* —mi particular homenaje a Javier— con la gran Elena Gragera y el no menos grande Anton Cardó; elegí para voz y piano tres de sus más bellos poemas: *Pasaje Término*, *Elegía sine nómine* y *Luis Lucio Lobato in memoriam*.

La Música ha perdido un intelectual íntegro, yo he perdido un amigo.

MARISA MANCHADO TORRES

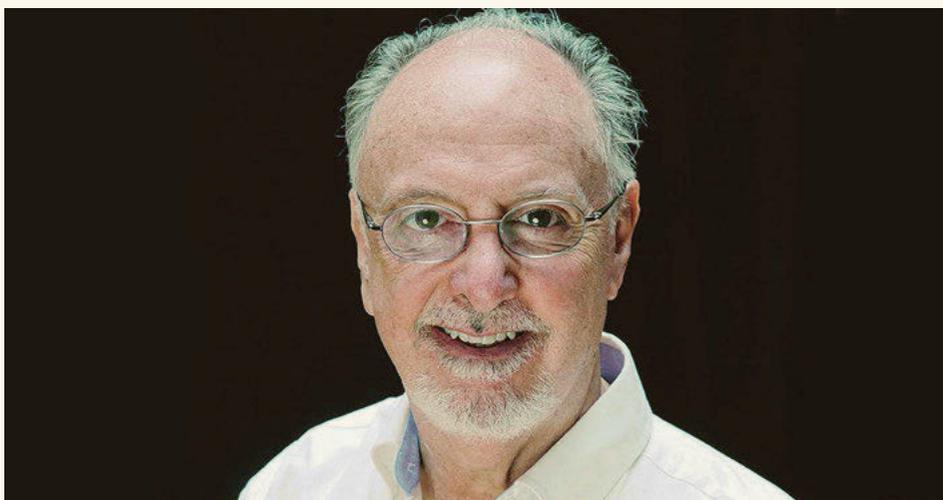
NECROLOGÍA: EN LA MUERTE DE GUSTAVO TAMBASCIO

Dormir al sol

Se ha ido en silencio, inesperadamente, dejando atrás una oleada de afectos y los ecos de una vida tan llena de intensidad como de humanismo. Los recuerdos se amontonan desordenadamente en el juego no siempre racional de la memoria selectiva. “Quiero luz de luna para mi noche triste”, pienso emulando a Chavela Vargas, y me vienen a la mente imágenes de Gustavo Tambascio hace ya muchos años en una humilde taberna madrileña recitando pasajes de *Martín Fierro* y cantando con fervor aquellos versos que ahora se hacen justo retrato de su ausencia: “Pues desde que te fuiste no he tenido luz de luna”. La noche dominaba en la vida de Tambascio. Es curioso. Lo primero que salta al exterior de mi imaginario baúl de los recuerdos son las conversaciones literarias. Dos autores argentinos se sitúan en un primer plano de las evocaciones: Adolfo Bioy Casares y Roberto Arlt. Siempre agradeceré a Gustavo la pasión con la que me introdujo en ellos, en novelas como *La invención de Morel* o *Dormir al sol* del primero, en los cuentos completos del segundo. Acostumbrado al dominio de la luz de luna, es una compensación pensar que ahora estará durmiendo al sol con su aguda y penetrante sonrisa y con el libro *La invención* y la trama de Bioy Casares a su lado. También sobre Chejov divagábamos largo y tendido. Fue conmovedor asistir en el Teatro Arriaga de Bilbao a su dirección escénica de *La gaviota*.

El factor humano era determinante en su comportamiento. Con su aire poético de vagabundo callejero, lo que más destacaba en su escala de valores era un profundo cariño por sus hijos Irlanda y Bruno, y por su mujer Alicia. La vinculación familiar era su principal motivación. Le excitaba además la convivencia profesional con personas a las que admiraba. El esperado encuentro con Alberto Zedda en *Falstaff* de Verdi, en La Coruña, fue tan estimulante como el que tuvo con Antonio Florio en *La Partenope* de Vinci, en un recorrido por Nápoles, Sevilla, Ponferrada y León, entre otros lugares, o el más reciente con Leonardo García Alarcón, fruto del doblete de Sebastián Durón que hicieron juntos en el Teatro de La Zarzuela. Amaba con un idealismo sin fisuras a Teresa Berganza y tenía un gran respeto por Luis de Pablo, con el que trabajó hace ya tiempo en *Tarde de poetas* o *La madre invita a comer*. Su apuesta artística por actores como Emilio Gávira es una muestra de su grandeza y un espejo de su manera de sentir.

Falleció Tambascio en un momento en el que estaba rebosante de ilusiones y nuevos proyectos. La operación de sus



hernias estaba a la vuelta de la esquina. Su movilidad era limitada pero al teléfono era un volcán en erupción. Sus compromisos inmediatos eran volver a Estados Unidos, donde estaba haciendo una carrera teatral colosal, o a Dijon, pero el centro de sus pensamientos era la vuelta al Teatro Colón de Buenos Aires para afrontar *Pelléas et Mélisande* de Debussy. También le motivaban especialmente *El sueño de una noche de verano* de Gaztambide, para La Zarzuela, y *El holandés errante* de Wagner, en

una cálida convivencia con Enrique Viana.

Me dejo infinidad de detalles por el camino, pero no quiero terminar estas líneas sin subrayar el carácter bonachón y la profunda cultura humanista de Gustavo Tambascio. Dialogador hasta la locura, ideológicamente de izquierdas, amante de las causas perdidas, generoso, con una fidelidad absoluta hacia sus amigos y con una curiosidad intelectual insaciable, Tambascio ha sido un modelo de persona comprometida con la sociedad en su

Dialogador hasta la locura, ideológicamente de izquierdas, amante de las causas perdidas, generoso, con una fidelidad absoluta hacia sus amigos y con una curiosidad intelectual insaciable, Tambascio ha sido un modelo de persona comprometida con la sociedad en su dimensión más universal

México. Y por supuesto su vuelta a Manaos, donde en 2012 hizo una dirección artística de *Lulu* de Alban Berg, por la que le concedieron el Premio Concerto a la mejor ópera del año en todo Brasil.

Nos unían muchas complicidades. Recuerdo un viaje que hicimos por el norte de Alemania visitando la casa de Thomas Mann o una comida en Manaos con unos deliciosos tambaquí y pirarucú amazónicos. De sus travesuras líricas destacaría su delirante versión de *Carmen* de Bizet. La ópera de la que más tiempo hemos cambiado impresiones es *Il trovatore* de Verdi. Cuando la dirigió en Valladolid estaba feliz. En el terreno teatral puro, además de las obras de Thomas Bernhard, *Le Frigo* de Copi le permitió en los Teatros del Canal

dimensión más universal. De Argentina a España, con significativas estancias en Brasil, Canadá y Venezuela, se ha enriquecido con sus experiencias en Estados Unidos, Alemania, Italia o Francia, entre otros países. Todo ello ha beneficiado su amplitud de miras y su imaginativa aportación intelectual y artística. Su ejemplo permanecerá siempre. Feliz descanso al sol, compañero y amigo.

JUAN ÁNGEL VELA DEL CAMPO

NECROLOGÍA: EN LA MUERTE DE JÓHANN JÓHANSSON

Un “neoclásico” que rechazaba serlo

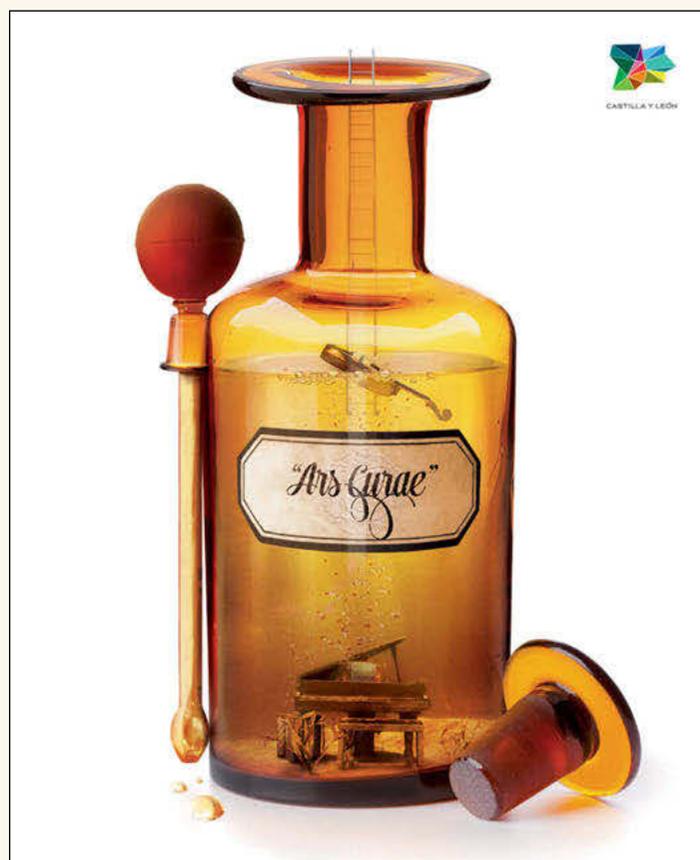
DECÍA Duchamp que siempre son los demás los que se mueren, pero cuando se muere alguien tan joven como el compositor Jóhann Jóhannsson (1969-2018) resulta difícil no sentirse un poco más muerto que antes. A algunos hasta nos da por pensar algo tan tonto como que la muerte pasa, y que pasa por aquí, y que debe ser mejor que la vida duela que no que falte, que a fin de cuentas nos queda el amor y la música. O la música solo. La suya y toda la demás, que ya es. Y muchas otras cosas que no vienen al caso porque esto es un obituario y los obituarios son una cosa seria como de rito y de mármol y no conviene andarse por las ramas.

Nacido en Reikiavik, Jóhannsson estudió literatura e idiomas y tocó como teclista en bandas de rock, pero mamó la música de su padre, un ingeniero de IBM que podía sacarle música a una piedra. De hecho inventó un método para hacer música con un ordenador 1401. Esa sonoridad de carraca analógica y el descubrimiento de las posibilidades fenomenológicas de la radio supusieron una revolución mayor, iniciática, le convencieron de que el mundo era sonido, determinándole a la experimentación electroacústica (*IBM 1401, A User's Manual*, 2006; *A Prayer for the Dynamo*, 2012). Grabó en cinta cualquier cosa y se interesó por la relación metafísica entre la tecnología y los sentimientos perfilando un ideario en torno a la nostalgia, la obsolescencia y lo efímero que plasmó en uno de sus álbumes más bellos, *And In The Endless Pause there Came the Sound of Bees* (2009). Aquí también aparece uno de sus temas-fetiché, la ciudad como erial, herida o memoria, la Europa fantasmática en resumen, un tema que exploró a conciencia en álbumes con ese sonido a nube y aluminio tan suyo como *Copenhagen Dreams* (2012) y *Orphée* (2016), su último disco conceptual y el primer álbum que estrenó como artista DG.

Jóhannsson llegó al cine durante la primera década de este siglo junto con otros compositores del septentrión que bajaron la nieve a las pantallas y sentaron la base de un discurso electroacústico entre el postminimalismo, la estética dron y el *soundscaping* de bandas como Sigur Rós. La novedad de la “Ola Ártica” le llevó a ser nominado al Oscar por una de sus partituras más derivativas, la de *La teoría del todo* (2015), una música con guiños a Desplat que poco tenía que ver con su ideario, pero que sirvió para situarlo en el panorama. Con el cineasta canadiense Denis Villeneuve colaboró en tres largometrajes —*Prisioneros* (2013), *Sicario* (2015) y *La llegada* (2016)— elaborando unos discursos gaseosos, pétreos, evanescentes, aunque en el caso de los dos primeros pesadamente deudores de atmósferas y pulsos ajenos (Arvo Pärt, Hans Zimmer). *Blade Runner 2049* no pudo ser, pero todos pensamos que debería haber sido, y que de haber sido habría sido tan grande como su obra maestra fílmica, *La llegada*, una originalísima *mélange* de cantos armónicos, vocalizaciones polirrítmicas y texturas frías.

El islandés hizo también música para el teatro (*Englabörn*, 2002) y la sala de concierto (*Drone Mass*, 2015), siempre haciendo gala de una sensibilidad ‘pop-clásica’ de tendencia que entroncó perfectamente con la escena electrónica urbanita, siendo santo y seña de *remixers* y pinchadiscos que probablemente gracias a él tuvieron noticia de Feldman, Grisey o Stockhausen. Una sensibilidad que coció a fuego de órgano, violonchelo, teclados y pequeños ensembles de cuerda de la mano de intérpretes como el American Contemporary Music Ensemble (ACME), la violonchelista Hildur Guðnadóttir, Theatre of Voices de Paul Hillier o el transvocalista Robert Aiki Aubrey Lowe. Se le decía “neoclásico” por decirle algo, pero él no estaba de acuerdo. Le interesaba todo, y le interesaba demasiado. Como él decía “no hay puertas” y ahí queda su película *End of Summer* (2014) o su inclasificable proyecto transmedia *Last and First Man* (2017) como corolarios de su estro ilimitado y apabullante.

DAVID RODRÍGUEZ CERDÁN



XVI FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA

PORTICO de ZAMORA

16-18 / MARZO / 2018

VIE16 | 21:00 | ACCADEMIA DEL PIACERE / NURIA RIAL

SÁB17 | 10:30 | DANIEL OYARZÁBAL
 12:30 | FABIO BIONDI
 19:00 | IL POMO D'ORO / FRANCO FAGIOLI
 22:30 | ASIER POLO / IÑAKI ALBERDI

DOM18 | 11:30 | CHRISTIAN ZACHARIAS

+INFORMACIÓN | **ABONOS** a partir del 05/03/18
www.porticozamora.es | **ENTRADAS** a partir del 12/03/18
 T 980 533 694 | Esta programación puede estar sujeta a variaciones

COPRODUCEN



COLABORAN





La Aida de Hugo de Ana, veinte años después

EL Teatro Real recupera una de las producciones más monumentales y emblemáticas de su pasado reciente, la realizada en 1998 por Hugo de Ana para *Aida*, antepenúltima ópera de Verdi. El director de escena argentino ofrecerá una versión revisada y actualizada de una de las óperas más populares del compositor de Busseto. Nicola Luisotti regresa al Teatro Real para ponerse al frente del coro y orquesta titulares del Teatro Real y un triple reparto en el que se alternarán algunas importantes voces de la actualidad, como Violeta Urmana, Ekaterina Semenchuk, Daniela Barcellona, Gregory Kunde, Fabio Sartori, Alfred Kim, Liudmyla Monastyrska, Ana Pirozzi y Lianna Haroutounian, entre otros.

7/23-III, Madrid, Teatro Real.

JOHN ELIOT GARDINER



Sim Canetty-Clarke

John Eliot Gardiner y la London Symphony Orchestra, mini-gira española

BARCELONA, Madrid y Oviedo serán las tres ciudades que visitarán este mes de marzo la Orquesta Sinfónica de Londres y el director John Eliot Gardiner en una minigira española. Robert Schumann será el principal protagonista de los tres programas (*Sinfonías n.º 2 y 4*, *Obertura Genoveva*, *Obertura*, *Scherzo y Finale*), con esporádicas apariciones de Berlioz en Barcelona (*Noches de estío*, con Anne Hallenberg) y Beethoven en Madrid (*Concierto para piano n.º 1*, con Piotr Anderszewski, quien sustituye a la inicialmente prevista Maria João Pires).

6-III, Barcelona, Palau de la Música Catalana / 7-III, Madrid, Auditorio Nacional / 8-III, Oviedo, Auditorio Príncipe Felipe.

JONAS KAUFFMANN



Bill Cooper, ROH

Jonas Kaufmann regresa al Liceu

SIN duda, la atracción principal de la actual temporada liceística es el Andrea Chenier subirá al escenario del coliseo de la Rambla, pues cuenta en su primer reparto con la presencia estelar del supertenor Jonas Kaufmann, que se presenta por primera vez en Barcelona en una ópera escenificada. Ambientada en plena Revolución Francesa, la ópera de Giordano —uno de los más eximios ejemplos del llamado verismo musical— contará con dos repartos con tres tenores: el papel titular será asumido, además de por Kaufmann, por Antonello Palombi y Jorge de Leon, junto a Sondra Radvanovsky y el barítono Carlos Álvarez, uno de los Gerard de referencia en la actualidad. La puesta en escena es de David McVicar con escenografía de Robert Jones y figurines de Jenny Tiramani, mientras que el veterano Pinchas Steinberg asumirá la dirección musical.

9-28-III, Teatre del Liceu, Barcelona.



DIANA DAMRAU

Damrau, en el Ciclo de Lied

DIANA Damrau, acompañada por el pianista Helmut Deutsch, es la artista invitada este mes al XXIV Ciclo de Lied. Presenta un programa integrado por piezas de Wolf y Strauss, dos autores que encajan a la perfección con el arte fino y emotivo de la soprano alemana. Las exploraciones armónicas del primero, de sutiles coloraciones, y los románticos y variados meandros melódicos del segundo pondrán a prueba la voz y la inteligencia de Damrau.

5-III, Madrid, Teatro de la Zarzuela

Atracón haendeliano

EN ese ramillete selecto de la producción operística de Georg Friedrich Haendel figuran por derecho propio —al lado de *Giulio Cesare*, *Alcina*, *Rodelinda* y *Tamerlano*— dos títulos: *Rinaldo* y *Ariodante*. Los dos estarán este mes de gira por España, en versión concierto. Y, además, con dos de las mejores orquestas historicistas de los últimos cuatro decenios: The English Concert y Les Arts Florissants.

Rinaldo fue la primera ópera compuesta por Haendel para la escena londinense. Se estrenó el 24 de febrero de 1711, aunque su buena fama se debe a su reposición, que data de abril de 1731. Harry Bicket, al frente de The English Concert, la dirigirá en Sevilla (sábado 10, Teatro de La Maestranza) y en Madrid (domingo 11, Auditorio Nacional), con un elenco vocal de auténtico lujo: Maite Beaumont (Sevilla) y Iestyn Davies (Madrid), en el rol de Rinaldo, junto a Jane Archibald (Armida), Sasha Cooke (Goffredo), Joelle Harvey (Almirena), Luca Pisoni (Argante), Owen Willets (mago) y el contratenor polaco Jakub Jozef Orlinski (Eustazio), que está causando sensación en los escenarios de toda Europa.

Ariodante se representó por primera vez el 8 de enero de 1735 y Haendel pudo contar para la ocasión con el *castrato* Carestini. William Christie, a frente del coro y la orquesta de Les Arts Florissants, la llevará a Barcelona (miércoles 14, Liceu), Pamplona (viernes 16, Baluarte) y Madrid (domingo 18, Auditorio Nacional), con Kate Lindsey en el papel de Ariodante y Chen Reiss, en el de su amada Ginevra. Completan el reparto Hila Fahima (Dalinda), Rainer Trost (Lurcano), Wilhelm Schwinghammer (El re di Scozia) y el siempre espectacular Christophe Dumaux (Polinesso).

Además de estas dos óperas, el contratenor argentino Franco Fagioli, dentro del ciclo Universo Barroco del CNDM (en coproducción con los festivales Pórtico de Zamora y FeMÀS), ofrecerá cuatro recitales haendelianos con arias de *Ariodante*, *Giulio Cesare*, *Serse*, *Rinaldo*, *Rodelinda*, *Il pastor fido* y *Oreste*. Estará acompañado por la orquesta Il Pomo d'Oro, en la que oficiará de *concertino* la violinista Zefira Valova. (13-III, Oviedo, Auditorio Príncipe Felipe; 15, Madrid, Auditorio Nacional; 17-III, Zamora, iglesia de San Cipriano; 19-III, Sevilla, Espacio Turina).



HARRY BICKET

Dario Acosta



Baptiste Millot

WILLIAM CHRISTIE

Seductora Garifullina, decepcionante Pirgu

Barcelona. Gran Teatre del Liceu. 14-IV-2018. Gounod, **Roméo et Juliette**. Aida Garifullina, Saimir Pirgu, Tara Erraught, Susanne Resmark, Nicola Ulivieri, Rubén Amoretti, David Alegret, Gabriel Bermúdez, Isaac Galán, Stefano Palatchi. Director musical: Josep Pons. Director de escena: Stephen Lawless.

No ha tenido mucha suerte *Roméo et Juliette* en su regreso al Liceu tras 32 años de ausencia. Difícil de olvidar la lección magistral impartida por Alfredo Kraus en el último montaje, en 1985, junto a Ana María González o la pasión de José Carreras en 1983, con Patricia Wise. Pero, en esta ocasión, Saimir Pirgu ofreció un decepcionante Roméo, de línea descuidada, emisión irregular y fraseo poco elegante. Menos mal que a su lado, y en su debut liceísta, triunfó Aida Garifullina como encantadora Juliette con una voz bella y muy bien manejada. Más allá de la solvencia en su registro agudo y de un físico ideal, dio calidez lírica y emoción al personaje en las escenas de mayor hondura dramática.

Las mezzosopranos Tara Erraught (Stéphano) y Susanne Resmark (Gertrude) otorgaron carácter adecuado a los personajes, resueltos teatralmente con impecable oficio, se sumó un equipo de voces italianas y españolas no siempre audibles en las partes de mayor fuerza orquestal. Entre los bajos, Nicola Ulivieri (Frère Laurent) mostró buena expresividad, pero pálidos graves, mientras que Rubén Amoretti (Capulet) y Stefano Palatchi (Duque de Verona) dieron empaque a sus intervenciones. A pesar de su entrega, los tenores David Alegret (Tybald) y Beñat Egiarte (Benvolio) y los barítonos Gabriel Bermúdez (Mercutio) e Isaac Galán (Pàris) tuvieron un discreto relieve vocal. Bien el coro, desde el expresivo prólogo a las escenas de mayor fuerza.

Josep Pons estuvo fino en los detalles más delicados de la partitura, muy atento al color y al nervio teatral, y animó, con una buena prestación de la orquesta del Liceu, una puesta en escena aburrida y mediocre de Stephen Lawless, estrenada en 2016 en la Ópera de Santa Fe (Nuevo México) ambientada en un panteón como único y fúnebre escenario.

El director de escena británico, debutante en el coliseo barcelonés, traslada la acción de la tragedia de Shakespeare a Estados Unidos en

Josep Pons fue directo al grano en una lectura muy incisiva que primó más el dramatismo que la atmósfera poética

plena Guerra de Secesión, sin que la ópera, más allá del vistoso vestuario, gane nada con el cambio de época. Leonard Bernstein en su popular *West Side Story* y Francisco Rovira Beleta en su obra maestra, *Los tarantos*, mostraron con



A. Bofill

verdadero genio que los cambios de época y contexto para explicar la lucha de los Capuletos y los Montescos funcionan bien. Aquí se sigue la acción sin sobresaltos, pero con pobres resultados. Lawless anticipa el trágico final, situando desde el comienzo a los desdichados amantes de Verona —aquí transportados sin disimulo a los tiempos de *Lo que el viento se llevó*— en un panteón, pero lo convierte en un escenario único, tan monótono y previsible que acaba aburriendo.

JAVIER PÉREZ SENZ



TEMPORADA DE PALAU 100

Españoles egregios en la música

PABLO HERAS-CASADO

Barcelona. Palau de la Música. 12-II-2018. Orquesta Filarmónica de Múnich; Javier Perianes, piano Pablo Heras-Casado, director. *Obras de Haydn, Dvorák y Bartók*

UN joven director español, Pablo Heras-Casado, al frente de una de las más prestigiosas orquestas de Alemania (y, por ende, de Europa y del mundo), un joven pianista español, Javier Perianes, como solista concertante con esa orquesta y bajo aquella dirección: este enunciado basta para calificar de singular, si no excepcional, la velada que comentamos. Y conciertos así irán siendo menos excepcionales según la calidad y relativo número de músicos como Heras-Casado y Perianes vayan haciendo carreras internacionales tan sólidas como las de estos.

En la interpretación del *Concierto para piano y orquesta n.º 3 en mi mayor* dieron director y pianista cumplida prueba de su alta calidad, primero por la cualidad concertante de ambos, con un Perianes atento a los grupos orquestales y un Heras-Casado, cuidadoso de que la polifónica escritura orquestal sonara sin oscurecer el papel del solista; éste, autor de un sonido pleno, limpio, con un uso

especialmente laudable del pedal y con una rica gama de maneras, expansivo y rotundo en pasajes de grandes acordes aislados, percutiente en colorista concertación con el xilófono, mesuradamente romántico en el movimiento lento, y ágil y vivaz —excelente el movimiento “americano” que Heras imprimió a la parte— en el Allegro final.

El concierto había comenzado con una versión satisfactoria de la *Sinfonía n.º 50* de Haydn, más dura y menos grácil, de lo que conviene a esta obra, aunque la suntuosidad de las cuerdas y los matices de las maderas, singularmente del oboe, no quedaron disminuidas con el planteamiento. Es en la *Sinfonía n.º 7* de Dvorák donde Heras-Casado se produjo con más empeño y mejores resultados. Es muy característica del director una gestualidad potente, casi exagerada, con un movimiento de brazos —dirige sin batuta— de gran amplitud y a veces cortante. Es difícil saber si esa técnica propicia un



Fernando Sancho

exceso de decibelios —por ejemplo en los pasajes fortísimo del primer movimiento. En todo caso no enturbió el intenso lirismo de color bohemio del movimiento lento, ni los bien ritmados tercero y cuarto movimientos, este último con unas frases adornadas de efectivos ritardandos.

JOSÉ LUIS VIDAL

SOCIEDAD FILARMÓNICA

El viaje de una vida

Bilbao. Sociedad Filarmónica. 31-I-2018. Dorothee Miels, Alex Potter, Thomas Hobbs, Peter Kooij. Collegium Vocale Gent. Director: Philippe Herreweghe. *Obras de Bach.*

ENTRE los muchos viajes que Herreweghe ha emprendido a lo largo de su vida, ninguno le ha llevado tan lejos como Bach; de igual forma, es muy posible que Bach tampoco haya llegado tan lejos con nadie como con Herreweghe. Esto no se explica con palabras sino que se siente en cuanto la música empieza a sonar y surge todo aquello que Bach (como cualquier otro gran compositor) necesita para permanecer: descubrimiento y novedad. Descubrimiento porque, en cada interpretación, Herreweghe descubre siempre al público todas las verdades de Bach, y novedad porque hace que la mejor música se escuche siempre con la admiración de las primeras veces. Las cantatas de Bach no asombraron a sus contemporáneos pero ahora, trescientos años después, no dejan de sorprender por su excepcional unidad de forma, sobriedad expresiva y fidelidad al texto, tres pilares fundamentales que Herreweghe aseguró en las dos cantatas que ocupaban la primera parte del programa, ambas procedentes de la época de Leipzig: la *BWV 186* y la *BWV 105*, compuestas, respectivamente, para el séptimo y



Pablo F. Juárez

PHILIPPE HERREWEGHE

el noveno domingo después de la Trinidad. La segunda se la reservó en solitario la *Misa BWV 234*, una de sus singulares misas luteranas en latín, compuesta también en Leipzig.

Herreweghe sabe que la transparencia confiere poesía a la música de Bach, pero no necesita alinearse con la radicalidad de los minimalistas, pues las voces del Collegium Vocale Gent son tan buenas, tan limpias, tan

afinadas, tan puras, que con tres voces por parte consigue una claridad incomparable. Entre ellas se encuentran los cuatro solistas, y los cuatro tienen nombres propios que merecen destacarse: Dorothee Miels, Alex Potter, Thomas Hobbs y, como presencia histórica, Peter Kooij, que aún retiene después de mucho tener. El Coro inicial de la *BWV 186* preludió la excepcionalidad de la velada entera, de la que participaron asimismo los instrumentistas del Collegium, oboe di caccia y corno incluidos. Han pasado casi cincuenta años desde que Herreweghe lo fundara, y es impresionante ver en cada una de sus interpretaciones el resumen de su propia vida, el interior del hombre que crece al tiempo que envejece, haciendo al oyente testigo de un prodigio obrado sobre la fe, el conocimiento y un trabajo de orfebrería lentamente desarrollado en el tiempo.

ASIER VALLEJO UGARTE

TEMPORADA DE LA ABAO

Los siete velos de Salome

Bilbao. Palacio Euskalduna. 17-II-2018. Strauss, **Salome**. Jennifer Holloway, Egils Silins, Daniel Brenna, Ildikó Komlósi, Mikeldi Atxalandabaso. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director musical: Erik Nielsen. Director de escena: Francisco Negrín.

NADA más empezar a sonar *Salome* se rompió la rutina en la que llevaba sumida la ABAO desde hacía demasiado tiempo: seis años desde la última ópera en alemán, *Die tote Stadt* de Korngold, que fue la primera vez de Erik Nielsen en Bilbao. Hoy es el director titular de la Sinfónica y su mejor timonel, como quedó patente en este Strauss de suntuosa escritura orquestal, dentro de la cual se desprenden pasiones ocultas pero abrasadoras, el intenso erotismo de la lujuria y aquello tan esencial que Strauss echaba en falta en las óperas ambientadas en Oriente: “el colorido oriental y un sol que brille de verdad. Lo más importante es cifrar lo exótico en la armonía, por medio de cadencias extrañas, con el efecto de lujosas sedas”. Es importante el matiz de las sedas, pues conlleva suavidad y sutileza de timbres, no sólo grandilocuencia, como es tentación de muchos. Así que Nielsen y la BOS parecían hacer música de cámara, jugaban con las armonías y las dinámicas, contaban la historia y la envolvían en ambientes de ensueño, rubricando la orquesta su actuación más redonda de las últimas temporadas.

Si Salomé, en la tragedia de Wilde, muestra una sexualidad desaforada, una enloquecida

sensualidad y una compulsiva pasión por los labios del Bautista, la puesta en escena de Francisco Negrín centra la mirada igualmente en las obsesiones de Herodes, que revientan definitivamente en la *Danza de los siete velos*, que no es tal danza sino una inmersión en sus deseos más lascivos: Salome es recordada en su infancia y, después, brutalmente violada en su aposento. Pero lo que destaca del trabajo de Negrín, aún más que la potencia de las imágenes y de los distintos climas, es el tono, tan lejano del sensacionalismo y, sin embargo, tan capaz de rastrear los rincones más oscuros y sórdidos de la trama.

En cuanto al elenco, Jennifer Holloway fue la gran sorpresa de la noche por muchas razones, entre ellas su presencia vocal y su capacidad para edificar una Salome multidimensional que es seductora, vengativa y despiadada pero también tierna, indefensa y vulnerable, una Salome en los límites de la perfección dramática que se hacía sentir siempre, aun cuando no lo estaba, en el centro del escenario. Egils Silins fue un Jochanaan sólido e intenso, con más autoridad vocal que Daniel Brenna en Herodes e Ildikó Komlósi en Herodías. Como Narraboth, Mikeldi



Moreno Esquivel

Atxalandabaso destacó al frente de un grupo de secundarios muy entregados a esta espléndida función, de las mejores en mucho tiempo, con la que ABAO despertaba fugazmente un espíritu de descubrimiento que parecía olvidado para siempre.

ASIER VALLEJO UGARTE

ORQUESTA CIUDAD DE GRANADA

Tensionada expresividad

Granada. Auditorio Manuel de Falla. 27-I-2018. Orquesta Ciudad de Granada. Director: Pablo Heras-Casado. Obras de Brahms y Schumann.

LAS obras escogidas para este concierto son referentes creativos que permiten observar el grado de transmisión y gradación gestual que posee el director que afronte su interpretación. Las primeras indicaciones de Pablo Heras-Casado en la *Primavera* de Schumann fueron de una ampulosidad que iba más allá de la dinámica que piden sus acordes iniciales, visaje que se expandió a límites de imposible crecimiento cuando pasó al vivaz y ardiente Allegro temático. Dada la dimensión clásica de la cuerda de la OCG, Heras-Casado forzó el sonido de esta sección, lo que la llevó al límite de la estridencia, con el consecuente deterioro que ello supone. Cierta ansiedad contenida se reflejó en el Larghetto, resintiéndose ese grado de relajado control que pide su discurso, caracterizado por una sosegada dulzura. El aire *scherzante* del tercer movimiento tiene un carácter más propicio para reflejar su estado

emocional, lo que derivó en la exposición de un *tempo* más adecuado a sus contrastantes temas y tríos. Sobrado de acometividad afrontó el Allegro final, llevando a la orquesta a una marcada tensión expresiva desde la acentuada presentación tonal de los primeros acordes. Su desarrollo vino a confirmar la impactante forma que en todo momento quiso dar Heras-Casado a la interpretación de este tiempo, del que no es fácil descubrir y transmitir lo arrebatado de su paradójica serenidad.

La inquietud de Brahms que puede traslucirse de su *Primera sinfonía* es la de un genio musical que está buscando identidad creativa desde aspiraciones y metas tan retadoras como el sinfonismo clásico, el incomparable pensamiento musical de Beethoven y su evolución romántica en coetáneos como Schubert, Mendelssohn o Schumann. Sin pretender ver en esta obra sólo

esta connotación autobiográfica, la dirección de Heras-Casado no prendió en su hondura metamusical, no yendo más allá de la mera lectura de la grafía de sus pentagramas, actitud que quedó velada con su desproporcionada gesticulación. Ante el desigual instrumento orquestal, distante de esa siempre deseable conjunción camerística, Heras-Casado asumió la arriesgada responsabilidad de afrontar la interpretación de esta imponente sinfonía, en la que, con mayor experiencia, podría haber ahondado mejorando su trascendente *pathos*. La desproporcionada tensión empleada no fue aliada para lograr la tan deseable, necesaria y exigente pretensión, con independencia de que su actuación impactara al público.

JOSÉ ANTONIO CANTÓN

TEMPORADA DEL TEATRO VILLAMARTA

Alarde en escena

Jérez de la Frontera. Teatro Villamarta. 26-I-2018. Gounod, **Faust** Ismael Jordi, Isabel Rey, Alexander Vinogradov, Xavier Mendoza, Pablo López, Alexandra Rivas y Mireia Pintó. Coro del Teatro Villamarta. Orquesta Filarmónica de Málaga. Director: Luiz Fernando Malheiro. Director de escena: Alfonso Romero.



Javier Fergo

No podía iniciarse mejor la nueva etapa institucional del Teatro Villamarta que con un espectáculo lírico de gran nivel artístico como *Faust* de Gounod, una de las más importantes óperas del repertorio francés. Un trío de elevada calidad artística, encabezado por el tenor jerezano Ismael Jordi y secundado por el excelso bajo ruso Alexander Vinogradov y la soprano valenciana Isabel Rey, destacó en el aspecto vocal, siendo complementado por un interesante elenco secundario.

Hay que resaltar ante todo la excelencia canora y la vis dramática de Vinogradov, verdadero animal operístico que llevó su Méphistophélès a cotas de difícil parangón, por su capacidad de declamación, potencia de emisión y natural línea de canto, que le permitieron definir perfectamente la ironía, la expresividad y el engreído porte de su personaje. No fue menor la actuación del jerezano Jordi, que tuvo la virtud de cantar con un aliento de particular sentimiento y exquisito gusto la escena del anciano deshaciado en el asilo. Transformado en joven apuesto, manifestó el arte de una voz lírica en carácter y dominadora del cuerpo sonoro orquestal, demostrando su fácil acceso a registros agudos, aspectos que fueron siempre implementados por esa elegante dicción que exige la fonética francesa.

La capacidad de Isabel Rey quedó de manifiesto de modo especial en la *Canción del Rey de Thulé* y el aria *Ah! Je ri de me voir*, pasajes en los que se lució desde una controlada técnica puesta al servicio de la expresiva musicalidad que requiere el personaje de Margarita.

La dirección escénica del madrileño Alfonso Romero generó fascinación en el espectador, que pudo contemplar el rendimiento que se puede sacar a diversas técnicas de transparencias y proyecciones, implementadas por una efectista iluminación de José Fernández, como en la escena del templo, animando la imaginación y concentrando la atención del auditorio, lo que propició que la amplia duración de esta ópera en cinco actos quedara sugestivamente diluida ante tan cuidado estímulo plástico. Algo diferente de lo que ocurrió con la dirección musical, que no pasó de una correcta profesionalidad.

El Centro Lírico del Sur, como también es conocido el Teatro Villamarta, ha hecho honor a tal denominación con este *Faust*, que pasará a su historia como una de sus producciones más atractivas por su trío protagonista y dirección escénica.

JOSÉ ANTONIO CANTÓN



ANITA RACHVELISHVILI

LA MEZZOSOPRANO ANITA RACHVELISHVILI PUBLICA UN ALBUM CON LAS ARIAS MÁS POPULARES



Con sólo 25 años Rachvelishvili fue la cantante más joven en debutar en el papel de Carmen
 Incluye dos arias de *Carmen*, *Mon coeur s'ouvre à ta voix* (Samson et Dalila de Saint-Saens) y *O don fatale* (Don Carlo de Verdi)

SONY CLASSICAL OPERA Vol.8

		
		
		
	<p>SONY CLASSICAL LANZA UN NUEVO LOTE DE GRABACIONES HISTÓRICAS DE DIEZ ÓPERAS</p>	

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

TEMPORADA DE LA OSG

Un joven gran maestro

La Coruña. Palacio de la Ópera. 26-I-2018. Javier Perianes, piano. Director: Klaus Mäkelä. Obras de Schumann, Bartók y Schoenberg. 2-II-2018. Chloë Hanslip, violín. Director: Eugene Tzigane. Obras de Coll, Britten y Shostakovich.

Es difícil encontrar dos conciertos más distintos que los que aquí se comentan. En el primero de ellos debutaba en España un maestro de veintidós años que tiene todas las papeletas para ser uno de los grandes. El finlandés Klaus Mäkelä demostró que la escuela Panula es inagotable y que ahí está él para asegurar el relevo. Negoció con competencia la difícil por indefinida *Obertura, scherzo y final* de Schumann, acompañó con extremo cuidado a un magnífico, maduro y hondo Javier Perianes en el *Concierto n.º 3* de Bartók y firmó una prodigiosa *Noche transfigurada* de Schoenberg con unas cuerdas de la OSG entregadas a lo que era para todos un momento difícil de olvidar. Que un maestro jovencísimo logre, en una obra como esta, lo que hizo Mäkelä —flamante primer invitado de la Orquesta de la Radio de Suecia para las próximas dos temporadas— es para tomárselo muy en serio.

Una semana después se estrenaban en España las *Four Iberian Miniatures* de Francisco

Coll, una pieza muy menor de un compositor de prestigio internacional en la que la pretendida deconstrucción de los elementos populares no funciona en absoluto ni como reflexión ni como ironía. Es verdad que al mal resultado colaboró un trabajo rector de muy escaso compromiso. Y es que esa fue la tónica de Eugene Tzigane (*Tokio*, 1981), partidario del trazo grueso en todo momento y que en la *Quince* de Shostakovich dio la sensación de no haber entendido nada de lo que el compositor se propuso, ni de su cómo ni de su cuándo. Mera emisión de sonidos, como antes había sucedido en el *Concierto para violín y orquesta* de Britten —muestra evidente lo fue la conclusión del *Moderato con moto*— del que fue solista, como en la obra de Coll, una Chloë Hanslip de sonido agreste por más que entrega absoluta. Frente a tal rectoría la orquesta puso el piloto



Javier Perianes y Klaus Mäkelä con la Orquesta Sinfónica de Galicia

automático con los despistes que ello conlleva. La decepción de este crítico no le impide, *noblesse oblige*, señalar que el público despidió a Tzigane con una gran ovación.

LUIS SUÑÉN

TEMPORADA DE LA OCNE

Brilla la juventud

Madrid. Auditorio Nacional. 27-I-2018. Julia Lezhneva, soprano. Mikhail Antonenko, piano. Director: Santtu-Matias Rouvali. Obras de Vivaldi, Haendel, Mozart y Sibelius.

LA soprano rusa Julia Lezhneva (1989) se presentaba con obras de su especialidad: el aria *Agitata da due venti* de Vivaldi; dos arias de *Alessandro* de Haendel y la gran aria de concierto con piano *obbligato Ch'io mi scordi di te... Non temet, amato bene* de Mozart. Hemos admirado de nuevo la fácil coloratura, la limpidez emisora, el brillo tímbrico, el depurado mecanismo y el soberano manejo del diafragma de la gentil y menuda cantante, cuyas agilidades, con trinos de rara perfección, han llevado a algunos a compararla con Cecilia Bartoli, indebidamente porque Lezhneva es una lírico-ligera bien coloreada, un grácil pájaro, de tinte muy claro, que asciende como una bala a las alturas del Re o Mi 5, con sobreagudos a veces un tanto fijos, mientras que la italiana es, como sabemos, una mezzo lírica; y mucho más calurosa y expansiva en su canto.

Lezhneva ha ganado algo de cuerpo vocal y mantiene su voz límpida, bien destilada, con graves no muy audibles y a veces abiertos, pero, como pudo demostrar en la página de Vivaldi, realiza trinos immaculados, de rara perfección, y practica saltos interválicos, ataques y volatas

SANTU-MATIAS ROUVALI



Kaapo Kammu

con gran seguridad y pericia. Otra cosa es la emoción que desprende su canto más bien mecanicista, que no acabó de penetrar en el dolorido lamento de la segunda parte de *Aure, fonti, ombra gradite* de Haendel. Claro que en los fuegos de artificio de *Brilla nell'alma* del mismo compositor se mostró verdaderamente exultante, con una soltura, una igualdad y un brillo fulgurantes.

Rouvali (1985) acompañó con flexibilidad y gusto apoyándose en una elástica Nacional de efectivos muy reducidos, y se metió con notable intensidad, magníficamente secundado por el conjunto al completo, en las entrañas de la *Sinfonía n.º 2* de Sibelius, de la que hizo una estupenda e idiomática versión, cuajada de claroscuros, de estratégicos silencios, de singulares matices, de contrastes bien estudiados, aunque finalmente todo fluyera de manera muy natural, sin énfasis, sin caprichosos cambios de tempo. Posee este joven maestro una gestualidad elegante y suelta, un armonioso batir de brazos, una mano izquierda persuasiva y una mímica clara y convincente. En el Allegretto inicial supo graduar excelentemente las variadas dinámicas, regular con tino los pianos y modular los *crescendi*. Los *pizzicati* que abren el Andante ma rubato fueron muy delicados, como la entrada de la cuerda en la segunda sección. Cierre bien construido y adecuada respuesta orquestal.

ARTURO REVERTER

TEMPORADA DE TEATRO REAL

Muerte en escena

Madrid. Teatro Real. 9-2-2018. Heggie, *Dead Man Walking*. Joyce DiDonato, Michael Mayes, Maria Zifchak, Measha Brueggergosman, Damián del Castillo, Roger Padullés, María Hinojosa. Director musical: Mark Wigglesworth. Director de escena: Leonard Foglia.

EN SCHERZO le hemos dedicado espacio a las obras de Jake Heggie, por sus soportes audio y visual. *Dead Man Walking*, su primera ópera (2000), fue objeto de dos registros audio, sorprendente en una ópera de hoy. Hemos comentado ciclos vocales suyos, como *The Deepest Desire - Four Dramatic Songs of Praise*, una de las colaboraciones entre Heggie y Joyce DiDonato, y sus óperas *Moby Dick* y *The Radio Hour*, la una de amplias proporciones; la otra, una miniatura. El dominio de la escritura vocal es cualidad innegable de Heggie. Hay en él siempre un equilibrio entre experimento y recepción. El primero sirve a la segunda, nunca la olvida. Heggie siempre parte de varias fuentes, de referencias, de una tradición que en Estados Unidos se llamaría 'folk opera', que dio pie a muchas transformaciones desde *Porgy and Bess*. En 2010, en nuestro dossier sobre Música en Estados Unidos incluíamos esta ópera entre las más importantes en tres décadas. Creemos que se halla en la estela —solo que más allá— de obras como *Street Scene* (que coincide precisamente en cartel en el Real), como *Desire Under the Elms* (de Edward Thomas, basada en O'Neill, que se reclama explícitamente 'folk opera') o soluciones vocales como la de *A View From the Bridge*, de Bolcom, basada en la pieza de Arthur Miller.

Discúlpenme, cito mi propio escrito de hace 16 años: "En *Dead Man Walking* el folclore a la americana aparece aquí como base de determinados parlamentos individuales o de conjunto, como en *Porgy*, pero la base de lo vocal es un recitativo arioso permanente que se convierte en canto: himno, blues, gospel, balada, e incluso conatos de rock-and-roll cuando se menciona a Elvis en el segundo acto. La orquesta, nunca abrumadora y a menudo camerística, subraya la situación dramática en sus cambios de timbres, dinámicas y efectivos; es decir, cumple su cometido y lo hace con una trama no envolvente, pero sí muy efectiva y de vez en cuando ausente con expresivos silencios y fermatas. El larguísimo silencio de la ejecución es un momento sobrecogedor, sobre todo al ser seguido por el gospel a capella de Sor Helen, que cierra la obra con un contraefecto inquietante que se alivia, tras el silencio que toma de sorpresa al espectador, mediante el aplauso". Ahora hemos podido comprobar la capacidad de emocionar en vivo de esta obra. La cercanía del icono o el acontecimiento es importante: en Estados Unidos la actualidad y el imaginario pop están presentes en la ópera de nueva creación, no siempre con tanta fortuna, pero con aciertos como *Nixon in China* de John Adams; o *Harvey Milk* de Henry Wallace.

Curiosamente, ha habido en la crítica (parece que no tanto en el público) una división de opiniones, ya que no polémica, lástima: los que reprochan el postreo veterovanguardista por no entender esta ópera; y los que te reprochan que te guste lo facilón e insincero de la misma. Felizmente, quedamos unos cuantos *open minded* (ríanse, tienen derecho; yo también me río), que sin optar por una tercera vía tratamos de entender el código indicado antes, y que al mismo tiempo

canto, queja y dignidad a un tiempo, den sensación de naturalidad, de realidad, como si fuera cine o poco menos, es todo un logro. La siempre impresionante soprano Measha Brueggergosman, en el papel de Sor Rose, es un contrapunto de vitalidad y mayor sabor local, por decirlo así, muy *southern*. A su lado, los intérpretes secundarios son de nuestro país, y cumplen con generosidad y buen trabajo. Tal vez, por la oportunidad que les dan sus



Javier del Real

sentimos la emoción de una ópera cuyas virtudes ciudadanas ya conocen ustedes y que no serían nada sin el arte de McNally, libretista; y Heggie, compositor: la hermana Prejean, la pena de muerte, el monstruo condenado por un espantoso crimen, la redención.

cometidos, debemos destacar a Toni Marsol (espléndido en Hart, padre de la muchacha asesinada) y a Roger Padullés (en el no muy grato papel del Padre Grenville). Excelentes, muy dentro de la función y las situaciones, el coro infantil y el Coro del Teatro Real.

El dominio de la escritura vocal es cualidad innegable de Heggie. Hay en él siempre un equilibrio entre experimento y recepción

En lo que no hubo división de opiniones fue en la impresionante altura artística del espectáculo. Es producción de la Opera de Chicago, y las cuatro voces principales vienen de allá. La mezzo Joyce DiDonato, espléndida en la siempre presente Sor Helen, no necesita más elogio. Heggie y ella trabajan juntos desde hace tiempo. Su papel es el alma de la obra y, en efecto, su canto y su irreprochable y medida actuación marcan el sentido de la obra toda. Frente a ella, un sorprendente barítono, el tejano Michael Mayes, con una construcción vocal y actoral del personaje que a menudo sobrecoge y que siempre convence en su papel del convicto De Rocher. Otra sorpresa para todos nosotros fue la mezzo Maria Zifchak, como Mrs. De Rocher, madre del reo; que ese

La puesta en escena de Leonard Foglia está cuidada al milímetro tanto en el movimiento como en la dirección de actores, con excelente y funcional uso de la escenografía polivalente de Michael McGarty, en varios momentos apoyada a su vez en el video de Elaine J. McCarthy. Secuencia cinematográfica unas veces; puramente operística otras, con un aprovechamiento teatral de los excelentes conjuntos de Heggie; ágil siempre, incluso en los sosiegos que parecen preparar la agitación. Medido, sugerente, siempre al servicio de las voces y la definición dramática, la batuta de Mark Wigglesworth preside el sentido dramático de toda la obra.

SANTIAGO MARTÍN BERMÚDEZ

TEMPORADA DEL TEATRO DE LA ZARZUELA

La reinención de Maruxa

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 25-I/1-II-2018. Vives, **Maruxa**. Maite Alberola/Susana Cordón, Rodrigo Esteves/Borja Quiza, Simón Orfila, Ekaterina Metlova/Svetia Krasteva, Carlos Fidalgo/Jorge Rodríguez-Norton. Coro del Teatro de la Zarzuela. ORCAM. Dirección musical: José Miguel Pérez-Sierra. Dirección escénica: Paco Azorín.



Maite Alberola y Rodrigo Esteve en *Maruxa*, de Amadeo Vives

TERCER título de su temporada lírica, el Teatro de la Zarzuela ha recuperado *Maruxa* después de casi medio siglo de ausencia desde las dos últimas representaciones del 24 y 26 de junio de 1971. Estrenada en este mismo teatro el 28 de mayo de 1914, su autor, Amadeo Vives, no la calificó de ópera, sino de égloga lírica, para expresar que su intención era hacer una zarzuela sin hablado, con música de zarzuela. El libreto de Luis Pascual Frutos, adecuado a las características del Vives de esta época, presenta una trama de personajes en un ambiente popular, en este caso gallego, poco creíble para el desarrollo de un auténtico conflicto dramático, que sin embargo sirvió al maestro catalán para construir una sólida partitura que exhibe vínculos con el nacionalismo folclorista decimonónico a la vez que influencias de un verismo en decadencia. Hay en ella riqueza melódica y loable ropaje orquestal, con referencias a temas gallegos y conexiones con Wagner y Richard Strauss, palpables en el preludio del segundo acto.

Sobre la base de un libreto débil y anacrónico, Paco Azorín se hace cargo del montaje escénico en versión libre, respetando, eso sí, la música y en su mayor parte el texto. Presenta una Galicia más actual, la de los años 70, la del desastre ecológico del vertido en las costas del noroeste provocado por el accidente del petrolero Urquiola, que recrea con un reportaje cinematográfico. Azorín diluye la Galicia bucólica para resaltar la trama paralela, sensacionalista, con cierto ánimo panfletario,

dejando en poco más que una anécdota la peripecia amorosa del original. Las reacciones fueron muy diversas. A algunos ese “canto a Galicia” pregonado Azorín no les convenció, y hubo protestas durante alguna de las funciones. Otros vieron en este planteamiento la Galicia dignificada (invento innecesario). Lo que es innegable es que en el espectáculo hubo teatro (y del bueno), habilidad técnica y una notable resolución de escenas, como la de la tempestad del segundo acto. La representación quedó

emisión, Susana Cordón se inclinó hacia un mayor lirismo y candidez. La réplica correspondió a los barítonos Rodrigo Esteves y Borja Quiza, que defendieron el personaje de Pablo de forma competente, aunque desde distintas perspectivas: valiente, el primero; más templado en actitud, el segundo.

Ekaterina Metlova y Svetla Kristeva y los tenores Carlos Fidalgo y Jorge Rodríguez Norton debían asumir a los primos ricos, Rosa y Antonio, respectivamente. Sin embargo

Un espectáculo polémico de Paco Azorín, en el que sin embargo hubo teatro (y del bueno)

enmarcada por unos versos de Rosalía de Castro hermosamente recitados por María Pujalte.

La obra es de amplias dimensiones y presenta notables exigencias para los intérpretes vocales por los sucesivos dúos entre los cinco personajes principales, que se convierten en únicos protagonistas del devenir dramático. Su dificultad técnica explica la escasa presencia que esta ópera ha tenido en nuestros escenarios. Dos repartos de buen nivel, alternados, sostuvieron el elenco vocal de esta *Maruxa* en sus catorce funciones. El papel protagonista femenino se lo repartieron dos sopranos líricas, y ambas cuajaron una notable actuación. Maite Alberola goza de voz amplia, si bien cometió algún que otro exceso. De bella

Metlova no pudo actuar por indisposición y el papel de Rosa fue defendido únicamente por Kristeva, quien sufrió altibajos, aunque en su actuación hubo energía. Salvó el papel Carlos Fidalgo y estuvo más regulado Rodríguez Norton. Sobresaliente y siempre eficaz el bajo Simón Orfila, intérprete de Rufo, el rudo capataz. Notable la actuación del coro titular, y buena dirección del maestro José Miguel Pérez Sierra, que volvía a la Zarzuela tras varios años de ausencia y brindó una versión musical bien coordinada, sin apenas fisuras, llevada hasta el final con buen pulso.

MANUEL GARCÍA FRANCO

TEMPORADA DEL TEATRO REAL

Kurt Weill por la calle

Madrid. Teatro Real. 11-II-18. Weill, **Street Scene**. Patricia Racette, Paulo Szot, Mary Bevan, Joel Prieto. Director musical: Tim Murray. Director de escena: John Fulljames.

CURIOSO y de lógico rigor fue el camino de Kurt Weill (1900-1950), empezado en el mundo germánico a comienzos del siglo XX, interrumpido por el nazismo y retomado, finalmente, en los Estados Unidos. Su formación fue sólida y exigente. Le dieron didáctica como compositor y consejos estéticos en general Humperdinck, Schreker y Busoni. Se ejerció en el podio junto a Knappertsbusch. Inclinado hacia el teatro musical, lo hizo de la mano de Georg Kaiser y Bertolt Brecht.

El último tramo de su carrera se cumplió en Broadway y tiene que ver, naturalmente, con la comedia musical. Hay quien habla de dos Weill, de su doble alma. En efecto, su obra de cámara (cuartetos y canciones) y sinfónica o concertante, pareciera incomparable con el tabladillo de las variedades y las lentejuelas de la diagonal neoyorkina. Este estreno operístico madrileño de *Street Scene* (*Escena callejera*) prueba, a mi entender, lo contrario. Fuera con la verba expresionista de Kaiser, la didascalia izquierdista de Brecht o, como en este caso, con la pieza de Elmer Rice convertida en libreto por este mismo y Langston Hughes, nuestro hombre fue, esencialmente, un autor de operetas.

Estrenada en 1947 y de escasa circulación fuera de los Estados Unidos, la obra tiene unas exigencias de producción que ponen a prueba a las mejores salas del mundo. El Real madrileño ya ha acreditado serlo y consigue mantenerse como tal. *Street Scene* exige un enorme elenco, una puesta compleja pero no embarullada, cantantes que sean buenos actores también hablando y, último pero menor, un versátil ejercicio de estilos, desde el ancho melodismo de una ópera verista italiana hasta el susurro como improvisado del "jazz crooner", pasando por el sentimentalismo de la comedia musical, los bailetes callejeros del suburbio y los números de conjunto: coros de niños, lamento fúnebre, clamor de escándalo, verbena callejera y repentista.

La puesta madrileña ha llenado todos los requisitos. Cabe empezar por el dispositivo humano: 20 voces y 117 personas en total para completar el reparto. Sobre un aparato escénico simple y movido debido a Dick Bird — una casa de plantas, con escaleras



Joel Prieto y Mary Beevan en *Street Scene*.

laberínticas, divisible en dos bloques que permiten ver una perspectiva iluminada de gran ciudad— el director de escena John

Fulljames trabajó la tropa hasta el último detalle: personificación, desplazamientos actorales, cuidado de que la dicción fuera

pareja. Efectos de intimidad y conjunto alternaron con economía y ritmo. Desde el podio, Tim Murray dio unidad a un discurso, según lo dicho, complejo, donde la disonancia ácida, el ritmo acariciante o violento y la melodía explayada hallaron siempre justa expresión, sin faltar algún exceso de volumen en los metales.

Imposible resulta detallar todo el elenco. Patricia Racette, ya quizá no en su mejor época vocal, refrendó lo que sabemos de ella, que es una de las mejores actrices cantantes de la ópera actual, por su encanto sonoro, su intensidad expresiva y su carisma de gran estrella. Paulo Szot fue su pareja matrimonial y criminal, con una fuerza, un arresto y un recitado de extrema eficacia. Deliciosa resultó la pareja juvenil y enamorada de Mary Bevan y Joel Prieto. Suma y sigue todo el resto, hasta el último niño travieso y pizpón, la niñera almidonada, el charlatán italiano, el negro rezador y la niñera casadera. Todos, por la calle de Kurt Weill.

BLAS MATAMORO

XIV CONCURSO INTERNACIONAL

DE CANTO LUIS MARIANO

11 - 14 julio 2018 - IRUN



PREMIOS

1 ^{er} PREMIO 6.000 euros
2 ^o PREMIO 4.500 euros
3 ^{er} PREMIO 3.000 euros
Premio del público 2.000 euros
Premio especial del jurado a la mejor joven promesa 2.000 euros



Información e inscripciones: www.irun.org/luismariano

TEMPORADA DEL TEATRO REAL

Picasso puesto en solfa

Madrid. Teatros del Canal. 11-II-2018. Colomer, **El pintor.** Alejandro del Cerro, Josep Miquel Ramón, Belén Roig, Toni Comas, Cristina Faus, Iván García. Coro de la CAM. Orquesta Sinfónica de Madrid. Director musical: Manuel Coves. Libreto y director artístico: Albert Boadella.



J. Villanueva

ESTE año el único estreno absoluto del Teatro Real, *El pintor*, se hace un poco de refilón, pues se traduce en una “colaboración” con los Teatros del Canal, dependientes de la Comunidad de Madrid, y con la empresa privada Clece. La inventiva de Boadella no tiene fin y en esta nueva aventura ha querido poner en solfa no ya la figura del pintor malagueño, sino todo lo que lo rodeó. Lo hace representante de una suerte de degeneración del arte que, según esa visión, habría fenecido como tal desde que desapareció la pintura figurativa.

Naturalmente, para iniciar ese camino, que finalmente lleva a la descalificación más absoluta, el protagonista ha de tener una guía, que aparece representada, en una vuelta de tuerca del mito fáustico, por el Diablo, quien engatusa al incauto y le hace ver cuál es la vereda que lo hará rico y famoso. Picasso se deja aconsejar y se entrega a las mañas diabólicas. Todo ello es presentado por Boadella con todo lujo de detalles, con gran variedad de escenas, con la agilidad que siempre otorga a sus propuestas. Con la guasa que lo caracteriza, el libretista y regidor nos va dando una imagen ridícula, de personaje egoísta, pendenciero y mujeriego, del artista, amplificando y deformando sus rasgos. Todo resulta así un tanto esquemático, poco matizado, maniqueo y

poco creíble. Y, en buena medida, retrógrado. Claro que estamos, si se quiere, ante una farsa en la que quizá vale todo.

En cualquier caso, la desbordante imaginación de Boadella proporciona un espectáculo vivo, ágil, de escenas breves bien ensambladas, de aire cuasi cinematográfico, en el que todo fluye animadamente y que reposa en una escenografía, firmada por Ricardo Sánchez Cuerda, a base de paneles que suben y bajan, en los que se proyectan, en momentos estratégicos, imágenes pictóricas alusivas, y de brillantes y fosforescentes, también móviles, aéreas estructuras.

La música de Colomer es muy funcional y subraya con tino los acontecimientos, incluso con citas que deconstruyen habilidosamente músicas anteriores, como un pasodoble taurino o el himno falangista *Cara al sol*. El compositor maneja algunos temas que aparecen por aquí y por allá, como el tan *scherzante* que abre la obra, de carácter más bien fugado. Emplea un lenguaje tonal o politonal con episódicas disonancias, pasajes modales y una rica panoplia tímbrica. La monótona línea vocal se apoya en una suerte de recitativo melódico escasamente contrastado, en un permanente *forte-mezzoforte* que acaba por fatigar y que obliga a un tipo de expresividad

poco matizada en una composición que dura dos horas justas.

Alejandro del Cerro hizo un meritorio esfuerzo ya que prácticamente no para de cantar. Es un tenor lírico-ligero de timbre no muy grato y un acusado *vibrato*. Mantiene su elevada tesitura con la voz colocada en su sitio. Belén Roig (Fernande) es una lírica-ligera de escaso encanto vocal, que estuvo entonada y dispuesta en sus breves intervenciones; como el veterano tenor Toni Comas, que dio vida a Apollinaire y a un redivivo Velázquez. En este último ascendió con relativa facilidad a notas astrales como el si y el do naturales agudos. La mezzo Cristina Faus incorporó con solvencia a Gertrude Stein, también puesta en solfa. El barítono lírico Josep Miquel Ramón dio prestancia vocal y presencia escénica a Mefisto. Cumplidor el bajo Iván García como jefe de la tribu.

Todos actuaron, bien ensayados, a las órdenes musicales de Manuel Coves, que mantuvo el norte rítmico con su habitual gesto claro y conciso, aunque no pudiera evitar, sobre todo en el primero de los tres actos, desigualdades y faltas de conjunción por parte de la solvente Orquesta Sinfónica. El Coro de la Comunidad de Madrid actuó a muy buen nivel.

ARTURO REVERTER

TEMPORADA DE LA ORTVE

La visible oscuridad

Pozuelo de Alarcón. Teatro MIRA. 9-II-2018. Ana Ibarra, Vladimir Chernov. Midori, violín. Director: Miguel Ángel Gómez Martínez. *Obras de Sibelius y Bartók.*

PARA algunos oyentes *El castillo de Barbazul*, tan sombría en lo escénico —como la propia casa Usher de Poe, la morada simboliza el sombrío espíritu del dueño—, musicalmente es también impenetrable. Pero igual que el ojo empieza a reconocer de pronto los contornos de algunos objetos en lo que al principio tomó por una oscuridad plena, así también a oídos pacientes les irán siendo reveladas armonías luminosas y ritmos bien forjados. Gómez Martínez transmitió una imagen sonora de la obra lacerante y plañidera, con una batuta precisa en los trazados y que ‘habló’ bien en húngaro; quizá faltó sólo algo más de misterio en el irreal episodio de arpegios sobre el fondo ondulado de los instrumentos de sopro. Ana Ibarra —Judith, la Luz, vestido claro— posee una aguerrida voz de mezzo, incluso de *soprmezzo*, por emplear un término ideado por Elena Belmonte. Creo, empero, que impresiona más por el volumen que por la calidad y alguna vez embotella un poco el sonido. El veterano barítono Chernov —Barbazul, la Noche, traje de chaqueta negro—, tiene señorío y empaque y escancia bien los periodos, sobre todo en una pieza de escritura vocal tan prosódica, más allá del lógico desgaste tímbrico y de algún instante de comicidad involuntaria.

Aparte de su condición de grandes obras y la huella folclórica, más científica en Béla Bartók, poca relación tiene esta con el *Concierto para violín* de Sibelius, de parejo nivel interpretativo si no superior. No poca responsabilidad tuvo la sensible Midori, de sonidos afilados y punzantes que, por ello mismo, no necesitan ser grandes para llegar lejos, y un concepto muy lírico, con dominio de la *mezzavoce* —la inicial fue escalofriante— y el claroscuro e inmaculada articulación. El Adagio sacó a relucir su vena más tierna y detallista sorprendiendo, promediado el mismo, con súbitos apasionamientos hasta hace no tanto impropios de los nativos del antiguo Cipango. El titular de la ORTVE acompañó con nitidez camerística adecuada al concepto midoriano, cuadratura impecable y alguna pincelada de pasión, inesperada también en él.

JOAQUÍN MARTÍN DE SAGARMÍNAGA



MIDORI

T. Greenfield-Sanders

orquesta y coro | rtve

TEATRO AUDITORIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

PROGRAMA B/14

16 de marzo de 2018, 19:30h.

Orquesta Sinfónica RTVE
Pablo Heras-Casado, director

Gustav Mahler

Sinfonía núm. 6 en La menor "Trágica"

PROGRAMA A/15

13 de abril de 2018, 19:30h.

Orquesta Sinfónica y Coro RTVE
Tim Murray, director

Aaron Copland

Appalachian Spring

Michael Tippett

A Child of Our Time

Siphamandla Yakupa, soprano
Zandra McMaster, mezzosoprano

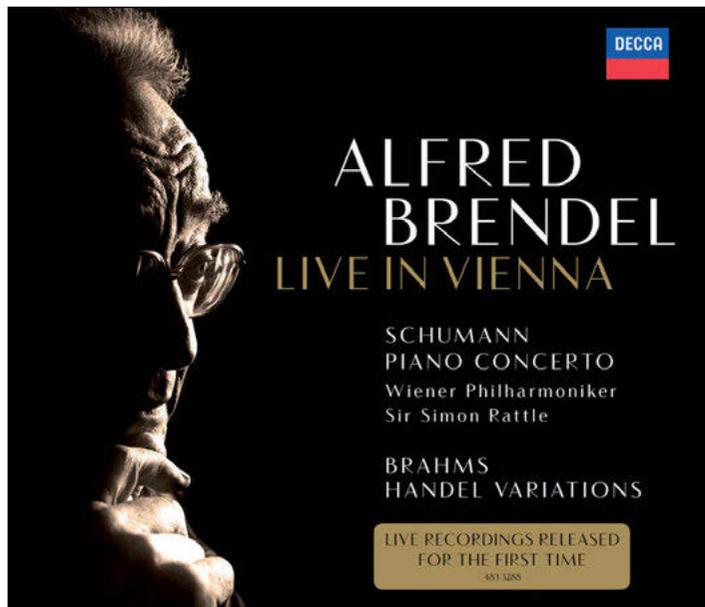
Joshua Stewart, tenor

Michael Druiett, bajo

Venta de entradas:
rtve.es/orquesta-coro

Descárgate la App:





ALFRED BRENDEL LIVE IN VIENNA

Decca recupera dos grabaciones inéditas del legendario pianista Alfred Brendel, de los archivos de la radio austríaca ORF; el Concierto para piano de Schumann grabado durante la celebración de su 70º cumpleaños en Musikverein en 2001 y la única grabación del artista de *Las Variaciones y fuga sobre un tema de Handel* de Brahms.

Formatos: 1CD, álbum digital

Schumann: Concierto para piano y orquesta en la m, op.54 (Musikverein)

Brahms: Variaciones y fuga sobre un tema de Handel, op.24 (Konzerthaus)
[grabaciones en vivo]

Alfred Brendel, piano

Wiener Philharmoniker (Schumann)

Sir Simon Rattle, director musical (Schumann)

A la venta el 16 de marzo



deccaclassics.com



universalmusic.es

ÓPERA DE OVIEDO

Más sombras que luces

Oviedo. Teatro Campoamor. 28-I-2018. Debussy, *Pelléas et Mélisande*. Edward Nelson, Paul Gay, Maxim Kuzmin-Karavaev, Eleonora de la Peña, David Sánchez, Anne-Catherine Gillet, Yulia Mennibaeva.
Director musical: Yves Abel. Director de escena: René Koering.



Iván Martínez

LA Ópera de Oviedo ha cerrado su temporada discretamente con la puesta en escena de *Pelléas et Mélisande*, justo cuando se celebra el centenario del fallecimiento de su compositor. La velada comenzó con un sonoro pateo, abucheos y silbidos por buena parte del respetable cuando por megafonía se daban en bable las consabidas instrucciones sobre la necesidad de apagar los móviles. Una polémica de plena actualidad en el Principado, el tema de la posible implantación de la cooficialidad lingüística. El público se mantuvo frío durante toda la representación, que no se vio interrumpida por ningún aplauso, y parte del mismo pateó al final.

La producción de la Ópera de Oviedo, procedente de la de Niza, era minimalista, con unas proyecciones que completaban una ambientación en penumbra. No se entiende que con algo tan simple, se hubiera de abrir y cerrar el telón en tantísimas ocasiones, perdiendo así fluidez en el discurso dramático. Por otro lado, gran parte del elenco fue diferente del anunciado originalmente, incluso alguno cambiado en el último momento y el resultado fue, en general, discreto. Edward Nelson, como protagonista masculino, se mantuvo muy recatado durante toda la representación; su desigualdad tímbrica se hacía evidente en las partes más agudas, en las se mostraba realmente incómodo. Paul Gay recreó un Golaud interesante en la primera parte, pero, al ir avanzando la obra, se iba desdibujando y la fatiga empezó a hacer mella en su voz. Anne-Catherine Gillet fue lo mejor de la noche; se mostró más que solvente como Mélisande, tanto en lo dramático como en lo vocal, encontrándose más a gusto a medida que progresaban los actos. Eleonora de la Peña como Yniold sobresalió escénicamente, sin embargo, a su voz le faltó entidad y un mayor control técnico. Maxim Kuzmin-Karavaev, Yulia Mennibaeva y David Sánchez desarrollaron correctamente sus respectivos papeles.

La versión musical conseguida por Yves Abel fue diligente y con destellos de buen gusto, pero no consiguió el resultado deseado con la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, que no está pasando por un buen momento tras la reciente pérdida de tres de sus integrantes. Hubo varios fragmentos solistas poco afortunados y la acústica del teatro no contribuyó a encontrar la sonoridad de una obra tan compleja.

NURIA BLANCO ÁLVAREZ

JORNADAS DE PIANO LUIS G. IBERNI

Al rojo vivo

Oviedo. Auditorio Príncipe Felipe. 8-II-2018. Khatia Buniatishvili, piano. *Obras de Brahms, Chaikovski y Liszt.*

KHATIA Buniatishvili es una de las más insignes representantes de una generación de jóvenes pianistas virtuosos, dotados de una extraordinaria facilidad técnica que les permite abordar las obras más complejas del repertorio con una pasmosa naturalidad, incluso haciendo parecer sencillo lo que está al alcance de muy pocos. A pesar de su juventud, se observa una interesante evolución en su estilo, recreándose en los últimos tiempos en una forma de tocar muy personal y atrayente para el gran público. Posee además un halo de cierta sofisticación estética que, sin menoscabar su imagen puramente artística, sin duda contribuye a redondear lo llamativo de sus espectáculos.

Tras su cancelación por indisposición el pasado mes de diciembre, Buniatishvili debutó por todo lo alto en las Jornadas de piano Luis G. Iberní. Eligió un repertorio que conoce al dedillo, lo que le permitió una interpretación muy personal de las obras; el resultado final fue tan brillante como su imponente vestido rojo. Entró en la sala como una exhalación y ni siquiera había terminado de sentarse al piano cuando comenzó su interpretación de la *Sonata n.º 3* de Brahms. En el primer movimiento mostró una energía portentosa y supo contrastar magistralmente el apasionamiento de esta parte con la delicadeza del Andante espressivo, mucho más lírico. Su control de la agógica en toda la obra, especialmente en el Intermezzo, permitió desarrollar una versión llena de detalles, como el sutil enlace entre los dos movimientos finales de la obra. Su ejecución técnica fue espectacular y el virtuosismo desplegado en el Finale, asombroso.

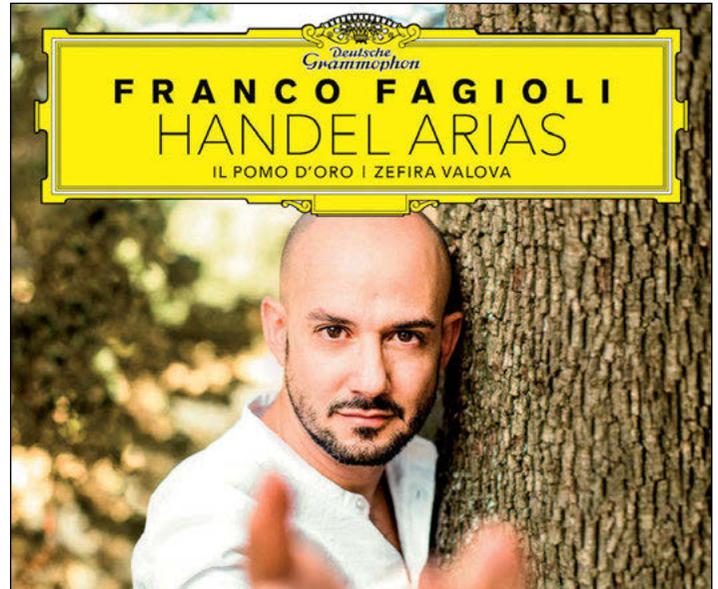
Interpretó después la suite de concierto *El cascanueces* de Chaikovski en un complejo arreglo de Pletnev que la georgiana ejecutó extraordinariamente. Las continuas agilidades no ensombrecieron la línea melódica y la superba delicadeza y gusto interpretativo de la *Danza del hada de azúcar* dotaron de gran atractivo a una pieza tan conocida. A partir de ahí, el virtuosismo se hizo absoluto protagonista de la escena. Buniatishvili interrumpió los aplausos del público para abordar el *Vals Mephisto n.º 1* de Liszt, a una velocidad vertiginosa y con una energía desbordante, lo mismo que en la *Rapsodia española* del mismo compositor, donde una vez más dio muestras de su estatus ante el instrumento sin renunciar a la expresividad en los pasajes más veloces. Regaló al final de la velada un fragmento de la *Rapsodia húngara n.º 2* de Liszt y un coral de Bach.

NURIA BLANCO ÁLVAREZ



Gavin Evans

**KHATIA
BUNIATISHVILI**



FRANCO FAGIOLI HANDEL ARIAS IL POMO D'ORO / ZEFIRA VALOVA

Franco Fagioli explora junto a Il Pomo d'Oro la riqueza de los *affetti musicali* hendelianos.

Su aterciopelada voz, su coloratura virtuosística y su intensidad emocional aportan una dimensión y belleza únicas a esta cuidada selección de arias tan famosas como "Ombra mai fù" o "Cara spora" y otras menos conocidas como "Ch'io parta" de *Partenope*, o "Sento brillar" de *Il pastor fido*.

PRÓXIMOS CONCIERTOS "HANDEL ARIAS"

TEMPORADA 17/18 - CNDM

www.cndm.mcu.es

- 13.03 Oviedo, Auditorio Príncipe Felipe
- 15.03 Madrid, Auditorio Nacional
- 17.03 Zamora, Iglesia de San Cipriano
- 19.03 Sevilla, Espacio Turina

Formatos: 1 CD, álbum digital



deutschegrammophon.com



universalmusic.es

UNIVERSAL MUSIC GROUP



GOBIERNO DE ESPAÑA

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

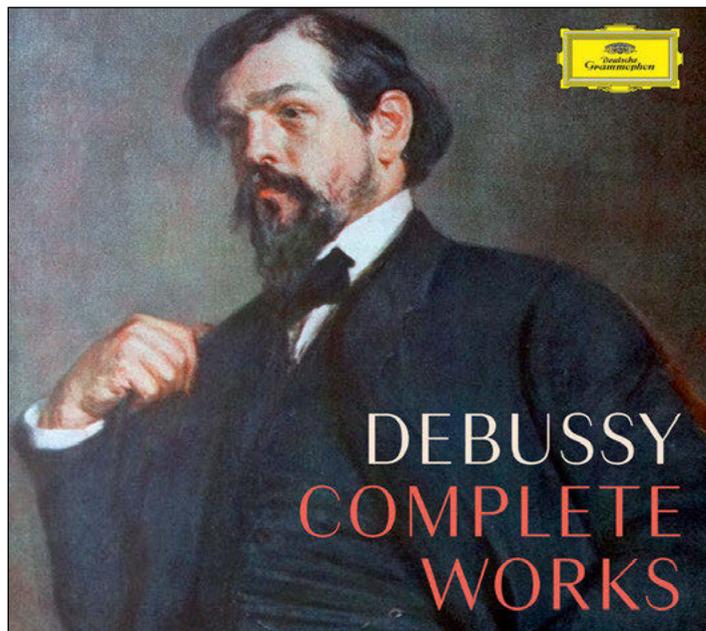


INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA



Centro Nacional de Estudios Musicales

CNDM



CLAUDE DEBUSSY 100º ANIVERSARIO OBRAS COMPLETAS

Deutsche Grammophon rinde homenaje al compositor Claude Debussy con la edición de la integral de sus obras en un álbum de edición limitada que reúne grabaciones legendarias de intérpretes como Maurizio Pollini, Pierre-Laurent Aimard, Arturo Benedetti Michelangeli, Jean-Yves Thibaudet, Monique Haas, Pierre Boulez, Charles Dutoit, Daniel Barenboim, Rafal Blechacz o Seong-Jin Cho, entre otros.

Incluye la primera publicación en formato CD de la grabación de *Nocturnes*, L91, con la Orquesta de París y Barenboim (1980), y la interpretación de Dino Ciani de *Children's Corner* (1971).

Formato:

22CDs + 2DVDs + libreto de 200 pág.;
álbum digital



deutschegrammophon.com



universalmusic.es

TEMPORADA DEL TEATRO DE LA MAESTRANZA

Deslumbrante vitalidad

Sevilla. Teatro de la Maestranza. 16-II-2018. Verdi, *Falstaff*.

Kiril Manolov, Nicole Heaston, Anna Tobella, Elena Zarembo, Natalia Labourdette, David Astorga, José Antonio López, Vicente Ombuena, Valeriano Lanchas, José Manuel Montero.

Director musical: Pedro Halffter. Director de escena: Marco Gandini.



Guillermo Mendo

LUMINOSO, vitalista, divertido resultó este *Falstaff* que a los 125 años del estreno sorprende por su modernidad. El Verdi operista no pudo tener una mejor despedida que con esta comedia bufa llena de humanidad, de humor, de frescura, melancolía y burla. Enfrentándose a un reto que en un principio parecería insalvable, el octogenario compositor salió triunfante tras sentirse fascinado por el personaje y haber disfrutado dándole vida para la posteridad, utilizando para ello una música de ricos contrastes, ritmos trepidantes que se superponen y tiempos endiablados que dan paso a lánguidos movimientos de dimensiones oníricas. Todo ello lo supo interpretar con solvente maestría un Pedro Halffter que contó con un compacto elenco vocal, un espléndido coro y una orquesta que respondió con exactitud en todas sus secciones.

Debutaba en Sevilla como Falstaff el búlgaro Manolov y tanto por su voz, poderosa y bien timbrada, como por su físico y sus buenas dotes como actor no dio motivos para dudar de que nos halláramos ante el verdadero Sir John. Frente a él tenía al celoso Ford de José Antonio López, con el que vocal y dramáticamente se entendió muy bien, al igual que con los bufonescos Bardolfo-Ombuena, Pistola-Lanchas y Cajus-Montero. Y más enfrente tenían ellos a las alegres comadres dispuestas a burlarse de las vanidades del panzudo y los infundados celos de un marido. La Alice de la norteamericana Nicole Heaston era una auténtica delicia por limpieza y proyección; cómica y a la vez seria por su gravedad la de Mrs. Quickly de Elena Zarembo, y elegante siempre la de la otra mezzo, la de la Page de Anna Tobella. Mención especial merece la Nanneta de Natalia Labourdette, ganadora reciente del XIV certamen Nuevas voces de Sevilla, donde también se le concedió el Premio del Público. Labourdette bordó su papel y su canto como Reina de las Hadas resultó ser pura fantasía lírica. Bien pudiera haberla secundado el joven David Astorga como el enamorado Felton, pero no fue así en el esperado solo de la segunda parte del acto tercero: *Del labbro il canto estasiato vola*.

El coro estuvo a gran altura y brilló como todos en la fuga final. La dirección escénica muy detallista, y lo mejor plásticamente todo lo referente al bosque de Windsor. Un *Falstaff*, en su conjunto, de deslumbrante vitalidad.

JACOBO CORTINES

TEMPORADA DEL PALAU DE LES ARTS

Peter Grimes, un hito

Valencia. Palau de les Arts. 1-II-2018. Britten, **Peter Grimes.** Gregory Kunde, Leah Partridge, Robert Bork, Dalia Schachter, Rosalind Plowright. Director musical: Christopher Franklin. Dirección de escena: Willy Decker.



EL estreno de *Peter Grimes* en el Palau de les Arts de Valencia a los doce años de su inauguración ha supuesto un hito que marca uno de los más plausibles éxitos de su accidentada historia. Los formidables cuerpos estables de la Ópera de la capital del Turia —la Orquesta de la Comunidad Valenciana y el Coro de la Generalitat—, la sutil y efectiva dirección de escena de Willy Decker, la limpia escenografía de John Macfarlane, la genial iluminación de Trui Malten, el lujo de Gregory Kunde como ideal protagonista y la viva y pertinente dirección musical del estadounidense Christopher Franklin fueron las claves de tan excepcional representación, que será sin duda uno de los máximos acontecimientos de la actual temporada lírica española.

Tras los éxitos de *A Midsummer Night's Dream* (junio 2016) y *The Turn of the Screw* (junio 2017), el Palau de les Arts ha recurrido para la ópera más emblemática y conocida de Britten a la producción de Willy Decker para el Teatro de la Monnaie de Bruselas, en la que el director de escena alemán vuelca su genio dramático en la limpia, cuidada, hermosísima y maravillosamente iluminada escenografía. La estudiada dirección del movimiento escénico, del coro y de cada uno de los personajes contribuye a componer cuadros de conmovedora belleza y sugestión, con la hábil utilización de enormes pero ágiles elementos escenográficos, que enmarcan con lógica y eficacia una narración cargada de naturalidad, sencillez y genio teatral.

Gregory Kunde, que debutaba el exigente y complejo papel del rudo pescador Peter Grimes,

volcó su veteranía, su fuste vocal y sus dotes dramáticas en una encarnación memorable, que lo sitúa entre sus mejores intérpretes, equiparable a referencias como Peter Pears —que estrenó la ópera, en 1945— y John Vickers. A sus 63 años, el versátil tenor estadounidense otorga credibilidad a la singular personalidad, ciclótica y bipolar, del ambiguo protagonista. Difícil imaginar encarnación más intensa, auténtica y convincente. Las mil aristas del personaje —pariente del infortunado Holandés errante wagneriano—, su difícil melodismo, que raya en ocasiones la atonalidad; su tirante tesitura y el necesario peso vocal para

internacional Rosalind Plowright en el discreto rol de la fastidiosa viuda Mrs. Sedley.

Peter Grimes es una de las óperas en las que el coro cumple más sustancial cometido. Da vida a los aldeanos del pequeño pueblo de la costa inglesa que alberga la acción. Vecinos murmuradores, cotillas y conservadores, que marcan el rumbo de la acción con sus juicios y prejuicios. El Cor de la Generalitat Valenciana lució sus muchas y mejores cualidades para sacar adelante con máxima calidad una ópera tan compleja, exigente y comprometida. Afinación, empaste, entidad de conjunto, calidad vocal y ductilidad son solo algunos de

Gregory Kunde, que debutaba el exigente y complejo papel del rudo pescador Peter Grimes, volcó su veteranía, su fuste vocal y sus dotes dramáticas en una encarnación memorable

no quedar sepultado bajo la genial orquestación se convirtieron en sus labios en elementos definitorios en lugar de obstáculos que afrontar.

Sin la excelencia de Kunde, el resto del reparto vocal resultó solvente y apropiado. La estadounidense Leah Partridge puso su voz de soprano (demasiado) ligera al servicio de una digna Ellen Oxford, y sacó adelante con belleza vocal el gran aria que, en forma de guiño a la mejor tradición de la ópera italiana, le regala Britten. También destacó el barítono Robert Bork en el empático y agradecido papel de Balstrode. Entre el nutrido reparto vocal se encontraba la en otros tiempos diva

los rasgos de su fabulosa actuación. La Orquesta de la Comunidad Valenciana sonó como en sus mejores tiempos, en su conjunto y en sus individualidades. Bajo el gobierno de un muy crecido Christopher Franklin —que ya dirigió el año pasado *The Turn of the Screw*— los músicos comunitarios desplegaron su esplendor sonoro, su rango instrumental y su madurez expresiva con especial brillantez en los soberbios interludios orquestales.

JUSTO ROMERO

TERCER TRISTAN BERLINÉS DE BARENBOIM

Discurso sobre el amor

Berlín. Staatsoper. 11-II-2018. Wagner, *Tristan und Isolde*. Anja Kampe, Andreas Schager, Ekaterina Gubanova, Boaz Daniel, Stephen Millings, Adam Kutny, Linard Vrielink.
Director musical: Daniel Barenboim. Director de escena: Dmitri Tcherniakov.



Monika Rittehaus

ES este el tercer *Tristan* de Barenboim en la Staatsoper de Berlín, después de los dos que hiciera en 2000 y 2006. Es el más lento —casi arrastrado— y sonoro de ellos. Propone una atmósfera de ensueño y destaca la opulencia de timbres de la Staatskapelle berlinesa: señorío de las cuerdas, blandura de las maderas, resplandor de los metales, un conjunto que poco corresponde con la escena, donde las voces se encuentran a menudo esforzadas. Anja Kampe hace una Isolde dramática, sin exageración aunque agria en el agudo. El centro

vibrante en el agudo. Robusto y unilateral se oye el Kurwenal del barítono Boaz Daniel. Stephen Millings actuó en el estreno algo indispuesto e irregular. Finamente musicales se oyeron los tenores Adam Kutny en el timonel y Linard Vrielink en el pastor.

Dmitri Tcherniakov propone una lectura sin amor, pasión, éxtasis ni júbilo. En vez, chistes banales y profanos. Los tres actos pasan en ambientes cerrados: el primero en el bar de un crucero donde sucede un *party* elegante y alcohólico, esto último en lugar del filtro mágico; el segundo, en un sitio similar, decorado con maderas taraceadas con paisajes boscosos, donde se da una suerte de lección que los personajes recitan reflexionando sobre el amor; el tercero, en una cámara tapizada con papeles pintados, en la cual Isolde ha de cantar sentada su muerte de amor mientras se llevan el cadáver de Tristan para depositarlo en la cama de la alcoba, acaso a la espera de despertarlo en un acto posterior. Durante toda la función se ven proyecciones de video. En el segundo acto, con Brangäne advirtiendo a los amantes y la cabeza trochada de Tristan; en el último, con los padres del héroe, un añadido que a Wagner se le debió de olvidar considerar.

Barenboim propone una atmósfera de ensueño y destaca la opulencia de timbres de la Staatskapelle berlinesa

es corpóreo y colorido, en tanto que su figura evoluciona con intensidad desde un primer acto que la muestra quebrada y existencialmente descolocada. Andreas Schager canta a pleno pulmón, viril y sin matices, con penosos momentos de media voz. La puesta le exige en el tercer acto bailar y boxear con Kurwenal. Ekaterina Gubanova como Brangäne es una soprano que no se distingue de su señora, mate en el centro y

BERND HOPPE



ALARDE DE MAL GUSTO

Horror tras los papeles pintados

Hamburgo. Staatsoper. 1-II-2018. Beethoven, **Fidelio**. Christopher Ventris, Simone Schneider, Falk Struckmann, Werner von Mechelen, Mélissa Petit, Thomas Ebenstein, Kartal Karagedik. Director musical: Kent Nagano. Director de escena: Georges Delnon.

FALTO de unidad y sobrado de mal gusto es el trabajo del director de escena Georges Delnon, con unos condignos diseños de Kaspar Zwimpfer para este *Fidelio*. La escenografía es única, con un fondo idílico de brotes primaverales y animales que simbolizan a los personajes. Delante, soluciones cambiantes: el despacho de Rocco es un ambiente de los años 50, todo en papel pintado y muebles vulgares, entre ellos, una radio de marca Fidelio. Al piano, Marzellina toca *Para Elisa* tras la obertura *Leonora 3*. Los personajes hablan con el estilo de una radionovela. La prisión es una barraca de campo de concentración, con un encadenado colgado cabeza abajo y unos

cuantos hombres desnudos y sangrando. La celda de Florestan es una copia el cuadro de David sobre la muerte de Marat. Al fondo, se proyectan vídeos con paisajes soleados que representan, tal vez, las ansias de libertad de los presos; Pizarro comparece con una máscara dorada que evoca películas de ciencia-ficción. Todo carece de unidad, incluso el final, que monta una transmisión por radio de la ceremonia libertadora y pone a todos los detenidos —de blanco— en las candilejas, cantando el coro de remate, como si dejaran atrás la horrible historia vivida.

Del elenco se rescata a Simone Schneider como Leonora, voz rica, capaz de lirismo y de

entrega dramática, de acuerdo a las exigencias de su papel. Como Marzellina, Mélissa Petit mostró medios claros y frescos. En su relato se oyó lo mejor de la noche. El resto se distribuyó entre voces insuficientes o de buena calidad, pero fuera de tesitura. Kent Nagano condujo la orquesta sin la debida grandiosidad beethoveniana ni fluidez en el discurso, empeorado por irritantes pausas. El coro sonó por debajo de su nivel habitual. En suma: mucho de papel pintado y de horror, escasez en lo demás.

BERND HOPPE

SOLDADOS NAZIS Y ENRIQUE IV

Máscaras, caricaturas, rostros...

Fráncfort. Oper Frankfurt. 10-II-2018. Strauss, **Capriccio**. Camilla Nylund, Gordon Bintner, AJ Glueckert, Daniel Schmutzhard, Alfred Reiter, Tanja Ariane Baumgartner. Director musical: Sebastian Weigle. Director de escena: Brigitte Fassbaender.

21-I-2018. Trojahn, **Enrico**. Holger Falk, Juanita Lascarro, Sebastian Geyer, Angela Vallone, Theo Lebow, Dietrich Volle, Peter Marsh. Director musical: Roland Böer. Director de escena: Tobias Heyder.

LA puesta en escena de la straussiana *Capriccio* —debida a Brigitte Fassbaender— sitúa la acción en el París ocupado por los nazis de 1942, fecha del estreno de la ópera. Al final, la Condesa (Camilla Nylund), vestida de rosa bombón a lo María Antonieta, se convierte en una resistente. La obra se transforma en una esperanzadora mirada al mundo, honda y de doble fondo. En esta línea actúan los cantantes. AJ Glueckert hace un Flamand loco de amor, Daniel Schmutzhard es un sonoro Olivier. Un director de teatro La Roche cordial compone Alfred Reiter. Perfecta de timbre suena la Clairon de Tanja Ariane Baumgartner, así como el Monsieur Taupe de suntuosa frescura a cargo de Graham Clark. Sebastian Weigle dirige, con lúcida precisión y una elegancia colorida, un buen conjunto doble orquestal compuesto por los conjuntos de la Ópera y del Museo.

Enrico es una ingeniosa ópera de cámara de Manfred Trojahn basada en el drama de Luigi Pirandello *Enrico IV*, que data de 1922. Trata de las apariencias mundanas en plan de máscaras y caricaturas que ocultan a la vez que revelan su verdad en la escena. Transcurre en una biblioteca con escalera de caracol diseñada por Britta Töne, en la cual el director de escena Tobias Heyer concibe al protagonista como un loco de creciente demencia que Holger Frank resuelve con canto y gestualidad imponentes.



Holger Falk y Juanita Lascarro en el estreno de *Enrico*, de Manfred Trojahn en la ópera de Frankfurt.

Juanita Lascarro es Matilda, su amiga y amante, abigarrada de vestuario y tiránica de acción. El resto del reparto funciona igualmente como un juego de enmascaramiento caricatural y demoníaco. Desde el podio, Roland Böer sabe manejar la pluralidad estilística de la obra con

cuidado y refinamiento. Con excelencia se oye la orquesta de cámara de la casa. La velada resultó animadísima y contó con la presencia del autor.

BARBARA RÖDER

SAARIAHO Y JAROUSKY TRIUNFAN EN LA CAPITAL FRANCESA

Entusiasmo desbordante

París. Palais Garnier. 23-I-2018. Saariaho, *Only the Sound Remains*. Philippe Jaroussky, Davõne Tines, Nora Kimball-Mentzos. Theatre of Voices. Meta4. Director musical: Ernest Martínez Izquierdo. Director de escena: Peter Sellars.

EN su cuarta ópera —después de *L'Amour de loin* (2000) y *Adriana Mater* (2006), con el mismo equipo formado por Amin Maalouf, Peters Sellars y Esa-Pekka Salonen, dos encargos de Gérard Mortier; y *Emilie* (2010), con el mismo libretista pero para la Ópera de Lyon— Kaija Saariaho se ha fijado para su díptico *Only the Sound Remains* en el teatro nò del siglo XV, y se ha vuelto a encontrar en este proyecto con el director de escena Peter Sellars, mientras que el libreto parte de las traducciones de Ezra Pound y Ernest Fenollosa de las piezas nò de Zeami (1363-1443).

Only the Sound Remains es un encargo de la Ópera de Ámsterdam, donde se estrenó en marzo de 2017, en coproducción con la Ópera de Toronto, el Teatro Real de Madrid y la Ópera de Helsinki. Se unen aquí dos nò japoneses de Zeami (*Tsunemasa* y *Hagomoro*), compuestos para dos cantantes solistas (barítono y contrateno), cuarteto vocal (soprano, contralto, tenor y barítono bajo) y para cuerda, percusión, flauta y kantele —instrumento de cuerda finlandés cercano al koto japonés—, combinado todo con los murmullos de la electrónica *live*.

Aclamado por sus interpretaciones del repertorio barroco, sorprende que Philippe Jaroussky haga su debut en la Ópera de París con una obra contemporánea escrita para él. Sin embargo, no es esta su primera incursión en este campo. *Only the Sound Remains* está formada por dos óperas de cámara: *Tsunemasa* (*Always Strong*) y *Hagomoro* (*Feather Mantle*). La música es rica en detalles de una belleza asombrosa, especialmente refinada. Con dos cantantes en escena inmersos en un ambiente intimista y expresándose en medio de un decorado único, una muy bella tela pintada firmada por Julie Merhetu, con unas



Davõne Tines y Philippe Jaroussky en de *Only the Sound Remains: Always Strong*, de Kaija Saariaho.

Elisa Haberer

uno de ellos un hombre se ve enfrentado a una criatura sobrenatural. El primero se refiere a la figura de Tsunemasa, cortesano muerto en combate. Un sacerdote conserva su memoria rezando junto a un laúd, regalo del Emperador a su favorito. Tsunemasa se le aparece bajo una forma oscura de la que “no queda más que el

una bailarina, espectro de Tsunemasa (soberbia Nora-Kimball-Mentzos).

Refinada y sutil, la puesta en escena de Peter Sellars se apoya en el gesto, con la precisión, la densidad, la variedad del mimo, lo que se intensifica con una dirección de actores milimétrica. Puesta en escena, escenografía, figurines, luces se muestran en resonancia perfecta con la música de Saariaho, enriquecido todo ello con las voces, la plástica, cálida y pura del barítono Davõne Tines, encargado de los cometidos humanos del Sacerdote y del Pescador, y la voz plena, brillante e infalible de Philippe Jaroussky en los personajes que vienen del cielo.

En el foso, las cuatro voces de Theatre of Voices, de una homogeneidad y una agilidad a toda prueba en la parte genialmente escrita por la compositora en estilo madrilagesco. Familiarizados con la obra de Kaija Saariaho, los siete músicos dirigidos con arte por Ernest Martínez Izquierdo participan de la poesía y el hechizo de esta producción.

BRUNO SERROU

**Aclamado por sus interpretaciones del repertorio barroco,
sorprende que Philippe Jaroussky haga su debut en la Ópera de París con
una obra contemporánea escrita para él**

cuantas luces muy cuidadas de James F. Ingalls, Peters Sellars juega con las sombras y propone una obra que puede desconcertar a algunos, al retirarse de las pasiones humanas en favor de una reflexión espiritual y filosófica. La escritura vocal de Saariaho hunde sus raíces en el *recitare cantando* monteverdiano que la compositora finlandesa domina de manera ejemplar.

Los dos actos independientes giran alrededor de la luna, del viento y de los tormentos de la naturaleza humana. En cada

sonido”. La segunda parte, *El abrigo de plumas*, cuenta las desventuras de un pescador que trata de apropiarse de la capa de la Tennin, un espíritu lunar, hasta que renuncia a cambio de una danza del placer.

Las dos partes se sumergen, como un sueño, en atmósferas diferenciadas, la primera en forma de murmullo, sombría, contemplativa, repetitiva; la segunda, luminosa y concluyente. Si la primera parte se alarga un poco, la segunda es más fluida y efervescente, con el añadido de la presencia cautivadora de

CUANDO LOS CANTANTES SON ALGO SECUNDARIO

Aplastamiento visual

Amberes. Opera Vlaanderen. 2-II-2018. Debussy, **Pelléas et Mélisande**. Mari Eriksmoen, Jacques Imbrailo, Leigh Melrose, Matthew Best, Susan Maclean, Anat Edri. Director musical: Alejo Pérez. Directores de escena: Sidi Larbi Cherkaoui y Damien Jalet.

PARA la nueva producción de *Pelléas et Mélisande*, la Opera Vlaanderen no ha escatimado gastos y ha combinado el trabajo y a inspiración de Sidi Larbi Cherkaoui y Damien Jalet (escenografía y coreografía), Marina Abramovic (espacio/ concepto), Iris van Herpen (figurines), Marco Brambilla (vídeo), Urs Schönebaum (luces), Koen Bollen (dramaturgia) y Piet de Volder (dramaturgia musical) en una representación que, desgraciadamente, no alcanzó los resultados previstos. La ópera quedó aplastada bajo los efectos visuales. La música de Debussy no necesita ocho atléticos bailarines masculinos en calzones color carne moviéndose alrededor todo el tiempo para ilustrar el canto y hasta los interludios. Hay momentos bellos, composiciones e imágenes que recuerdan las esculturas de Auguste Rodin o George Minne, pero con todo esto los bailarines casi se apoderan de la acción en detrimento de los cantantes, que apenas se tocan uno a otro en momentos de ternura y amor, o de violencia. No ayuda gran cosa a hacer más humanos a los más bien misteriosos habitantes de *Alle Monde* o a que las actuaciones y el medio resulten más visibles.

Aunque sustituir la larga trenza de Mélisande por cuerdas elásticas que estiran los bailarines por la escena resuelve un determinado momento siempre difícil y molesto, no ayuda a mejorar el contacto y las interacciones de los personajes. Se mueven estos en el simbólico espacio creado por Marina Abramovic: fondo negro con proyecciones cósmicas, llenas de color, una serie de círculos que sugieren el castillo o la fuente, pero también un globo ocular y una serie de grandes trozos de cristal de roca blancos que cuelgan o caen como estalactitas, que incluso sirven como cabecero de cama de la enferma Mélisande.

El reparto (¡sin una voz nativa de habla francesa!) tampoco hizo justicia al hermoso texto de Maeterlinck. La noruega Mari Erikmoen se las arregló mejor con su actuación como frágil y vulnerable Mélisande; cantó con una voz bien controlada aunque algo fría. Pelléas lo encarnó la delicada voz de barítono del sudafricano Jacques Imbrailo, que se paseó por la acción y solo pareció participar en el último acto. El británico Leigh Melrose supo



Annemie Augustinjs

expresar las sospechas y frustraciones de Golaud en su actuación, pero no en su mísera locución del texto francés. El director argentino Alejo Pérez aportó una intensa y colorida interpretación de la partitura de Debussy, a veces con acentos wagnerianos, y enfatizó los motivos, pero no le pudo dar a la representación la niebla y la sensualidad que faltaban en el escenario.

ERNA METDEPENNINGHEN

LA FILARMÓNICA

6ª TEMPORADA | AUDITORIO NACIONAL

HEROICA

PHILHARMONIA ORCHESTRA
KARL-HEINZ STEFFENS
SERGEI REDKIN

13/03/18 - 19.30 H

RÉQUIEM DE MOZART

NACIONAL DE HUNGRÍA
CORO MADRIGAL
JÁNOS KOVÁCS

25/04/18 - 19.30 H

SONATA DE FRANCK

SERGEY KHACHATRYAN
LUSINE KHACHATRYAN

21/03/18 - 19.30 H

TERCERA DE BRAHMS

ORQUESTA DE PARÍS
DANIEL HARDING
MARIA JOÃO PIRES

17/05/18 - 19.30 H

PATROCINADOR PRINCIPAL

PATROCINADOR

BENEFACTORES

RAMÓN BILBAO

Caldas Naya

idealista

KELDIAS

SCELERIS

dr.organic

NATURES BOUNTY

A

T. 91 420 13 87

www.lafilarmonica.es

INCONTESTABLE TRIUNFO DE MARIOTTI Y VICK

Atractivo montaje escénico

Bolonia. Teatro Comunale. 19-I-2018. Puccini, **La Bohème**. Francesco Demuro, Mariangela Sicilia, Nicola Alaimo, Hasmik Torosyan, Evgeny Stavinsky, Andrea Vincenzo Bonsignore. Director musical: Michele Mariotti. Director de escena: Graham Vick



Rocco Casalucci

LA temporada del Teatro Comunale de Bolonia se ha abierto con un título de repertorio muy frecuentado, pero que, en cambio, resultaba nuevo para el joven director musical Michele Mariotti, que además podía contar con la dirección escénica de Graham Vick. La concertación de Mariotti fue nitidísima, de una intensidad que evitaba el sentimentalismo externo, lo cual estaba acorde con la dureza de la visión planteada por Vick. Situando la acción en nuestros días, Vick subraya el contraste entre la vitalidad de los dos primeros actos y la desolación de los dos últimos: la Puerta del

Infierno es un suburbio de extrema miseria, donde la verdad de los sentimientos también tiene cabida. Al final, la buhardilla se vacía por completo de los muebles y objetos que de manera confusa se han ido acumulando en el primer acto. Mimì muere sobre una alfombra, toda vez que allí ya no queda ni siquiera una cama; después de fallecer, es cubierta con una sábana y abandonada: en la muerte se está solo y todos parecen huir.

Gracias a la feliz colaboración entre el director, el *regista* y el excelente elenco vocal, tanto el canto como el recitado resultaron

extraordinariamente cuidados: todos se mostraron convincentes tanto en lo musical como en lo teatral. Mariangela Sicilia fue una Mimì admirable por su delicadeza e intimidad; Nicola Alaimo fue un espléndido Marcello y Francesco Demuro fue un Rodolfo seguro y capaz de ofrecer innumerables registros. Bien, asimismo, la Musetta de Hasmik Torosyan, el Colline de Evgeny Stavinsky y el Schaunard de Andrea Vincenzo Bonsignore.

PAOLO PETAZZI

ESCENOGRAFÍA A LO JUEGO DE TRONOS

Maleantes verdianos

Roma. Teatro dell'Opera. 4-II-2018. Verdi, **I masnadieri**. Riccardo Zanellato, Stefano Secco, Giuseppe Altomare, Roberta Mantegna, Saverio Fiore, Dario Russo, Pietro Picone. Director musical: Roberto Abbado. Director de escena: Massimo Popolizio.

I masnadieri fue la primera ópera verdiana más allá de los Alpes: el empresario Benjamin Lumley se la encargó para el londinense Her Majesty's Theater, donde fue estrenada el 22 de julio de 1847. El compositor trató de causar una buena impresión, para lo cual se valió del libreto de su amigo poeta Andrea Maffei, quien se basó en *Die Räuber* de Friedrich Schiller. La ópera, vagamente fragmentada, es un catálogo de hermosas melodías, como lo es el *Giulio Cesare* de Haendel, por ejemplo. Por no hablar ya del inspirado solo del violonchelo de la obertura. Acertada la opción interpretativa del director de desarticular la partitura en una serie de estancias melódicas que explora con refinada profundidad y cuyo espejo es el exactor ronconiano Massimo Popolizio, quien,

en su primera dirección escénica, se inspira en el cómic para la inmediatez del mensaje. Tanto en la música como en la propia historia hay alusiones a *Juego de tronos*... Las piedras angulares hoy se han convertido en las series de la televisión en lugar de la literatura de las editoriales. ¡Ay!

Para Popolizio, ¿son verdaderamente *I masnadieri* esos idiotas que después del salvajismo y las violaciones hacen chistes e insinúan un baile en el bosque antes de irse a la cama vestidos de chicos malos como Conan, metáfora bárbara de esas pandillas de jóvenes de maleantes que usan la violencia para tapar los agujeros de su aburrimiento?

Brilla en el reparto Roberta Mantegna (Amalia), diplomada en la 'fábrica' teatral

Young Artist Program: voz de bello timbre, fresca, bien estructurada, ágil... Stefano Secco (Carlo) es un tenor ligero cuyos agudos no son siempre los más deseados. Giuseppe Altomare (Francesco), que sustituía al titular del papel, debería dar a este las gracias por permitirle catapultarse sobre el escenario. Hermoso el Massimiliano de Riccardo Zanellato. La orquesta halla una intensidad casi simbiótica con Abbado. Óptimas las partes solistas: trompa, viola, violonchelo... El coro sobresale gracias a la consabida calidad con la que nos mima desde que Roberto Gabbiani se hizo cargo de su dirección.

FRANCO SODA

MODÉLICA NADJA MICHAEL EN EL ROL PROTAGONISTA

Poderosa Elektra

Lisboa. Centro Cultural de Belém. 1-II-2018. Strauss, *Elektra*. Nadja Michael, Allison Oakes, Lioba Braun, James Rutherford, Marco Alves dos Santos, Mário Redondo, Sónia Alcobaça. Coro do Teatro Nacional de São Carlos. Orquesta Sinfónica Portuguesa. Director musical: Leo Hussain. Director de escena: Nicola Raab.

PARA poder dar cabida a la orquesta que Strauss exige para *Elektra*, la temporada del Teatro São Carlos se desplazó al Centro Cultural de Belém, cuyo Gran Auditorio está dotado de un foso apropiado. La nueva producción corrió a cargo de Leo Hussain en la dirección musical y de Nicola Raab, en la dirección escénica. En realidad, se trataba de una versión semiescenificada, algo que se adapta bastante bien a esta ópera, pues transcurre siempre en el mismo espacio y se estructura en un escenario único. La escenografía contenía un estrado sobre el cual se situaba siempre Elektra; detrás, un panel dorado (que se abría, cual puerta, en su parte baja) se convertía en la fachada del palacio real de Micenas. La franja central del escenario, iluminada, contrastaba con los laterales, que permanecían en todo momento a oscuras, con efectos de contraluz en las paredes.

Los parámetros determinantes del éxito en una *Elektra* son tres: la interpretación de los papeles de Elektra y Chrysothemis, y la orquesta. Podemos pensar: "¡Sólo tres!". Sí, pero el problema es que los tres tienen que funcionar a un nivel excepcional para que la ópera funcione. En esta ocasión, Nadja Michael y la Orquesta Sinfónica Portuguesa estuvieron cerca de ese nivel exigible; por su parte, el Chrysothemis de Allison Oakes resultó simplemente sensacional. Tras ganar el Concurso Lauritz Melchior apenas hace ocho años, Michael está realizando una carrera meteórica, al punto de que para este mes de marzo va a cantar este mismo



papel en el Metropolitan de Nueva York. Pero es que en esta función, Allison llegó incluso a opacar por momentos a Michael. La decepción en el plano vocal fue la Klytämnestra de Lioba Braun, que hizo gala de una voz muy ajada. Buenas prestaciones de James Rutherford como Orest y de Marco Alves dos Santos como Aegisth.

Nadja Michael y la Orquesta Sinfónica Portuguesa estuvieron cerca de ese nivel exigible; por su parte, el Chrysothemis de Allison Oakes resultó simplemente sensacional

Exitosa puesta en escena de Nicola Raab, muy rica en subtextos freudianos (castración sexual, identidad de género...), que convirtió a Michael, por la gestualidad a la que fue exigida todo el tiempo, en una digna sucesora de las grandes revolucionarias de la danza en los inicios del siglo XX. En el foso, Leo Hussain comenzó demasiado cauteloso, lo que hizo que el espectro dinámico se revelara claramente bajo y que la orquesta palidiera frente a las prestaciones vocales, lo cual es un pecado capital en esta ópera. No obstante, Hussain supo enmendarse de manera relativamente temprana y la Sinfónica Portuguesa pudo asumir el rol protagonista que tiene en esta ópera.

BERNARDO MARIANO

Premio Internacional de Dirección de Orquesta OFUNAM

Ciudad de México
17 al 23 de septiembre de 2018

Jurado

Massimo Quarta (presidente)
Atso Almila
Josep Caballé Domenech
Claire Gibault
Jorge Mester

Cierre de convocatoria

27 de abril de 2018

Anuncio de resultados

25 de junio de 2018

Para mayor información

www.cultura.unam/premiofunam
premiofunam@unam.mx





Franco Fagioli

“EN EL CANTO SOMOS ESTUDIANTES TODA LA VIDA”

Siempre hay una buena razón para conversar con Franco Fagioli, pero mucho más en este caso. El contratenor argentino, afincado en Madrid, acaba de publicar su tercer trabajo para el sello Deutsche Grammophon, un recital con las más populares —y, también, más hermosas— arias operísticas de Haendel. Además, Fagioli estará de gira por España con *Il Pomo d'Oro*, orquesta con la que ha grabado el disco, este mes: Oviedo y Madrid (días 13 y 15, dentro del Ciclo Universo Barroco del CNDM), Zamora (17, en el Festival Internacional Pórtico) y Sevilla (19, en el FeMAS).

EDUARDO TORRICO



Acaba de aparecer su tercer disco para Deutsche Grammophon, que hace poco más de dos años realizó una importante apuesta por usted, ya que nunca antes había contratado como artista en exclusiva a un contratador. ¿Cómo resumiría su experiencia en este tiempo?

Ha sido un impulso fundamental, innegable e indudable en mi carrera. Tener detrás al “sello amarillo”, como siempre lo hemos conocido, supone un apoyo importantísimo, porque uno se siente arropado por un equipo de profesionales que tienen una experiencia máxima en su cometido. Que apostaran por mí fue un honor y, por supuesto, lo sigue siendo.

Primero publicó el *Orfeo ed Euridice* de Gluck y más tarde, un recital con arias de Rossini. Ahora da un paso atrás en el tiempo y regresa al Barroco, periodo musical en el que más se ha prologado.

Dada mi vocalidad, el repertorio con el que me muevo con más frecuencia es el del siglo XVIII, pero hay una realidad: me formé cantando, además de en el Barroco, en el *bel canto*. Rossini es un poco lo que me define y me resultó muy grato que la compañía discográfica confiara en mí para hacer un repertorio que no es el habitual en un contratador. La técnica me viene por el *bel canto* y eso es lo que me permite tener un acercamiento un tanto particular a la música barroca.

Había grabado varias óperas de Haendel (*Berenice*, *Rodelinda*, *Teseo* y esa cosa llamada *Germanico* que no se sabe muy bien qué es) y aparecía también en un DVD con *Il trionfo del tempo e del disinganno*. Pero no había grabado ningún disco con arias de Haendel, que es seguramente lo primero que graba un contratador.

Es verdad, no me había parado a pensarlo.

Bueno, eso sí, grabó un disco con arias de Haendel y de Mozart.

Esa fue mi primera grabación, tras ganar en 2003 el Concurso Internacional Neue Stimmen. ¡Pero, por Dios, cómo se puede usted acordar de ese disco! Eran las arias que había cantado en el concurso. ¿Por qué no he grabado antes un programa Haendel? Pues mire, creo que este álbum llega en el momento oportuno. He querido hacerlo después de transitar por muchos roles de Haendel en la escena. He cantado numerosas óperas suyas y he interiorizado los personajes. Dicho tránsito permite interpretar el aria de otra forma. Por otro lado, este disco es una especie de homenaje a Haendel por haberme iluminado desde el principio de mis días como cantante.

Ha elegido, salvo en un par de casos, las arias que forman parte del *hit-parade* haendeliano. En ese sentido, no ha arriesgado mucho.

La selección la hice después de una charla muy a fondo con la compañía discográfica. ¿Por qué hacer Haendel si no vamos a contarle nada nuevo a la gente, ya que está todo descubierto y grabado? Para mí, un álbum Haendel significaba, más allá de un

homenaje a este compositor al que amo, poder ofrecer mi versión de estas arias, que han marcado mi carrera. Las he podido hacer más, ofrecerlas de la manera más personal y fidedigna posible, tal y como yo entiendo el canto. Son arias, en resumen, que me ponen la piel de gallina. ¿Por qué no cantar *Cara sposa* a pesar de que la hayan grabado decenas y decenas de veces? ¿Por qué no cantar *Scherza infida*? ¿Por qué me voy a poner a buscar otras arias de Haendel que nadie ha grabado? Es probable que esas arias que nadie ha grabado también sean maravillosas, pero seguramente ya nos las hemos encontrado antes, porque Haendel, como todo el mundo sabe, reutilizaba una y otra vez su música para nuevas óperas y para cantatas.

Ahora voy con eso: el aria con la que abre el programa, *Agitato da fiere tempeste*, sostiene que es del pastiche *Oreste*, pero ya figuraba en *Riccardo primo*, siete años

*“Haendel consigue ir más allá del capricho del *castrato* de turno. Cuando compone un aria para Carestini, ya sabe que más adelante la van a cantar otros. Su apuesta es al corazón humano, no a la destreza vocal”*

anterior. Usted conoce bien *Riccardo primo* por haberla cantado en Festival Haendel de Karlsruhe, así que imagino que alguna razón habrá para que se la adjudique a *Oreste*.

¡Claro que la hay! Y ahí reside, precisamente, la maravillosa flexibilidad de la ópera. Con esta aria he querido explicarlo. El aria en Re mayor está en *Oreste* y el aria en Si bemol mayor está en *Riccardo primo*. Cuando Haendel estrena *Riccardo primo* tiene a Senesino, que era un *castrato* contralto, para el que escribe *Agitato da fiere tempeste* en Si bemol mayor, porque la tesitura de Senesino era limitada y su nota más aguda era un Re. Cuando Haendel ensambla *Oreste*, tiene a su disposición a otro *castrato*, que era el gran Carestini. Incluyó *Agitato da fiere tempeste* y la traspuso un tono más agudo, Re mayor, porque la tesitura de Carestini era más amplia que la de Senesino. Al cantar la versión de Carestini, he querido contar la flexibilidad del compositor y de todo el aparato que en aquel momento se dedicaba a la ópera: trabajaban no siempre con lo que querían, sino con lo que ese día tenían a mano. El público ha de entender que no hacemos piezas de museo, sino ópera. Por eso cantamos cosas que no han sido escritas para nuestras gargantas. Aún así, intentamos acercarnos lo máximo posible al original, y lo hacemos lo mejor que podemos.

¿Le resulta más fácil cantarla como Haendel la escribió para Senesino o como la adaptó para Carestini?

No, no va por ahí la cosa; no se trata de que técnicamente me resulte más o menos fácil. Son dos vocalidades diferentes: la contraltista de Senesino y la soprana de Carestini. O, si lo prefiere, utilizamos el

término moderno mezzosoprana en lugar de soprana, pues entonces solo había alto y soprano. Esta aria me va mejor en Re mayor que en Si bemol mayor, aunque, como bien decía usted antes, yo haya cantado ya *Riccardo primo*. Mi registro es de mezzosoprana y puedo afrontar papeles de alto, pero mi vocalidad me guía más hacia esos papeles centrales agudos propios de soprano. *Riccardo primo* es una ópera maravillosa, pero me falta en ella algún aria de sentimiento: son todo arias muy guerreras o muy galantes, porque esa era la personalidad de Senesino.

Aquí hay arias compuestas para Carestini y Senesino, pero también para Caffarelli, para Bernacchi y para Andreoni. ¿Se ha fijado también en eso a la hora de la selección?

El leitmotiv para la selección no eran los cantantes para las que estaban escritas, sino el compositor en sí. En la ópera napolitana, se

componía ex profeso para la garganta que iba a cantar y se nota mucho la diferencia según quiénes fueran los cantantes. En el caso de Haendel, hay un paso más hacia delante: si bien escribe para un cantante concreto, él está permanentemente pensando en una cuestión más universal. En la música de Haendel vemos con claridad a Haendel, no vemos la garganta de Senesino o la de Carestini. Eso no pasa con los compositores napolitanos: las arias de Porpora se pueden confundir con las de Vinci, o las de Vinci con las de Manna. Esa es la genialidad de Haendel y eso es lo que también he buscado con este disco: un estilo basado en la ópera napolitana, pero evolucionada, universalizada cuando él llega a Londres. Haendel consigue ir más allá del capricho del *castrato* de turno. Cuando compone un aria para Carestini, ya sabe que más adelante la van a cantar otros. Su apuesta es al corazón humano, no a la destreza vocal. El gran logro de Haendel es haber creado un estilo más cercano al público, sí, pero también más cercano al cantante. Es un estilo más noble, más universal e, incluso, más agradecido para cualquier garganta. Tampoco podemos olvidar que además de ser un gran compositor era un gran empresario teatral: aunque pueda sonar un poco superficial, para mí Haendel es como el Andrew Lloyd Webber del Barroco.

Entonces, no ha tenido que modificar aquí su manera de cantar en función de cada aria.

Para nada, aunque es verdad que hay ciertos parámetros que se repiten. Por ejemplo, el canto de Senesino es un canto muy noble, de un registro corto... Senesino es muy *royale*, es decir, muy monárquico, muy majestuoso. Eso



se ve en la escritura, que siempre es muy elegante cuando se trata de él. En Carestini compruebas que, aparte de ser otra tesitura, el registro es muy amplio y se da una gran belleza en los agudos. Me he militado a poner mi vocalidad al servicio de estas arias, no he tenido que cambiar nada. Hay una base que es común a todo: el canto italiano. Con ello me refiero desde las primeras óperas —las de Monteverdi— hasta Puccini. El canto italiano es uno, y ya está. El concepto del *bel canto* es muy amplio, pero podría resumirse en esto: canto italiano. Y Haendel sabía de esto más que nadie. No nos estamos saliendo de esa tradición de canto italiano, que viene ya de Peri, de Caccini y de Monteverdi.

Usted ha hecho ópera napolitana —Porpora, Vinci y Pergolesi— y ha hecho

que cantar Vivaldi es un suplicio, pues él, cuando componía ópera, pensaba en el mango de un violín, no en la garganta de un cantante?

Realmente, porque no se ha dado, no porque la pirotecnia de Vivaldi me asuste. En su momento hice algunas cantatas y algunas arias —de las más conocidas— con la Venice Baroque Orchestra. Hubo un ofrecimiento de cantar una ópera de Vivaldi, pero no pude intervenir al final en el proyecto. Últimamente se da mucho eso de tener que innovar a la fuerza, es decir, recuperar obras que no se han hecho en tiempos modernos. Sin embargo, gracias a Dios yo no tengo esa fiebre. No me interesan demasiado las recuperaciones patrimoniales en escena ni las *first world recordings* en disco. Mi canto y mi carrera no se

Tampoco lo descarto, claro, pero más adelante. Mi aportación al Año Porpora fue el disco que apareció en 2014. Porpora es un músico difícilísimo, sobre todo para los roles agudos. El problema de las óperas de Porpora es que son y no son maravillosas. Volvemos a la fiebre de descubrir: debe de haber unas cuatrocientas mil óperas que están esperando a ser recuperadas, pero no todas son tan buenas. Recuperar una ópera porque tiene tres arias buenas, pero solo tres, carece de sentido. Con Haendel y con Vivaldi sabes a ciencia cierta que el tesoro está ahí, esperando a que lo desentierres; pero con Porpora y, en general, con los compositores napolitanos de ese periodo no resulta siempre tan fácil encontrar el sitio exacto donde está escondido el tesoro. Me llegan arias y más arias casi a diario: las leo y no les encuentro atractivo. Si es por descubrir, tengo en mi poder cincuenta arias que no se han grabado todavía. Pero no creo que se trate de eso.

Nos hemos referido a Carestini y Caffarelli, que habían triunfado en toda Europa. Carestini llega a Londres y canta solo tres óperas de Haendel (*Arianna in Creta*, *Ariodante* y *Alcina*), lo que significa que no conoce el triunfo. Luego llega Caffarelli y canta únicamente *Faramondo* y *Serse*, ya cuando el público londinense le está dando la espalda a la ópera italiana. Hoy vivimos un momento de esplendor para la cuerda de contratenor y usted es uno de los más admirados. ¿Le da por pensar que algún día puede ocurrir lo que les pasó a Carestini, a

“No me interesan demasiado las recuperaciones patrimoniales en escena ni en disco. Mi canto y mi carrera no se guían por la obligación de sacar cosas nuevas”

mucha ópera haendeliana, pero, en cambio, apenas ha hecho ópera veneciana, que era la tercera corriente.

He hecho bastante Monteverdi.

Me refiero al Barroco tardío, a Vivaldi sobre todo.

Sí, es cierto, he hecho muy poco Vivaldi en mi vida.

¿No se ha dado la ocasión o es que no le ha apetecido, quizá por eso que se dice

guían por la obligación de sacar cosas nuevas. Lo he hecho, y se puede constatar en los discos que grabé dedicados a Caffarelli y Porpora, pero no me motiva especialmente. De todas formas, con Vivaldi será difícil estrenar alguna recuperación, porque prácticamente ya está todo hecho.

¿Y hacer alguna ópera de Porpora, ahora que estamos conmemorando el 250º de su muerte?

Caffarelli y a los *castrati*, es decir, que pierdan el favor del público?

El éxito depende de muchas cosas. Hemos de entender y de aceptar que no siempre vamos a agradar a todo el mundo, no solo en la música, sino en cualquier otro aspecto de la vida. Querer agradar a todos es una tontería que nos tenemos que sacar de la cabeza, porque eso es imposible. Partiendo de esa certeza, yo busco la verdad en el escenario, ese momento único de la interpretación. Es lo que le ofrezco al público: hacer música desde mi más absoluta honestidad. Si lo que hago va a seguir gustando o va a dejar de gustar es algo que no controlo, ni que tampoco me pregunto. El mundo es siempre tan cíclico y tan cambiante que no sabemos qué va a pasar el próximo mes. Pero no solo afecta a los contratenores, sino también a los tenores o a las sopranos.

Todo cambia demasiado rápido...

A principios del siglo XX, el sonido de los cantantes de ópera no era el de hoy. Si le pongo una grabación de 1910, seguramente le horrorizará. Pero era lo que gustaba entonces. Por eso, el público, la humanidad en general, me maravilla... Hablamos y no paramos de los *castrati* del Barroco, pero... ¡ni siquiera sabemos cómo sonaban! He estudiado a las mezzos de finales del siglo XIX y de principios del XX, porque son las que en cierta forma vienen a sustituir a los *castrati*, y sus grabaciones suenan feas. Es imposible que gusten hoy, pero gustaban en su tiempo. Las modas y los gustos cambian de un día para otro, así que es mejor no preocuparse y, casi, ni pensar en ello. Seguro que lo que hoy gusta, dentro de cincuenta años no gustará nada. Y seguro que la manera de cantar también será muy diferente. Lo único que tenemos hoy en la mano son tratados de técnica vocal —que nos pueden servir de referencia— e intuición, pero el gusto no es el mismo al del pasado.

Hace no mucho, digamos un cuarto de siglo, la figura del contratenor se veía por muchos como una extravagancia... Sin embargo, ustedes han conseguido no solo normalizar su cuerda, sino convertirse en algunos casos en verdaderos ídolos.

Gracias a Dios, así es. Ha habido un desarrollo muy rico, tanto técnico como de repertorio, de la cuerda de contratenor. A veces lo pienso y me entra la risa, porque yo canto el repertorio que cantaba Carestini, pero al pobre Carestini lo castraron y a mí no me han tenido que castrar. ¡Es un buen índice para comprobar lo terribles que pueden llegar a ser las modas y los gustos! Hoy en día estamos muy bien considerados, pero no todos somos iguales. Y ello no depende solo de las condiciones vocales y artísticas de cada uno, sino de las distintas escuelas de las que procedemos. Ni todos cantamos igual, ni todos tenemos el mismo acercamiento a la música. No es lo mismo la manera de cantar de la escuela inglesa que la manera de cantar de la escuela italiana. Ni siquiera suenan igual la escuela inglesa y la

norteamericana. Pero eso también pasaba en época de Haendel: existían los *castrati* y también existían los contratenores. Les diferenciaban las escuelas de procedencia: los *castrati* venían de Italia y los contratenores estaban en Inglaterra. En la actualidad, con los contratenores sucede lo mismo.

Volvamos al disco... Lo ha grabado con una orquesta con la que entiendo que se siente muy cómodo, Il Pomo d'Oro, ya que su colaboración con ella viene de largo. Quizá aquí el factor diferencial es que está dirigida por una mujer, Zefira Valova.

Debo ser honrado: no he querido alardear de este aspecto, pero lo cierto es que el director de la orquesta en esta grabación he sido yo mismo, por supuesto con la ayuda como violín guía de Zefira, que ha hecho un trabajo excepcional. Llevamos muchos años colaborando, desde el disco que grabamos con arias de Caffarelli, y mi entendimiento con Il Pomo d'Oro es absoluto; no hacen falta las palabras para saber qué necesitamos en cada momento. Me he colocado delante de la

además, me considero madrileño de adopción, porque vivo en Madrid desde hace años.

Por suerte, ya el año pasado pudo cantar en el Teatro Real y ahora, este mes de marzo, va a hacer una gira por Oviedo, Madrid, Sevilla y Zamora.

Cantar en el Teatro Real fue una emoción inmensa, sobre todo porque Madrid es mi casa. La gente se quedó un poco sorprendida cuando lo dije al final de concierto, ya que casi nadie lo sabía. Espero que ahora, con esta gira que tenemos por delante, me vayan conociendo más y pueda tener un contacto cercano con el público español. Estoy muy ilusionado, porque soy argentino, pero también me siento español y madrileño.

En el último año ha cantado en tres de los más importantes templos operísticos del mundo: el Teatro Real de Madrid, el Teatro Colón de Buenos Aires y en la Scala de Milán, donde apenas antes habían cantado contratenores.

En el Teatro Colón empecé y siempre me resulta entrañable volver a él. Mi debut en el

“Hemos de entender y de aceptar que no siempre vamos a agradar a todo el mundo. Querer agradar a todos es una tontería que nos tenemos que sacar de la cabeza”

orquesta, con Zefira a mi lado dando las indicaciones técnicas, de tal forma que todos los músicos nos pudieran ver con claridad. ¿Pero sabe por qué no querido darle ninguna publicidad a este hecho?

Cuénteme...

Pues porque la figura de director, tal y como la entendemos hoy, no existía en aquella época. ¡De qué director vamos a hablar si en una ópera de Haendel no había director! En todo caso, era el compositor el que se situaba al frente de la orquesta, desde el clave, y actuaba como moderador musical, pero no como director. En el estudio de grabación hemos intentado emular esa situación, porque en el Barroco los músicos no miraban al moderador musical, sino al cantante, y se situaban de espaldas al público. Por eso la conexión entre cantantes y músicos estaba más engrasada que en la actualidad.

¿Veremos algún día a Franco Fagioli dirigir una orquesta?

¡Ya lo he hecho en Argentina! Digamos que en Europa soy un director encubierto, pero cuando residía en Argentina solía dirigir. Y, desde luego, no descarto volver a hacerlo en el futuro.

La última vez que hablamos, me expresaba su desencanto por no haber podido cantar más que una vez en España, en Santander, la tierra de sus ancestros maternos.

Mi mitad española la tengo muy viva. Mi primer apellido, Fagioli, es italiano, pero mi segundo apellido, Cosío, es cántabro. Y,

Real también fue especial, porque todo lo que antes le he comentado. Y en cuanto a la Scala, ¡qué decir! Canté *Tamerlano* y, además, fue junto a Plácido Domingo. En la Scala ya habían cantado contratenores, pero solo ópera contemporánea y, desde luego, no italiana. En ese *Tamerlano* estuvimos dos contratenores: Bejun Metha y yo. No me puedo quejar de 2017, ha sido un año gordo, muy gordo para mí. He cantado mucha ópera en escena y, sobre todo, en teatros eminentes. Al margen de las satisfacciones personales, he aprendido mucho también en estos meses, porque el canto es así: somos estudiantes toda la vida.

En este disco con arias haendelianas hay bastante aportación española. ¿En qué ha consistido?

Para hacer el tráiler, hemos trabajado con un grupo de artistas españoles encabezado por Igor Cortadellas. Se trata de un trabajo visual hermosísimo, para el que incluso se han utilizado varios drones. El vídeo se rodó cerca de Barcelona, en Caserras, en una encina milenaria que hay en esa localidad y que es precisamente junto a la que poso en la carátula del disco. Hoy en día ya no basta con grabar un disco; ahora hay que hacer una promoción muy intensa si quieres que se venda. Y, en ese sentido, creo que el trabajo junto a Cortadellas ha sido fantástico. ¶

Semana de Música Religiosa de Cuenca

24 marzo/8 abril 2018

SEMANA DE MÚSICA RELIGIOSA *Semana de Pasión*

Martes Santo, 27 marzo
Pasión según San Mateo, BWV 244, de J. S. Bach
LES MUSICIENS DU LOUVRE
MARC MINKOWSKI, director

Miércoles Santo, 28 marzo
Magnificat, de Juan José Colomer
(Obra de encargo de la SMR. Estreno absoluto)
Misa n.º 2 en mi menor, WAB 27, de A. Bruckner
CORO RTVE, SPANISH BRASS
SOLISTAS ORQUESTA SINFÓNICA RTVE
JAVIER CORCUERA, director

Jueves Santo, 29 marzo
Pasión según San Juan, BWV 245, de J. S. Bach
AMSTERDAM BAROQUE ORCHESTRA & CHOIR
TON KOOPMAN, director

Viernes Santo, 30 marzo
Requiem, K. 626, de W. A. Mozart
ORQUESTA Y CORO FESTIVAL SMR
CRISTÓBAL SOLER, director

Sábado de Gloria, 31 marzo
Misa en si menor, BWV 232, de J. S. Bach
CONDUCTUS ENSEMBLE
ANDONI SIERRA, director

ACADEMIA SMR-TRANSVERSAL

GIRA DE CONCIERTOS: 23, 24, 25 marzo
Requiem, K. 626, de W. A. Mozart
ORQUESTA Y CORO FESTIVAL SMR
ALBERTO CUBERO-MORENO, director
Tarancón; Ciudad Real; Valdepeñas

ACADEMIA SMR-ANTIGUA *Entre Luces y Tinieblas*

Sábado, 24 marzo
In Festo Annuntiationis Mariae Virginis
SCHOLA ANTIQUA
JAVIER ARTIGAS, órgano
JUAN CARLOS ASENSIO, director

Domingo de Ramos, 25 marzo
De lo humano y lo divino
JOSEP MARÍA SAPERAS, flauta de pico
IGNASI JORDÀ, clave y órgano

Sábado de Gloria, 31 marzo
Cantatas Sacras del Barroco Europeo
SOLISTAS ACADEMIA SMR
IGNASI JORDÀ, clave, órgano y dirección

Domingo de Resurrección, 1 abril
Misa a 8, de A. Xuárez de la Fuente
(Estreno absoluto)
CORO ACADEMIA SMR
CARLOS LOZANO, director

ACADEMIA SMR-SOCIAL

Lunes Santo, 26 marzo
El Flautista de Hamelin
SOLISTAS ACADEMIA SMR

Martes Santo, 27 marzo
La música religiosa en el lied
SOLISTAS ACADEMIA SMR
ALEXANDRE ALCÁNTARA, piano

Sábado, 7 abril
El Pequeño deshollinador, de B. Britten
ALBERTO CUBERO-MORENO, dir. musical
CARLOS LOZANO, dir. escena

ACADEMIA SMR-CONTEMPORÁNEA *Dies Irae*

Sábado, 7 abril
Francisco Coll presenta su obra
Presenta: FRANCISCO COLL, compositor

Domingo, 8 abril
Dies Irae 6 + 6
ENSEMBLE SMR

Proyecto LUZ: Sinfonismo español iluminado
Presenta: JOSÉ LUIS TEMES, director de orquesta

Concierto cronocromofónico
Presenta: CRUZ NOVILLO, artista y diseñador

ACADEMIA SMR-CERCANA

CONFERENCIAS
Miércoles, 21 marzo—Jueves, 22 marzo
I Jornadas de Música Religiosa

MASTERCLASSES
Sábado, 24 marzo
Canto Gregoriano, J. C. ASENSIO

Miércoles Santo, 28 marzo
Pasión por el Canto, RAMÓN VARGAS

Jueves Santo, 29 marzo
Mozart & Brass, SPANISH BRASS

ENSAYOS ABIERTOS AL PÚBLICO
Viernes Santo, 30 marzo
Descubriendo el Requiem, de W. A. Mozart
CRISTOBAL SOLER

www.smrcuenca.es

57 SMR

Declarada de interés turístico internacional

Cruz Novillo, *Diafragma dodecafónico 8.916.100.448.256, opus 14*. Combinación 21.318.161 (Do, Do, Do, Do, Do, Sol, Do#, Sol#, Do, La#, La, Mi), 24 de marzo de 2018 a las 20.30 h: primer concierto de la SMR, *In Festo Annuntiationis Beatae Mariae Virginis* en la Catedral de Cuenca. La clausura de la obra tendrá lugar con la combinación 8.916.100.448.256, a las 21.43 h del 12 de enero del año 3.394.743 (se servirá un cóctel).

21.318.161



SEMANA DE MÚSICA RELIGIOSA
CUENCA



AYUNTAMIENTO DE CUENCA



CONSORCIO CIUDAD-CUENCA



Castilla-La Mancha



DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE CUENCA

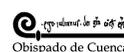


inaem



FUNDACIÓN
Globalcaja
Cuenca

CRUZ NOVILLO



Obispo de Cuenca

GRABACIONES

Maryla Jonas ha resucitado



Cuesta sobreponerse al embrujo narrativo y expresivo de los cinco primeros cortes de este lanzamiento de Sony: cuatro mazurcas y un nocturno de Chopin, grabados el 19 de abril de 1946

LAS viejas grabaciones nos conectan con artistas injustamente olvidados entre la maleza del tiempo: esas piedras sepultadas entre ortigas del poema de Cernuda. En septiembre pasado, el sello Sony Classical publicó una caja titulada “La historia de Maryla Jonas”, que pasó completamente desapercibida. Se trataba de una antigua pianista, de carrera breve y exigua fonografía, que registró íntegramente para Columbia entre 1946 y 1951. De entrada, el título era correcto, pues la biografía de Jonas resulta conmovedora. Nacida en 1911, en Varsovia, y dentro de una acomodada familia judía, Maryla fue una niña prodigio del piano que llegó a estudiar con Paderewski. Tras menciones honoríficas en varios concursos importantes, inició una carrera internacional como solista hacia 1936.

Su vida cambió drásticamente en 1939 con la invasión alemana de Polonia. Toda su familia perecería recluida en campos de concentración, salvo su hermana mayor que logró huir a Brasil. Ella misma padeció terribles

interrogatorios de la Gestapo. Se le propuso tocar para los nazis, pero ella se negó. Por fortuna, un oficial de las SS la puso en libertad. Maryla emprendió entonces una odisea a pie desde Varsovia a Berlín, para conseguir refugio en la embajada brasileña. Terminó junto a su hermana en Río de Janeiro, pero con el firme propósito de no volver jamás a sentarse frente a un piano.

En 1940, Arthur Rubinstein pasó de gira por Río. El legendario pianista polaco ejerció de prestidigitador hasta conseguir que su compatriota volviese a tocar. Su nueva carrera musical le llevó a costearse un debut en el Carnegie Hall de Nueva York, en 1946. Cosechó un triunfo histórico. Olin Downes clamó en *The New York Times* que tenía pocos semejantes entre los pianistas del momento. Virgil Thomson fue incluso más allá, en el *Herald Tribune*, al situarla como modelo entre los pianistas modernos que podían tocar convincentemente el repertorio romántico. Ambos reconocieron que Jonas conocía mejor que nadie esa fórmula mágica para combinar color, *tempo* y espíritu que precisa el *rubato* de Chopin.

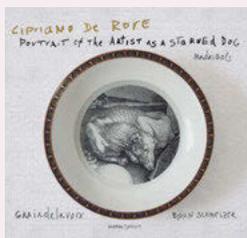
Cuesta sobreponerse al embrujo narrativo y expresivo de los cinco primeros cortes de este lanzamiento de Sony: cuatro mazurcas y un nocturno de Chopin, grabados el 19 de abril de 1946, con una rara mezcla de elegancia e intensidad, pero dichos con carne y sangre. Después vendrían más mazurcas, nocturnos, estudios, valsos y polonesas, una sorprendente versión de *Escenas de niños* de Schumann, algo de Schubert y poco más. Maryla comenzó a experimentar los síntomas de una rara enfermedad en la sangre en 1947. Hubo cancelaciones, padeció un desmayo en escena y mucha frustración. En su última actuación pública, en diciembre de 1956, ya no era la misma. Falleció tres años después, pero estas grabaciones obran el milagro de resucitarla, una y otra vez, en todo su esplendor.

PABLO L. RODRÍGUEZ

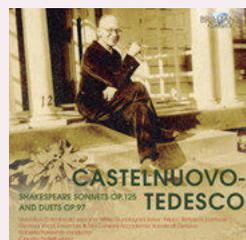
LOS EXCEPCIONALES

— DEL MES DE MARZO —

la distinción de grabaciones excepcionales se concede a las novedades que a juicio del crítico y de la dirección de la revista presenten un gran interés artístico o sean de absoluta referencia.



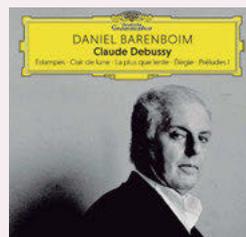
DE RORE:
Madrigales
Graindelavoix.
Director: Björn Schmelzer
GLOSSA 32114 (1 cd)
Pág. 48



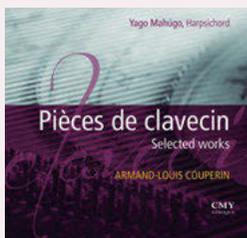
CASTELNUOVO-TEDESCO:
Sonetos de Shakespeare op. 125
Dúos op. 97
Genova Vocal Ensemble. Sibi Consoni
Accademia Vocale di Genova.
BRILLIANT 95548 (2 cd)
Pág. 64



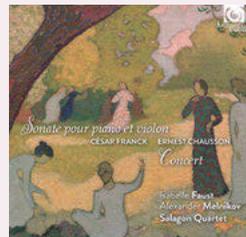
BACH:
Sonatas y partitas para violín solo
Boris Begelman, violín
DHM 88985466112 (2 cd)
Pág. 49



DEBUSSY:
Estampas. Claro de luna. La más que lenta. Elegía. Preludios (Libro I)
Daniel Barenboim, piano
DG 4798741 (1 cd)
Pág. 64



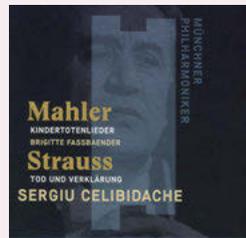
COUPERIN, A. L.:
Pièces de clavecin
Yago Mahúgo, clave
CMY BAROQUE 5015B (1 cd)
Pág. 50



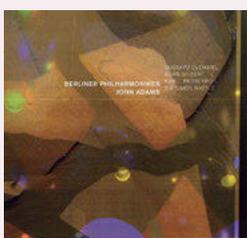
FRANCK / CHAUSSON:
Sonata para violín y piano
Concert op. 21
Isabelle Faust, violín. Alexander
Melnikov, piano. Salagon Quartet
HARMONIA MUNDI 902254 (1 cd)
Pág. 67



CLORINDA E TANCREDI
Obras de Monteverdi y Sances
Francesca Lombardi Razzoli
Luca Dordolo. Cantar Lontano.
Director: Marco Mencoboni
GLOSSA 923512 (1 cd)
Pág. 56



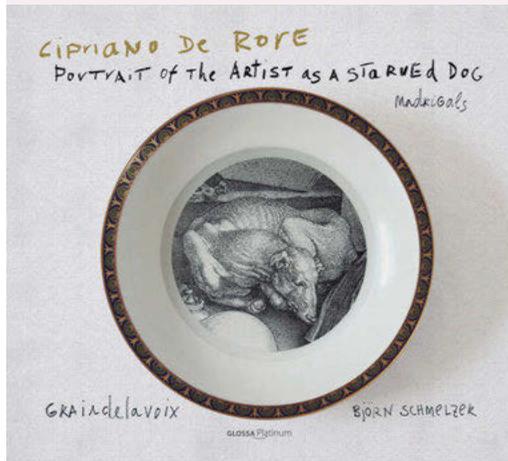
MAHLER / STRAUSS:
Kindertotenlieder. Tod und Verklärung
Brigitte Fassbaender, mezzosoprano
Orquesta Filarmónica de Múnich
Director: Sergiu Celibidache
MPHIL 0006 (1 cd)
Pág. 71



ADAMS:
Harmonielehre. E.a. Leila Josefovich,
violín. Georg Nigl, barítono. Coro de la
Radio de Berlín. Orquesta Filarmónica
de Berlín. Directores: John Adams, Alan
Gilbert, Kirill Petrenko y Simon Rattle
BPHR 170141 (4 cd + 2 Blu-ray)
Pág. 62



ARDENTE FLAMME
Arias de Gluck, Cherubini, Lalo, Bizet,
Berlioz, Gounod, Thomas, Massenet y
Wormser. Gaëlle Arquez, mezzosoprano
Orchestre National Bordeaux Aquitaine
Director: Paul Daniel. DG 481 642 5 (1 cd)
Pág. 72



La música, una expresión cultural, y por tanto contextual, no agota sus posibilidades con solo oírla, y Graindelavoix insiste en recordarlo en cada nuevo disco

VENI DOMINE

Obras de Pérotin, Des Prez, Palestrina, Nanino, Mouton, Victoria, Allegri y Clemens non Papa. Cecilia Bartoli, mezzo Coro de la Capilla Sixtina. Dirección: Massimo Palombella. DG 479 7524 (1 CD)

El Coro de la Capilla Sixtina y su director, Massimo Palombella, parecen haber encontrado un ritmo constante de publicación, a razón de un disco por año, y con este ya son tres los títulos aparecidos tras su debut discográfico en 2015 con aquel álbum titulado "Cantate Domino", además de su proyecto dedicado a Palestrina en 2016 (SCHERZO 326). Si en aquellas ocasiones el interés parecía focalizarse en la novedad que suponía escuchar por primera vez un álbum registrado en la Capilla Sixtina, por un lado, y que algunos tesoros musicales ignotos, pertenecientes a la Biblioteca Vaticana, por el otro, viesan al fin la luz, ahora, y aunque *a priori* parecía complicado, la expectación se renueva con la participación aquí de Cecilia Bartoli, la primera mujer que ha cantado en concierto junto al conjunto vaticano en sus más de cinco siglos de historia.

En el presente proyecto, la selección musical se centra de nuevo en los principales autores del Renacimiento, con Palestrina, Victoria, Des Prez y Clemens non Papa a la cabeza, pero también se incluyen en ella himnos de canto llano, así como el conductus *Beata viscera Mariae Virginis*, atribuido a Pérotin, en el que precisamente participa la mezzo italiana junto a las voces blancas y graves.

A pesar de la expectación comercial, el resultado artístico es inferior al de los dos álbumes anteriores, y es que Cecilia Bartoli, principal reclamo del disco, no posee la voz y la técnica adecuadas para este repertorio. El estilo en la interpretación del canto llano tampoco parece el más apropiado, pues se percibe falta de energía y convencimiento, igual que la polifonía, que carece de robustez y suena con las líneas un tanto debilitadas, sin el brillo necesario para que el entramado destaque. El fraseo, en el que las notas crecen y decrecen sin demasiado sentido musical, tampoco ayuda demasiado.

URKO SANGRONIZ

DE RORE:

Madrigales Graindelavoix. Director: Björn Schmelzer GLOSSA 32114 (1 CD)

Cipriano de Rore, retrato del artista como un perro muerto de hambre. Esta es la rúbrica bajo la que 'sucede' la nueva entrega del grupo belga, que no podía ser convencional, por supuesto. Rosa Tendero, autora del diseño de la carpeta, ha hecho un trabajo que merece la pena resaltarlo, pues ha entendido perfectamente el contenido de lo que ilustra. El disco se dedica a los madrigales de Cipriano de Rore (c. 1515-1565), material que ya de por sí justifica su interés, pero se acrecienta por el plusvalor de la propuesta. En esta época que vivimos de plataformas y pistas digitales de consumo musical, las interpretaciones de Graindelavoix se desaprovechan solo con su escucha. La música, una expresión cultural, y por tanto contextual, no agota sus posibilidades con solo oírla, y este grupo insiste en recordarlo en cada nuevo disco. Es legítimo que no todo el público quiera ser así de exigente, pero es de justicia recordar que estos "derroches de programa" son un regalo que diferencia a unos grupos de otros, y también entre aficionados, más o menos exigentes.

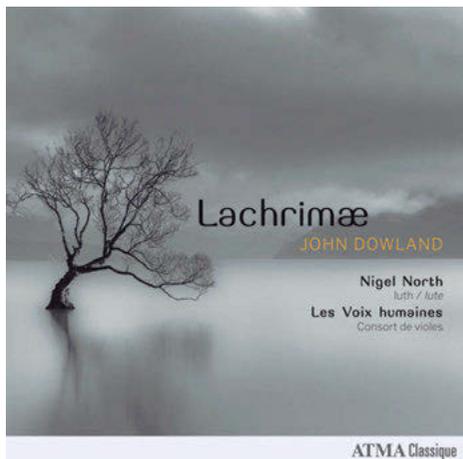
De Rore fue músico viajero de origen flamenco que hizo carrera en mil y un sitios de Italia (Nápoles, Brescia, Venecia, Ferrara, Parma...) y Bélgica. Su producción fue inmensa (en el campo madrigalístico, nada menos que diez libros), y su influencia, acorde a su facilidad para escribir. Todos los madrigales interpretados aquí son italianos y profanos. Schmelzer es un caso de músico que entiende la música a través del oído y de la vista. Nada de lo que rodea al contexto en que las piezas se interpretaron le es ajeno, y lo mismo se obsesiona con un manuscrito de dibujos (Honnecourt), con un interior eclesialístico llevado a lienzo (el *Requiem* de Vecchi), que con un grabado, como es el caso, el del propio Cipriano. Sin duda, el belga ha encontrado la horma para su versátil personalidad, atravesada por los *Cultural studies*: investigador, cantante, director, ensayista... original en todo, atrabiliario, genial.

Dicho esto, la interpretación del *Queste non son* de Verdelot, a 6 voces (pista 2), disuadirá a los detractores del conjunto irreverente de seguir escuchando. La morosa interpretación, las disonancias, la nasalidad, la marca de la casa, en suma, afianzarán a aquellos y a sus fervientes devotos en las ideas de partida. Es así. Creo, por mi parte, que la escucha de este madrigal es una de estas piezas que te reconcilian con el mundo. En el resto del disco la dosificación de la densidad armónica vocal, fuertemente homofónica, con piezas a solo más instrumento evita la saturación en la escucha.

Seis voces, masculinas excepto la de Anne-Kathryn Olsen, buscan y encuentran ese color tímbrico que le gusta a su director. Graindelavoix está formando una plantilla estable, de la que tanto se benefician los grupos que son capaces de conseguirla. En este caso, un tercio de los componentes son hispanos, con algunos colaboradores ya conocidos (Albert Riera y Tomàs Maxé) y otros nuevos, como el cornetista Lluís Coll i Trulls. Magistral el de Manresa en el diálogo con el sentido contratenor Razek-François Bitar en *Non son io che pai in viso* de Morlaye, trágico fragmento del *Orlando furioso* de Ariosto, obra que pone texto a las siete primeras piezas. Participa también en la confección de esta perla el poderoso ceterone del Musée de la Musique parisino (se le dedica un espacio específico en las notas), que acompaña otras de las piezas. Dentro del joyero de interpretaciones no podemos dejar fuera *Convien ch'ovunque sua sempre cortese* (ya sí, de Rore), con —respuestas en eco— el pastoso timbre de Olsen

Si dispone en su casa de 14 cms. cuadrados libres, este disco debe estar ahí.

JOSEMI LORENZO ARRIBAS



DOWLAND:

Lachrimae

Nigel North, laúd. Les Voix Humaines
ATMA 2761 (1 CD)

Las famosas *Lachrimae* or *Seven Teares* que John Dowland publicó en 1604 se cuentan sin duda entre las piezas de danza cortesana más grabadas de la historia. Se trata de siete variaciones en forma de pavana sobre una de las canciones más célebres del propio compositor, *Flow my tears*, que había aparecido en su *Primer libro de canciones*, editado en 1596. La colección, que incluye otros aires (más pavanas, alemandas, gallardas...) está escrita para una parte de laúd más otras cinco partes que Dowland prescribe para instrumentos de la familia de la viola da gamba o del violín. Aunque hay también grabaciones violinísticas, son más abundantes las realizadas con violas, cuya sonoridad parece ajustarse especialmente bien al carácter melancólico y grave de esta música.

Resultaba un poco sorprendente que un conjunto tan veterano y con tanta actividad discográfica (aminorada en los últimos años) como Les Voix Humaines no se hubiera acercado aún a la colección, sobre todo si tenemos en cuenta que el grupo canadiense ha frecuentado la música inglesa del período, incluida la del propio Dowland. Junto al ilustre Nigel North, Les Voix Humaines va alternando en este CD las pavanas de las lágrimas con otras piezas para violas y para laúd solo (algunas sacadas de otras colecciones y manuscritos), lo cual resta impacto a ese torrente de sensaciones melancólicas que crean las siete piezas colocadas una detrás de otra, pero da una impresión más realista de lo que deberían ser las interpretaciones cortesanas o domésticas de este repertorio, en el que las danzas lentas se alternarían con las rápidas, los aires graves con los ligeros. Versiones que, aun preservando el carácter hondo de las pavanas, apuestan por un ágil juego de contrastes y una clarificación de las texturas. Muy elocuente y flexible el laúd de North en las piezas a solo.

PABLO J. VAYÓN

AFFECTUS EST ANIMI MOTUS, AUT PERTURBATIO QUAE MIRABILEM ELOQUENTIAM FACIT. — SUMMA, ALLES WAS OHNE LÖBLICHE AFFECTEN GESCHICHET HEISSIT NICHTS, THUT NICHTS, GILT NICHTS. — NOS PASSIONS NE PEUVENT PAS AUSSI DIRECTEMENT ÊTRE NOTRE VOLONTÉ, MAIS ELLES PEUVENT L'ÊTRE INDIRECTEMENT PAR LA REPRÉSENTATION DES CHÔSES QUI ONT COÛTUME D'ÊTRE JOINTES AVEC LES PASSIONS QUE NOUS VOULONS AVOIR. — AFFECTO ES UN MOVIMIENTO O PERTURBACIÓN QUE MÁS PROPIAMENTE BEZIMOS LAS PASSIONES DEL ANÍMA, PORQUE SEGÚN LAS MUDANÇAS QUE SE OFFRESÇEN, ASSÍ SE INCLINAN A DOLOR, ALEGRÍA, MISERICORDIA, CRUELDAD, AMOR, ODIO, ETC. — AFFECTUS EST ANIMI MOTUS, AUT PERTURBATIO QUAE MIRABILEM ELOQUENTIAM FACIT. — SUMMA, ALLES WAS OHNE LÖBLICHE AFFECTEN GESCHICHET HEISSIT NICHTS, THUT NICHTS, GILT NICHTS. — NOS PASSIONS NE PEUVENT PAS AUSSI DIRECTEMENT ÊTRE EXCITÉES NI ÔTÉES PAR L'ACTION DE NOTRE VOLONTÉ, MAIS ELLES PEUVENT L'ÊTRE INDIRECTEMENT PAR LA REPRÉSENTATION DES CHÔSES QUI ONT COÛTUME D'ÊTRE JOINTES AVEC LES PASSIONS QUE NOUS VOULONS AVOIR. — AFFECTO ES UN MOVIMIENTO O PERTURBACIÓN QUE MÁS PROPIAMENTE BEZIMOS LAS PASSIONES DEL ANÍMA, PORQUE SEGÚN LAS

BACH:

Piezas para clave

Javier Núñez, clave
ARCANA 108 (1 CD)

Decía Cicerón que los tres objetivos del orador debían ser “*docere, delectare, et movere*”, esto es, demostrar ante la audiencia la veracidad de su tesis, deleitarla y conmoverla. El aforismo es extrapolable a la música: el intérprete debe convencer al oyente, complacerle y tocar su fibra emocional. Pero las emociones pueden ser muy diversas: desde la melancolía a la alegría, pasando por la sorpresa o el placer. Lo que no puede hacer un músico, como compositor o como intérprete, es dejar indiferente al oyente.

Los barrocos hicieron suyo el “*docere, delectare, et movere*”. Johann Sebastian Bach es tenido como el más cerebral (el más matemático) de todos los compositores del Barroco, pero Bach también busca conmover, emocionar... Busca eso que se da en llamar “afectos”. El clavecinista sevillano Javier Núñez, en su segundo disco en solitario (el primero, aparecido en Cantus, contenía música de autores italianos —principalmente, napolitanos— de los siglos XVI y XVII), ha reunido piezas para clave de Bach que describen los estados emocionales que la música provoca en quien la escucha. Núñez califica de “caleidoscópico” el programa, en el que incluye fragmentos de *El arte de la fuga* y, de las dos partes de *El clave bien temperado*, así como corales, preludios y fugas o, incluso, la *Suite BWV 996* íntegra, que aunque es tenida por una suite para laúd —que muchos arreglan para tocarla al clave—, lo más probable es que en su origen fuera una suite para *lautenwerk*, es decir, para clave-laúd, instrumento de teclado parecido al clave, pero con cuerdas de tripa, por el que Bach sentía veneración.

Núñez, que utiliza una copia de un Mietke, consigue su objetivo: convence con su rigor, deleita con su musicalidad y, sobre todo, emociona. Disco atípico, pero imprescindible para quienes amen el clave bachiano.

EDUARDO TORRICO



BACH:

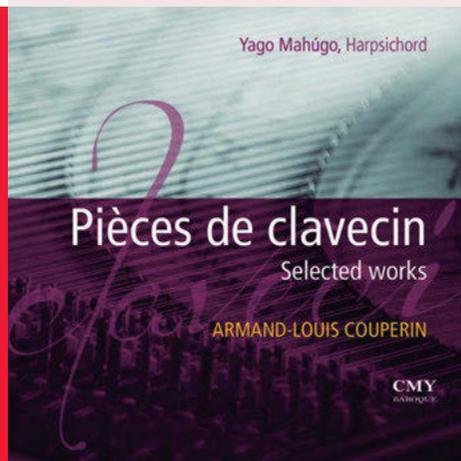
Sonatas y partitas para violín solo

Boris Begelman, violín
DHM 88985466112 (2 CD)

Boris Begelman (Moscú, 1983) pertenece a esa nueva saga de músicos rusos que, al rebufo de Dmitri Sinkovsky, Serguei Malov (ambos, como él, violinistas) o de los directores Maxim Emelyanychev y Teodor Currentzis (griego de nacimiento, pero ruso por formación, vocación y nacionalización), han llegado al mundo de la música barroca para aportar unas dosis de virtuosismo, espectáculo, fantasía y, en ocasiones, polémica, que no le viene nada mal a la corriente históricamente informada. Begelman, que reside en Italia desde hace más de un lustro, no parece en cualquier caso interesado de ejercer de *enfant terrible* (como Currentzis) o de deslumbrar con ejercicios pirotécnicos (al estilo de Sinkovsky), pues su acercamiento a Bach resulta de un enorme respeto por la tradición (historicista, entiéndase).

El sonido de Begelman es más lírico que dramático, sin *vibrato*, limpio, un punto seco si se quiere, pero de una transparencia extraordinaria. Su arco es ágil, preciso e incisivo, y la claridad y distinción con la que hace sonar cada nota son asombrosas, incluso en los pasajes más rápidos y filigranescos (ejemplo: la double de la Courante de la *Partita n.º 1*). Todo está articulado de forma minuciosa, pero la sensación nunca es la de un fraseo entrecortado o nervioso, sino que esos períodos más breves se integran en una gran línea discursiva, lo cual se aprecia especialmente en las grandes formas (las tres fugas y la chacona), hechas con una vitalidad y una energía arrolladoras. No faltan en la interpretación pasajes de enorme vuelo poético (en general los lentos de las sonatas, pero sobre todo el Andante de la *n.º 2* y el Adagio de la *n.º 3*, en los que el tiempo se estira con grácil flexibilidad) ni momentos para la ornamentación (nunca extravagante), pero en todo queda una sensación de orden, control, moderación y musicalidad desbordantes.

PABLO J. VAYÓN



COUPERIN, A. L.:

Pièces de clavecin
Yago Mahúgo, clave
CMY BAROQUE 5015B (1 CD)

Armand-Louis Couperin, sobrino de François “Le Grand”, pertenece a la última generación de la gloriosa escuela clavecinística francesa. Contemporáneo de Duhply y Balbastre, se diferencia de ellos por un gusto regresivo, reaccionario incluso —magníficamente reaccionario, diría yo—, que le convirtió en blanco de críticas en ese sentido. Sus *Pièces de clavecin*, publicadas en 1751, son, en cualquier caso, fruto temprano (el autor contaba con 24 años al salir de la imprenta), lo que no significa inmaduro; al contrario, muestran una calidad y un dominio del idioma y de la composición asombrosos. Esta música, que tanto debe a Rameau (la Allemande recuerda en algún momento a la pieza homónima de la *Suite en Mi* del dijonés) ha sido muy poco transitada, incluso en disco, lo que resulta cuando menos extraño, dada su magnífica altura, que sitúa al compositor como digno sucesor de su tío, según puede comprobarse en la selección que nos ofrece Yago Mahúgo, llena de auténticas joyas.

Quien haya seguido los registros del madrileño, sabe bien que muy pocos clavecinistas son capaces de interpretar tan bien el repertorio francés. Sus Rameau, Royer, Clérambault y Marchand son ya referencias indiscutibles y este Couperin se sitúa a la misma altura. Desde la virtuosa *La Victoire*, referida a la dedicataria, Mahúgo hace suya la música y despliega su magisterio, con una hermosísima Allemande, que toca a un tempo pausado, perfecto para saborear los aromas de nostalgia que desprende, con un fraseo exquisito. Hace *La Chéron* con una delicadeza, ensoñación y ternura sublimes, y logra transir *L’Affligée* de dolor y desolación, con un sensacional manejo de los silencios. Llena *Les Tendres Sentiments* de gracia y encanto, como también el delicioso *Rondeau*. Como propina, una preciosa *L’Angloise* a la vez virtuosa y evocadora. Un disco imprescindible.

JAVIER SARRÍA PUEYO

DURANTE:

Conciertos para cuerda
Ensemble Imaginaire.
Directora: Cristina Corrieri
BRILLIANT 95542 (2 CD)

Dentro del gran laberinto de nombres propios del barroco musical europeo, el del napolitano Francesco Durante suele situarse entre los primeros autores de sonatas para teclado solista, como uno de los pioneros (junto a Alessandro Scarlatti) del estilo italiano de música sacra desarrollado en la primera mitad del XVIII y como maestro de compositores del nivel de Pergolesi, Piccini, Vinci o Paisiello. Sus conciertos para cuerda no son especialmente conocidos, y de hecho alguno de ellos se graba por primera vez en este doble disco, pero conviene tenerlos en cuenta al menos por dos motivos: porque se insertan estupendamente en el espíritu de la época (comparten el aire galante, las texturas levemente contrapuntísticas y el ambiente general de la escuela napolitana) y porque, al mismo tiempo, muestran una gran variedad interna tanto en carácter como en forma y estilo, desde el penetrante lirismo de ciertos movimientos lentos hasta minuetos en perfecto *cantabile*, episodios enteramente fugados y rutilantes prestos que ponen a prueba el virtuosismo de los distintos instrumentos, caso del violín en el *Concierto n.º 2*. El más original, eso sí, es el n.º 8 por las súbitas pausas y el peculiar diálogo que se produce entre las dos violas en su amplio movimiento inicial.

A la vista está que Cristina Corrieri cree en estas obras y que las ha estudiado a fondo (sus notas al disco son excelentes), aunque cabe preguntarse si no hay en ellas más color y más fuego que el que sacan los siete músicos del Ensemble Imaginaire, que conducen en todo momento con la cautela, la disciplina y la prudencia de quienes temen desviarse un solo milímetro del carril central. Los movimientos rápidos, sobre todo, demandan un ímpetu que no acaba de desembarcar, negando el derecho a un vértigo con el que el álbum hubiese ganado en empuje, energía y vitalidad.

ASIER VALLEJO UGARTE

HAENDEL:

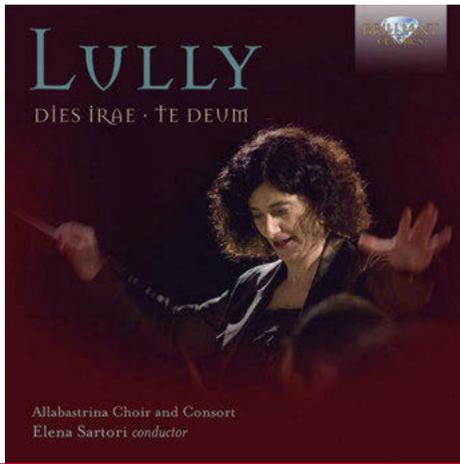
Concerti a due cori HWV 332, 333 y 334
Freiburger Barockorchester
Directores: Gottfried von der Goltz y Petra Müllejans
HARMONIA MUNDI 905272 (1 CD)

Compuestos para las temporadas de oratorios del Covent Garden de 1747 y 1748, los tres *Concerti a due cori* de Haendel forman parte de sus obras orquestales más chispeantes y vivarachas. Inglaterra vivía en un clima de optimismo después de haber aplastado, un año antes, el levantamiento jacobita que pretendía reponer en el trono inglés a un Estuardo, Charles Edward, conocido como el “Bonnie Prince Charlie” (los escoceses se quedaron a las puertas de Londres). Pero no solo abundaba la alegría, sino también los músicos en paro: tras la victoria militar, se habían disuelto las bandas y muchos oboístas, fagotistas y trompistas habían perdido su trabajo. Con estos conciertos, Haendel pudo dárselo a varios de estos parados, ya que cada coro tenía, además de las cuerdas y el bajo continuo, un conjunto de vientos: fagot, dos oboes y —solo en el concierto HWV 333—, dos trompas.

El 334 fue escrito para las ejecuciones del oratorio *Judas Macchabaeus* y se da por sentado que el 332 fue interpretado durante *Joshua* y el 333, durante *Alexander Balus*. Fiel a su norma, Haendel reconvirtió en pasajes orquestales arias que había empleado previamente en obras vocales (*Messiah*, *Belshazzar*, *Esther*, *Occasional Oratorio*, *Semele*, *Partenope* o la *Birthday Ode for Queen Anne*).

La Freiburger Barockorchester está perfecta, como es habitual en esta formación (seguramente, la mejor orquesta historicista). Sus dos directores artísticos se reparten en esta grabación los roles: Gottfried von der Goltz dirige el coro I en los conciertos 334 y 332, y el coro II en el 333, alternándose con Petra Müllejans. La interpretación es poco inglesa, comparada, claro está, con las grabaciones de Trevor Pinnock o Christopher Hogwood. En ese sentido, recuerda más a Jeanne Lamon y Tafelmusik. Habrá quien pueda considerarlo un inconveniente.

EDUARDO TORRICO



LULLY:

Dies Irae. Te Deum

Allabastrina Choir and Consort
Directora: Elena Sartori
BRILLIANT 95592 (1 CD)

Tenía mucha curiosidad por escuchar estos grandes motetes de Lully en manos de unos músicos italianos centrados en el XVII patrio y cuyo último trabajo discográfico consistió en la recuperación de una ópera de Barbara Strozzi. Ciertamente es que con anterioridad ya habían pasado por la sala de conciertos y el estudio de grabación justo con los dos motetes que hoy edita Brilliant, pero no dejaba de ser algo excéntrico en una carrera muy direccional. Sartori, en sus notas, pone a caer de un burro la tendencia chovinista que reserva para sí el repertorio galo y lo reivindica como patrimonio común europeo y, por tanto, accesible a todo intérprete fuera del hexágono.

A pesar de su fino análisis del estilo francés, lo cierto es que, en su interpretación, prescinde de mucho de ello, con escasas vitalidad rítmica y atención a la *inegalité*, los puntillos, los adornos (los trinos en particular) y la pronunciación del latín, que no se hace a la francesa. En el *Te Deum* falta, desde la pomposa sinfonía, sentido de la urgencia (los tempos languidecen sin remedio), chispa y gracia, algo que otros han sabido proporcionar, combinando majestad con sentido rítmico.

El conjunto vocal hace una excelente labor, como *grand chœur*, *petit chœur* y en las intervenciones solistas innominadas —el folleto no proporciona información sobre los componentes—, con perfecta dicción del texto y elocuencia, logrando un hermosísimo *Pie Jesu* en el *Dies Irae*. La orquesta se sitúa en el mismo nivel, aunque uno sospecha que los efectivos son algo raquíticos y lamenta la exclusión de las flautas en el *Te Deum*, que tan bien quedan en los pasajes más marciales. La dirección adolece de los defectos indicados, pero es cuidadosa, logrando pese a todo un resultado interesante. Aquí vuelve Giovanni Battista Lulli, aunque yo me quedaré con su versión bien afrancesada por Niquet y Dumestre.

JAVIER SARRÍA PUEYO



TELEMANN:

Arias de cantatas y música instrumental
Peter Kooy, bajo. L'Armonia sonora
PASSACAILLE 1034 (1 CD)

Este disco presenta la faceta menos popular de Telemann, la de la música íntima, basada en instrumentaciones modestas y la expresión de afectos serenos, casi diría que acurrucados, con la voz de bajo como protagonista. Las piezas más importantes son tres espléndidas cantatas, dos de ellas destinadas al Tiempo de Pasión. *Der am Ölberg zagende Jesus* posee una fuerza expresiva y una delicada belleza poco común, desde su inicial recitativo acompañado que da título al disco (*Die Stille Nacht*), hasta sus tres maravillosas arias, en especial la divina segunda. Si flauta y cuerda son el único acompañamiento, en la también preciosa *Ich will den Kreuzweg gerne hegen* queda reducido a un lucidísimo violín y bajo continuo. *Reiner geist, lass doch mein Herz* es otra belleza con reducido orgánico: traveso, dos violines y continuo.

No menos exquisitas son las composiciones instrumentales, aunque es de lamentar que se empleen continuamente violas da gamba, vengan o no a cuento, como en la *Sonata a seis*, donde las violas alto y tenor se sustituyen por sus contrapartes *da gamba*.

La interpretación se revela tan íntima como la música y aún más: austeras y un punto secas. No se busca un tapiz suntuoso, sino sencillo y leñoso, aunque no carente de hermosura. La expresividad es comedida y a algunos recordará al Ricercar Consort de hace treinta años. Al resultado contribuye Peter Kooy, bajo bachiano muy sobrevalorado a mi entender, que, con sonido nervudo, logra una notable elocuencia sin mucho interés por la belleza tímbrica y que, en cualquier caso, hace tiempo que no está en su mejor momento. Con todo, lo más complicado para este disco es la competencia, pues Klaus Mertens grabó, acompañado por la Academia Daniel, las tres cantatas en sendos discos (HR y CPO) con resultados infinitamente superiores.

JAVIER SARRÍA PUEYO



THE FIERY GENIUS

Obras de Leo, Fiorenza, Marchitelli, Cailò y Supriani
Ensemble Aurora
Director y violín: Enrico Gatti
ARCANA 429 (1 CD)

En su *Historia de la música*, Charles Burney recoge la anécdota del viaje de Corelli a Nápoles. Allí, la habilidad del gran músico habría quedado ensombrecida por las proezas de un violinista local, un tal Petrillo, más conocido como Pietro Marchitelli, uno de los máximos exponentes del violín napolitano. Verídico o no, el relato revela la sustancial autonomía de la escuela violinística napolitana con respecto a la romana, tal como muestra la eclosión de una plantilla instrumental cultivada de manera específica en Nápoles, la sonata para tres violines y continuo, frente al modelo para dos violines que impuso Corelli.

El programa ofrece dos bellos ejemplos de sonata para tres violines, uno de Marchitelli y otro de Giovanni Carlo Cailò, pero prueba también que ambos músicos sabían desenvolverse con igual maestría en el ámbito de la sonata en trío de molde corelliano (notable la *Sonata VIII* de Marchitelli). El *Concierto para cuatro violines* de Leonardo Leo es la pieza más conocida del disco y la más lograda: una obra en donde la dimensión de conjunto prevalece sobre la solista, con un contrapunto maravillosamente trabajado en el segundo movimiento y un lirismo doliente —tan propiamente napolitano— en el tercero. Similares características posee el *Concierto* de Nicola Fiorenza, un compositor de gran personalidad que por suerte en los últimos tiempos ha despertado el interés de diversos intérpretes (el grupo La Ritirata incluye a Fiorenza en su reciente disco de conciertos napolitanos).

Las lecturas del Ensemble Aurora tal vez no encuentren reflejo en el título programático del disco, "The fiery genius", expresión utilizada por Burney para definir el espíritu napolitano. Más equilibradas que impetuosas (más corellianas, en definitiva), estas versiones ofrecen en todo caso una satisfactoria exploración de este repertorio.

STEFANO RUSSOMANNO

Lionel Meunier

(Vox Luminis)

“HAY QUE SER LO SUFICIENTEMENTE FUERTE PARA DEFENDER UNA CONVICCIÓN HASTA EL FINAL”

Fundado en 2004 por el bajo francés Lionel Meunier, Vox Luminis se ha convertido en uno de los coros de cámara más relevantes de la música barroca y renacentista. Sus grabaciones para Alpha, Ricercar, Ramée o Musique en Wallonie han recibido los más encendidos elogios. Sin embargo, su último disco, con el *Magnificat* de Bach y el *Dixit Dominus* de Haendel, está siendo objeto de una controversia tan encendida como esos elogios. Durante la reciente visita de Vox Luminis a Madrid para cantar en el Ciclo Universo Barroco del CNDM, aprovechamos para preguntar a Meunier sobre la polémica.

Son dos obras de las que existen decenas de grabaciones. ¿Qué es lo que puede encontrar novedoso el oyente en este disco?

Para empezar, puede escuchar a la orquesta de Vox Luminis por primera vez. No es una orquesta nueva que hayamos hecho ex profeso para esta grabación, sino una orquesta con la que ya llevamos trabajando cuatro años. Cuando empiezas en la música, quieres grabar un disco lo antes posible para darte a conocer. Nuestra ventaja ahora ha sido que hemos podido ir rodando la orquesta en un buen número de conciertos y solo se ha metido en un estudio de grabación cuando hemos estado realmente convencidos de que ya estaba preparada para ello, cuando ya poseía un sonido propio, una identidad clara... No hemos querido grabar obras que tuvieran coros “B” y solistas aparte, sino obras que requiriesen un coro con un número importante de cantantes. Sobre el *Magnificat* hay un sinfín de debates en cuanto a cómo se debe hacer. Joshua Rifkin, por ejemplo, sostiene que se ha de hacer con cinco cantantes. Luego está la famosa carta de Bach en la que habla de dos o tres voces por parte. No hemos seguido ninguno de estos dos caminos. Personalmente pienso que, con una orquesta como la nuestra, una voz por parte no suena lo suficiente, sobre todo en determinadas salas de conciertos. Si estuviéramos en la iglesia de Santo Tomás de Leipzig y pudiéramos colocar a los cinco solistas en el balcón, la cosa funcionaría... Pero como no es ese el caso, optamos por diez cantantes. Cantar con dos voces por parte no es sencillo, pero una vez que te acostumbras a ello resulta muy gratificante, ya que hay una mayor riqueza de sonido, puedes mantener la agilidad en todos los solistas y, por supuesto, ofrecer una gran transparencia.

¿Y en cuanto al *Dixit Dominus*?

También con diez cantantes y únicamente con cuerdas. Lo más interesante es que lo

hemos hecho a 392 Hz., el mismo diapasón utilizado para el barroco francés. Cuando Haendel llega a Roma, ese era el diapasón que se empleaba allí, más bajo que en otras ciudades italianas, en las que era 415 o, incluso, 440. El *Dixit Dominus* está escrito en Roma, como se puede apreciar junto a la firma del compositor que figura en la partitura: “Roma, 1707”. De joven he cantado esta obra con otros coros y siempre he sufrido, sin saber bien por qué motivo, pues no me ocurría con el resto de obras de Haendel. Las notas me parecían muy altas, así que un día le dije a mi grupo: “Vamos a hacer música italiana de Haendel, que me encanta, y la vamos a hacer a 392, con las indicaciones de *tempo* realizadas por el propio Haendel, no con las que se utilizan tradicionalmente”. Su reacción fue de sorpresa. Primero, por hacer Haendel, ya que no lo habíamos hecho nunca; segundo, por hacerlo

miembros del coro comentaron: “Esto resulta mucho más lógico para mi voz”. Hicimos el primer concierto y disfrutamos con él; decidimos hacer más conciertos y, finalmente, nos planteamos grabarlo de esta manera.

Los cantantes que se dedican a la ópera barroca dicen que cantar Haendel es mucho más agradecido para sus gargantas que cantar cualquier otro compositor. ¿Sucede lo mismo con su música sacra?

Por supuesto. Quizá no debería decir esto, pero Bach resulta a veces muy complicado de cantar, porque cuando él componía música vocal estaba pensando en algún instrumento como el órgano, el violín o el oboe. Es maravilloso escuchar esa música en una voz humana, pero cantarla es muy difícil. Ahora estamos ensayando sus motetes y... ¡es demasiado duro! Cuando cantas Haendel compruebas que todo es más coherente para la garganta. Haendel tenía un

“Entiendo que nuestro último disco haya supuesto un shock para algunos, pero considero que se ha de hacer lo que uno cree que debe hacer, incluso a sabiendas de que haya quien se pueda sentir ofendido por ello”

de esta manera. “Tendremos —añadí— que adaptar nuestros músculos, pero creo que va a merecer la pena que lo intentemos”.

Es decir, se trata de una interpretación históricamente documentada al máximo.

Así es, aunque a mucha gente le haya extrañado el resultado. La cuestión radica en si debemos seguir lo que manda la tradición o debemos hacer caso a lo que dice la partitura autógrafa de Haendel. Entiendo que nuestro último disco haya supuesto un *shock* para algunos, pero considero que se ha de hacer lo que uno cree que debe hacer, incluso a sabiendas de que haya quien se pueda sentir ofendido por ello. Después del primer ensayo, muchos de los

mayor sentido vocal que Bach. No voy a entrar en el debate de cuál es mejor de los dos, porque es estúpido decidir si uno está por encima del otro: son diferentes, pero al mismo son igualmente geniales. Lees una fuga del *Magnificat* y la comparas con otra del *Dixit Dominus*, y te impresionan de la misma manera.

Nacieron solo con treinta días de diferencia y a menos de doscientos kilómetros de distancia, pero... ¡hay que ver la forma tan distinta que tenían de ver la música y hasta la propia vida!

Completamente diferente. Bach es la tradición pura alemana, con influencias, por supuesto, porque en su biblioteca había obras de



compositores foráneos, tanto italianos como franceses. Pero Bach apenas viajó en su vida. A Haendel, en cambio, lo encontramos ya en Italia con apenas 21 años, impregnándose de la música que se hacía en aquel país. Escuchas su *Dixit Dominus* o su *Laudate pueri* y ves que aquello que él hacía en los años juveniles de Italia se parece mucho a lo que años después hará en Inglaterra. Es decir, nunca pierde la esencia italiana. Creo que a los dos les marcó mucho la tierra en la que residieron. ¡Habría sido fantástico poderte encerrar con los dos en una habitación, tomar un café con ellos y escuchar lo que opinaban sobre la música! Uno desde lo vocal y otro desde lo instrumental, pero su tratamiento de textos es insuperable. Es difícilísimo encontrar una sola mala nota en alguna de sus obras. Es tan buena toda la música que hacen que, aunque seas muy mal intérprete, resulta casi imposible que no suene bien.

¿Le preocupan las malas críticas que haya podido o que pueda aún recibir este disco?

No, aunque se trate de reacciones excesivas. Entiendo que los críticos que las han hecho puedan entender que los *tempi* que he escogido son también excesivos. Lo que sí me he dado cuenta en las críticas negativas que ha habido es que con el *Dixit Dominus* son algo indulgentes, pero con el *Magnificat* no ha habido ninguna clemencia. También es curioso que algunos críticos se llevan las manos con *Omnes generationes* y, en cambio, otros críticos dicen que *Omnes generationes* es lo único que se salva del disco. Lo mismo ocurre con los *tempi*. Cada

uno tiene su opinión sobre Bach, pero todas las opiniones que atañen a este compositor son siempre demasiado vehementes.

¿Qué es lo que realmente ha querido hacer con el *Magnificat*?

Estoy abierto a cualquier debate sobre lo que hemos querido hacer. Y lo estoy porque, con ese cambio de *tempi*, el primer ensayo resultó tremendamente difícil incluso para mí. La razón es bien clara: lo he cantado más o menos de la misma manera durante al menos diez años. Estaba acostumbrado a esa manera, lo mismo que el oyente está habituado a ella. Pero he estudiado muy a fondo la partitura, se lo puedo garantizar. Por ejemplo, el adagio del aria para soprano *Quia respexit* se enlaza directamente con *Omnes generationes* y no hay ninguna indicación de cambio de compás ni ninguna indicación de cambio de *tempo*, sino que se mantiene el adagio, por lo cual mi conclusión es que el *Omnes generationes* tal y como se ha venido haciendo desde hace muchos años es incorrecto. En aquel momento, también estaba estudiando la cantata *Christ lag in Todes Banden* y en ella hay un cambio como el que escuchamos en estas versiones del *Magnificat*, pero Bach hace una indicación en la partitura: “Alla breve”, que significa que hay que doblar el tempo. Si Bach quería hacer eso en el *Magnificat*, ¿por qué no indica “Alla breve” como lo hace en esta cantata? Sería lógico, ¿no? Después de haberlo hecho en concierto varias veces, le puedo garantizar que ningún miembro del grupo discutía ya mi planteamiento.

Es decir, que todavía en la música de Bach o en la de Haendel podemos encontrar cosas nuevas, cuando pensábamos que ya todo estaba descubierto.

Así es. Y que conste que eso no quiere decir que lo que han hecho otros antes esté mal hecho. Por ejemplo, doblar el *tempo* en ese pasaje produce un gran impacto en el oyente. Habrá quien piense que Bach no indicó “Alla breve” porque era algo obvio. Pero no hay nada ni nadie que pueda demostrar que fuera así. Creo que lo que hemos hecho nosotros le da una nueva perspectiva al *Magnificat*, lo cual es siempre interesante. Otro aspecto a considerar es por qué *Omnes generationes* es la única pieza de *tutti* que no lleva trompetas ni timbales, aunque nos hayamos empeñado durante años en que suene como si los llevara. Nunca tuve la dicha de encontrarme con Bach para que confirmara que mi teoría es correcta, pero nosotros estamos convencidos, por lo que hemos venido haciendo con esta obra en los últimos tres años, de que lo es. Acepto que la gente que conoce bien esta obra cuando escuche nuestro *Omnes generationes* se quedé sorprendida... Lo que espero es que lo entienda. Quizá mi error haya sido no explicarlo en las notas del disco. Seguramente tendría que haberlo hecho.

Bueno, volvemos a los orígenes del movimiento historicista: aquellas interpretaciones de hace 40 años no gustaban a la gente, acaso porque no las entendía. Pero ahora están absolutamente asumidas.



Exacto. He leído muchas críticas sobre el disco, las positivas y las negativas, y no estoy enfadado para nada. Comprendo todas. Me han hecho ver que tienes que ser, como músico, lo suficientemente fuerte cuando tienes una convicción para defenderla hasta el final, con todas las consecuencias. Si todo el mundo que ha asistido en concierto a nuestro *Magnificat* hubiera mostrado un rechazo absoluto a nuestra versión, me habría empezado a plantear

Por lo tanto, no se arrepiente de nada.

Lo peor para un músico es la indiferencia, que a la gente no le importe lo más mínimo lo que has hecho. Acepto sin problema que la gente me diga que no le ha gustado y estoy dispuesto a discutir sobre ello, siempre que sea de una manera educada. Lo único que pido es una oportunidad para esta versión y que, si no gusta la primera vez, se escuche una segunda; si es posible, revisándola con la partitura

“Lo peor para un músico es la indiferencia, que a la gente no le importe lo más mínimo lo que has hecho”

si lo que estábamos haciendo era lo correcto. Pero mi conclusión en esos conciertos es que lo que hacemos funciona muy bien. Es más, mucha gente me preguntaba, al final del concierto, si esos *tempi* “nuevos” eran los que figuraban en el disco... Cuando contestaba que sí, entonces ellos decían: “Ah, pues ahora mismo lo compro”. Sinceramente, es muy difícil intentar aportar una visión diferente con esas obras más célebres de la música que se llevan haciendo de la misma manera decenas y decenas de años. Algunos las hemos cantado y muchos las han escuchado en conciertos o en discos, así que las conocemos todos bien; de ahí surge la polémica. Pero en la época de Bach era muy poca la gente que tenía la oportunidad de escuchar su música y a nadie le sorprenderían estos cambios, por lo que no existiría polémica alguna. Por tal razón, desde dos años antes de empezar a interpretar el *Magnificat*, decidí no escuchar ninguna versión discográfica y centrarme exclusivamente en la partitura.

delante. Quizá no sea una grabación perfecta, pero la encuentro llena de fuerza. Además, siempre tendremos la posibilidad, dentro de diez o de veinte años, de volver a grabar estas dos obras y de ofrecer una visión diferente. Piense en una cosa: el mercado discográfico actualmente está en plena crisis y si yo he decidido hacer esta grabación es porque existe alguna razón poderosa. También le digo otra cosa: soy de los que piensan que si en esta profesión no aceptas las críticas, es que te has equivocado de profesión. Pretender gustar a todo el mundo y pretender gustar siempre es una idea absurda, porque cada uno tiene sus gustos particulares. Y si eres el líder de un grupo, lo que no puedes hacer es tener dudas sobre lo que propones a tus colaboradores.

EDUARDO TORRICO

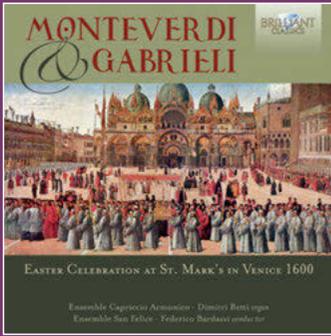


BACH / HAENDEL:
Magnificat. Dixit Dominus
Vox Luminis. Director: Lionel Meunier
ALPHA 370 (1 CD)

El acoplamiento discográfico del *Magnificat* bachiano y el *Dixit Dominus* haendeliano es una idea feliz, habida cuenta de las características de las composiciones (obras maestras corales que comparten dramatismo y originalidad), y ha gozado de cierto predicamento. El espléndido conjunto belga Vox Luminis se une a la idea, pero, no se sabe si por provenir de un repertorio distinto o por afán de originalidad, ha dado una sorpresa poco grata con el *Magnificat*. Desde su inicio, pausado, desvaído —nada que ver con el fulgor de Gardiner o Butt—, nos anuncia una versión carente de vigor que se decanta por lo lírico, lo que proporciona réditos en números como *Ex exultavit* o *Quia respexit*. Pero resulta letal en otros, en particular un *Omnes generationes* que se hace exactamente al revés que todo el mundo: lentísimo, ligado —sin los *staccati* que le proporcionan su fuerza y sabor—, blando... Un despropósito. En *Quia fecit mihi magna* se echa en falta un bajo continuo más contundente y *Et misericordia* queda lastrado por unos solistas de voz no precisamente seductora. Mejor queda *Fecit potentiam*, aunque falta fluidez, como en *Esurientes*. Lo mejor, un *Depositum* para quitarse el sombrero, lleno de fuerza y dramatismo, con un excelente tenor. Bello *Suscepit Israel*, aunque la entrada de los oboes carece de impacto, bonito *Sicut locutus* y muy buena doxología, con una repetición del tema inicial llena de vigor y agilidad.

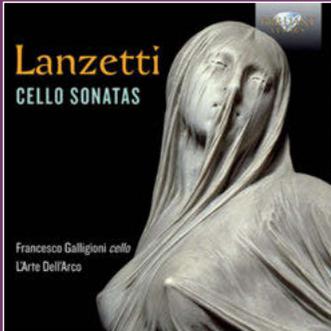
El *Dixit Dominus* discurre por derroteros mucho más interesantes, bastante más intenso que el *Magnificat*, con algunos momentos sobresalientes, como *De torrente*, aunque el coro es escaso y se conocen lecturas mucho más dramáticas. Con todo lo que se han grabado estas composiciones, no me parece un disco recomendable. Con este mismo acoplamiento, Haïm (Virgin) y, en especial, Dijkstra (BR) obtienen resultados muy superiores.

JAVIER SARRÍA PUEYO



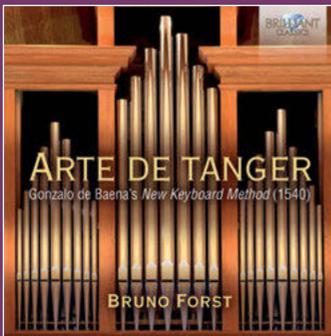
MONTEVERDI · GABRIELI

“Celebración de la Pascua en san Marcos de Venecia. 1600”
1 CD



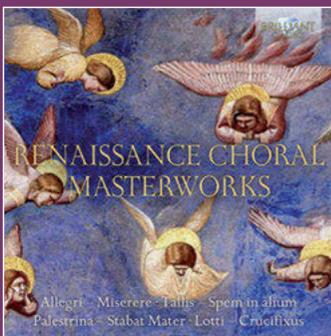
S. LANZETTI

“Sonatas para cello.”
5 CD



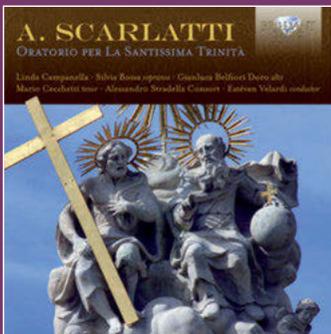
GONZALO DE BAENA

“Arte de Tänger. Música para órgano.”
2 CD



RENAISSANCE CHORAL

“Renaissance Choral Masterworks.”
2 CD



A. SCARLATTI

“Oratorio per la Santissima Trinità.”
2 CD



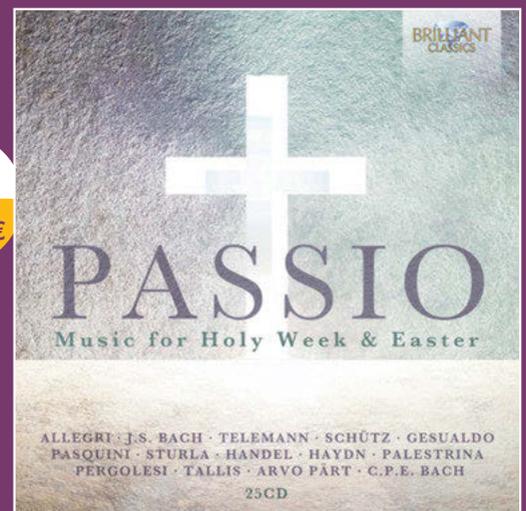
ESTE MES

RECOMENDAMOS

“PASSIO” · MÚSICA PARA SEMANA SANTA Y PASCUA

Un viaje musical por el Renacimiento, el Barroco y el Clásico, de la mano de los grandes autores de la música sacra vocal. De Bach a Handel, de Palestrina a Arvo Pärt. 25 CD que contienen 500 años de la historia del canon musical cristiano.

25 CD
49'99 €



NOVEDADES | MARZO



tus compras también en:
elcorteingles.es



CLORINDA E TANCREDI

Obras de Monteverdi y Sances
 Francesca Lombardi Mazzulli y
 Luca Dordolo. Cantar Lontano.
 Director: Marco Mencoboni
 GLOSSA 923512 (1 CD)

No deja indiferente la última grabación del singular Mencoboni, en la que el famoso *Combattimento* de Monteverdi es escoltado por madrigales amorosos en estilo moderno —esto es, a voces solas con continuo— del cremonés. Curiosamente el combate imaginado por Tasso es la pieza cantada con más contención del registro, con un Luca Dordolo perfecto en la dicción (impecable, claro está, el italiano de todos), convincente en la narración y de voz siempre bien puesta, sobre una orquesta demasiado presente pero transparente y efectiva, y un continuo prudente.

Arriesga mucho más en la emisión Lombardi Mazzulli. Su voz clara, aunque algo perforante en el agudo, es utilizada con el espectro de colores, dinámicas y recursos articulatorios (el *glissando*, el susurro, la nasalidad —*guerra e morte avrai*—, el *vibrato*, el *portamento*...) que se debe exigir para una música que solía ser cantada por actores; lejos pues, afortunadamente, del exangüe, plano y aburrido cantante “de música antigua” dominante hasta hace poco, queda sin embargo aún camino por recorrer en esta dirección que nos aleja de la academia. El resultado es un *Lamento della ninfa* espléndido, rico y emocionante. El riesgo, claro está, hace pagar sus peajes: un incomprensible *Si dolce è'l tormento*, en el que el continuo parece sabotear la sencillez rítmica de la maravillosa escritura monteverdiana con un resultado *popero*, precede a un espléndido lamento en pasacalle de Sances a modo de *bonus track*.

Un libretto cuidado, aunque —agonizante el mercado discográfico español— no en castellano, y una excelente toma de sonido completan un CD que, en un mundo saturado de grabaciones de cualquier obra maestra, es sin duda preferible a muchos justamente olvidados en nuestros anaqueles. No se lo pierdan amantes despechados y quienes gusten de las emociones amorosas intensas.

JUAN RAMÓN LARA

SCHIEFERLEIN / TELEMANN / BACH, C.P.E.:

Sonatas en trío
 Pallade Musica
 ATMA 2744 (1 CD)

Nadie parece saber nada de Otto Ernst Gregorius Schieferlein (1704-1787), el nombre que, junto a los de Telemann y Carl Philipp Emanuel Bach, protagoniza este disco. No es un capricho enlazar los tres nombres: estuvieron relacionados en la realidad. Schieferlein nació en Buxtehude, núcleo próximo a Hamburgo, y parece que toda su trayectoria profesional la desarrolló en la poderosa ciudad de la desembocadura del Elba, a la sombra de su director musical, Telemann, de quien fue copista y cantante. Era un apreciable contralto, voz preferida por Telemann a las infantiles para sus obras religiosas. A la muerte de Telemann, compartió con el joven nieto de este, Georg Michael, el desempeño de sus tareas musicales durante los ocho meses que transcurrieron hasta la llegada de su sucesor, C. P. E. Bach, para quien continuó ejerciendo como copista y cantante hasta que su avanzada edad no le permitió continuar.

Son muy escasas las composiciones que de este músico han llegado hasta nosotros: una cantata de bodas, tal vez un concierto para violonchelo —sería el primero compuesto en Alemania— y las tres sonatas en trío que se recogen en esta grabación y que se conservan en Bruselas. No deja de plantear dudas su atribución, pero el grupo Pallade Musica, con muy buen criterio, ha decidido grabarlas. Porque, desde luego, no carecen de interés. En ellas, el violonchelo —otra vez el instrumento que poco a poco se iba imponiendo en las orquestas— tiene un papel equivalente al violín, sobrepasándolo incluso en las exigencias técnicas. Y entremezclan influencias italianas con elementos galantes que las sitúan en un claro punto de inflexión estilístico. La interpretación es irreprochable, tanto técnica como estilísticamente, y derrocha musicalidad. Interesante descubrimiento.

MARIANO ACERO RUILÓPEZ

SCARLATTI, D. / MERCERO:

Pur nel sonno almen tal'ora. Tinte a note di sangue. O qual meco Nice cangiata. Sonatas en trío. Alicia Amo, soprano. Musica Boscareccia. Director: Antoni Mercero. ITINERANT 004 (1 CD)

Charles Avison publicó en 1744 sus *12 Concerti grossi after Scarlatti*. Avison se limitó a arreglar, con oficio y originalidad, varias sonatas para clave de Domenico Scarlatti. Nadie jamás ha puesto en duda que lo que salió de ahí fuera música de Avison. Me parece necesaria esta explicación porque siempre habrá quien cuestione que las dos *Sonatas en trío* “*alla maniera di C. Avison*” que contiene este disco sean obra de Andoni Mercero, violinista y director de Musica Boscareccia. Mercero ha hecho una admirable labor que no se limita al arreglo, sino que añade de su propia cosecha codas, armonías y hasta un tema con variaciones. El resultado es formidable, pero no solo en lo que diferencia a estas sonatas en trío de las sonatas originales, sino también en cuanto a interpretación (para derramar lágrimas el *Adagio e cantábile* tomado de la K. 208). Y otro tanto cabe decir de las tres cantatas para soprano que forman parte del programa y que sirven para constatar el clamoroso estado vocal por el que atraviesa Alicia Amo, convertida ya en una de las más grandes cantantes del actual panorama lírico nacional.

Poco es lo que se sabe de estas tres cantatas de cámara: ni fecha, ni lugar, ni motivo por el que fueron escritas. Lo único cierto es que el texto de una de ellas se debe a Metastasio y que las tres están en un manuscrito con otras nueve que se halla en la British Library, manuscrito que fue objeto en el pasado de diversas copias. Algunas arias son de extraordinaria belleza, mucho más en la voz de Amo, dechado de delicadeza, sutileza, afecto y buen gusto.

Junto a Mercero en la parte instrumental figuran Alexis Aguado (violín), Mercedes Ruiz (violonchelo), Juan Carlos de Mulder (archilautín y guitarra) y Carlos García-Bernalt (clave). Entre todos firman un trabajo memorable.

EDUARDO TORRICO



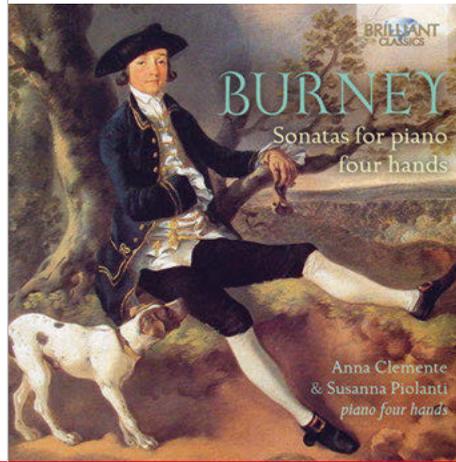
GABRIELLI, D. / SCARLATTI, A.:

Obras para violonchelo y bajo continuo
 Guadalupe López Íñiguez, violonchelo.
 Markuu Luolajan-Mikkola, violonchelo.
 Olli Hyrynen, guitarra y archilaúd.
 Lauri Honkavirta, clave. ALBA 412 (1 CD)

Es grato comprobar que la música antigua en España goza de buena salud y que cada día se dan a conocer nuevos intérpretes que pisan con autoridad un terreno que no hace muchos años parecía patrimonio casi exclusivo de los nacidos al norte de los Pirineos. En este caso es la violonchelista —y doctora en Psicología— Guadalupe Gómez Íñiguez, quien hace su presentación en disco con un programa que recoge la obra completa para su instrumento de dos compositores muy distintos: Domenico Gabrielli (1659-1690) y Alessandro Scarlatti (1660-1725). El primero, a quien sus contemporáneos llamaban *Minghino dal violoncello*, ha pasado a la historia por su virtuosismo con un instrumento entonces todavía secundario y, sobre todo, por ser de los primeros en tratar de llevarlo al plano protagonista, escribiendo obras específicamente para él como solista. En cuanto a Scarlatti, su producción para violonchelo solista se limita a tres sonatas, fechadas en torno a 1700, pero son obras de gran belleza y expresividad que no dejan insensible a nadie.

López Íñiguez toma una serie de decisiones técnicas que afectan, por ejemplo, a la instrumentación del bajo continuo, la articulación y la afinación —por cierto, muy alta en los dos compositores—. El resultado es más que convincente. Por encima de todo, destaca la solidez técnica de la violonchelista, su virtuosismo y limpieza al desgranar, por ejemplo, las florituras de los *ricercars* de Gabrieli. Pero también la redondez del sonido que extrae del instrumento y la expresividad, que alcanza sus más elevadas cotas en los movimientos lentos de Scarlatti. Quizá no sea un disco con un destino multitudinario, pero es, sin duda, de gran calidad y bellísimo. Damos la más calurosa bienvenida a una intérprete que, con seguridad, nos dejará en el futuro muchas alegrías.

MARIANO ACERO RUILÓPEZ



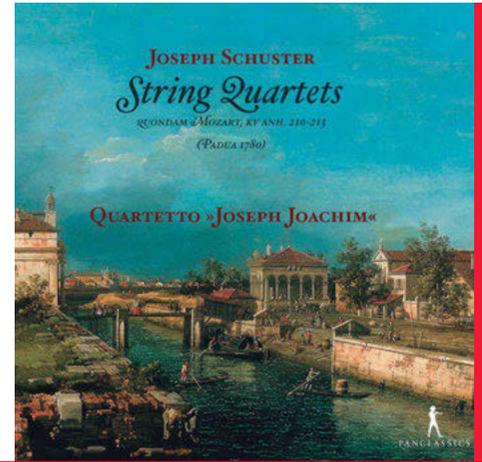
BURNEY:

Sonatas para fortepiano a cuatro manos
 Anna Clemente y Susanna Piolanti,
 fortepiano
 BRILLIANT 95447 (2 CD)

Nadie a quien le interese la música europea del siglo XVIII desconoce el nombre de Charles Burney. Impenitente viajero por el continente, curioso impertinente que no dejó personalidad musical de relieve con quien no se entrevistase y a quien no sometiese a concienzudos interrogatorios en busca de información sobre la situación del arte de los sonidos en los principales países europeos. La lectura de sus libros, tanto los de viajes musicales como los de Historia de la Música, son cita obligada para conocer de primera mano la vida y opiniones de los más relevantes compositores e intérpretes. Pero lo que no recordábamos ya con tanta exactitud es que Charles Burney (1726-1814) también fue un compositor, esencialmente de música de cámara, de algunas canciones y alguna obra religiosa. Algo que hasta ahora permanecía en el terreno de los libros, pero que adquiere dimensión sonora gracias a este disco que nos ofrece sus dos colecciones de sonatas para fortepiano o clavecín a cuatro manos, aparecidas respectivamente en 1777 y 1779.

Debieron de tener buena aceptación por parte del público británico. Es música amable, bien escrita aunque sin una inspiración magistral, a caballo entre el estilo galante y el clasicismo, llenas de buen gusto y de animados ritmos. Justo lo que la burguesía isleña podía apetecer para llenar sus largas veladas domésticas alrededor de un clave o de un fortepiano. Aquí vienen interpretadas en un fortepiano rectangular de 1800 cuyas sonoridades aún recuerdan a las de los claves, todavía en uso en la época de la publicación de estas sonatas. Clemente y Piolanti extraen lo mejor de esta música gracias a un enorme gusto en el fraseo y a la elección de ritmos bien acentuados. La articulación es incisiva, generalmente picada y la pulsación es precisa.

ANDRÉS MORENO MENGÍBAR



SCHUSTER:

Cuartetos para cuerdas
 Quartetto Joseph Joachim
 PAN 10379 (1 CD)

La historia de estos cuartetos es algo compleja y llena de recovecos documentales. En 1923 el biógrafo de Mozart, Saint-Foix, encontró una serie de seis cuartetos manuscritos que en su momento pertenecieron a André, el editor de tantas obras de Mozart. El erudito atribuyó cuatro de ellos al genio de Mozart y, en 1932, Heinz Hollheim los editó como mozartianos denominándolos *Cuartetos milaneses*, confundiendo con los auténticos cuartetos de Milán de Mozart KV 155-159. Hasta la sexta edición del catálogo Köchel de 1964 estos cuatro cuartetos fueron incluidos en el apartado de obras atribuidas a Mozart con la numeración *K. Anh. 210-213*. Pero tras las investigaciones de Richard Engländer que descubrieron la auténtica autoría a cargo de Joseph Schuster, fueron finalmente eliminadas del catálogo mozartiano.

La verdad es que escuchando estas piezas y poniéndolas frente a frente con las obras coetáneas de Mozart escritas, como las de Schuster, en Padua en el mismo 1771 y por encargo del mismo mecenas, salta en seguida al oído la diferencia estilística. Los de Schuster emparentan directamente con los *Cuartetos opp. 8 y 9* de Boccherini, publicados en 1769 y 1770; los recurrentes motivos rítmicos, los temas cortos y sus abundantes repeticiones nos llevan más al modelo del de Lucca que al lenguaje mozartiano de los cuartetos milaneses de 1771.

Sea como sea, se trata de obras de gran atractivo, llenas más de ingenio que de genio, de buena factura técnica y variedad temática y que el italiano Quartetto Joseph Joachim, con instrumentos históricos y aproximación interpretativa de época, sabe hacer valer. El sonido es brillante, rico en colores, con un empaste notable y relevante virtuosismo técnico, lo que unido a un fraseo incisivo y lleno de acentuaciones hacen sumamente atractiva la escucha.

ANDRÉS MORENO MENGÍBAR



CHAIKOVSKI:
Sinfonía Manfred
 Orquesta Filarmónica Checa
 Director: Semyon Bychkov
 DECCA 483 2320 (1 CD)

No es la *Sinfonía Manfred* la más popular de las páginas sinfónicas de su autor, quizá porque la partitura, más un poema sinfónico que una sinfonía al uso, transita en buena parte por vías de oscuro dramatismo, pero no tiene la carga directa que otras páginas sinfónicas de su autor (la *Sexta*, el primer tiempo de la *Cuarta*...) tienen. Hay quien dice, no sin razón, que se encuentra más cerca de las óperas que de las sinfonías. Quizá por ello tampoco es obra que tenga tanta discografía como las tres últimas del ciclo sinfónico del compositor ruso.

Bychkov, que estrena titularidad con la Filarmónica Checa y que inauguró con ella el ciclo dedicado a Chaikovski con una notable *Patética*, es un convencido de que *Manfred* es una obra maestra y la dibuja aquí de forma tímbricamente cuidada, bien contrastada, especialmente atinada en la oscuridad del *Lento* lúgubre inicial y en la elegancia y chispa del *Vivace* con *spirito* (ambos estupendamente traducidos por la orquesta checa). Bychkov, sin embargo, favorece *tempi* más serenos (la obra le dura seis minutos más que a Jansons, que en su grabación para Chandos con la Filarmónica de Oslo no suena en absoluto acelerado). Esto tiene especial impacto en el último, un *Allegro* con *fuoco* que no es especialmente vivaz pero sí queda corto en la segunda parte de la indicación. En ese movimiento (en el que se encuentra la mitad de la diferencia de duración total apuntada), quien esto firma echa de menos ese *fuoco* que Jansons nos brinda en dosis generosas.

Sí, esta *Manfred* de Bychkov, con una ejecución estupenda y una toma de sonido sobresaliente, tiene como interpretación muchas cosas de interés, sobre todo en un estupendo primer tiempo, pero globalmente deja sensaciones encontradas. Personalmente, creo que Jansons consigue una versión más redonda, dramáticamente más intensa.

RAFAEL ORTEGA BASAGOITI



CHOPIN:
Preludios op. 28
 Nino Gvetadze, piano
 CHALLENGE 72768 (1 CD)

La pianista georgiana Nino Gvetadze se acerca a la cuarentena con un nivel de madurez muy definido y satisfactorio para con lo que impera en el escenario de la interpretación actual. La pianista, originaria de Tiflis, nos propone un acercamiento a Chopin pausado e intrínsecamente circunspecto; una mirada hacia dentro que presupone un viaje al interior de cada uno. La seducción está servida con elegancia y mucho poder de persuasión: Gvetadze, que sabe lo que quiere perfectamente, dota a su Chopin de una belleza tan conceptual como efectiva, con unas interpretaciones delicadas y exquisitas, donde solamente caben lo bello y lo poéticamente admirable. La fuerza de estas versiones radica en una fortaleza espiritual que supone una forma de transmitir, desde la más absoluta humildad, una forma de vivir la música con total sinceridad y generosidad.

Estamos ante un Chopin intenso, equilibrado, de bella factura, natural y bien vitaminado de recursos y virtudes. La artista, con un amplio currículo en premios y presencias en escenarios y Stages, recrea un sonido perlado y bien trabajado, cálido y con mucha ternura, una paleta íntima y reflexiva que provoca unos preludios tan pulcros como hermosos. Su control sonoro podría tildarse de holístico. Así puede definirse esta forma de crear música, puesto que las propiedades de este romanticismo han de ser vistas en su conjunto y no a través de todos los detalles que lo conforman. Las sinergias no pueden ser mejores, puesto que estamos delante de un Chopin esclarecedor, iluminador y transmisor de los más altos valores del Romanticismo, servido con sensatez, pluralidad de sentimientos, extrema sensibilidad, *tempi* razonados y, en definitiva, con una plenitud emocional nunca extremada y siempre servida con amor. Chopin, en manos de Gvetadze, es casi una plegaria hacia la belleza universal.

EMILI BLASCO



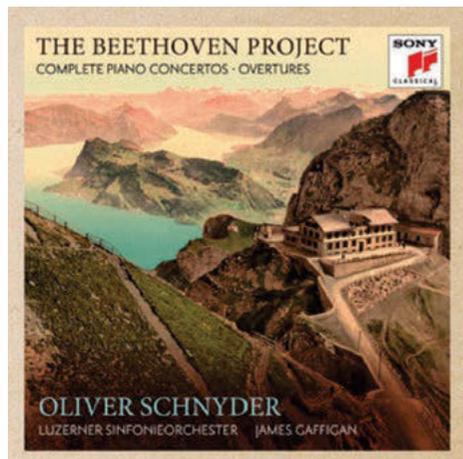
DVORÁK:
Sinfonía nº 1 op. 3,
“Las campanas de Zlonice”
 Staatsphilharmonie Nürnberg
 Director: Marcus Bosch
 COVIELLO 91718 (1 CD)

A sus veintitrés años, Dvořák quiso adentrarse definitivamente en la música formal participando en un concurso de obras sinfónicas convocado en Leipzig. Nunca recibió respuesta y la historia oficial dice que el compositor renegó de su obra y quemó el manuscrito. Pero en 1882 un librero vendió a un orientalista apellidado Dvořák (sin relación de parentesco alguna) el manuscrito original de esta sinfonía, cuya existencia se hizo pública en 1923, a la muerte de su propietario. Su primera interpretación tendría lugar en Brno en 1936.

Dado el destino de esa temprana sinfonía, Dvořák evitó en todo lo posible la presencia de melodías o giros bohemios y quiso centrarse en un lenguaje germánico que resultase más académicamente aceptable. Se detectan a lo largo de sus compases las miradas hacia Beethoven y Schumann. En particular, tanto la tonalidad de Do menor como el desarrollo motivico y las progresiones armónicas del primer movimiento se miran en el espejo de la *Quinta sinfonía* beethoveniana, mientras que el lírico tema del oboe del *Adagio* di molto o el aire scherzante del *Allegretto* miran hacia el universo schumanniano.

Al frente de la Staatsphilharmonie Nürnberg, Marcus Bosch sabe defender con garra esta obra de irregulares perfiles. La orquesta suena con gran compacidad, con un empaste denso en el que se sobresale la calidad de las secciones de cuerdas. Bosch despliega en el primer tiempo (*Maestoso-Allegro*) una gran energía en los ataques, con acentuaciones muy marcadas que consiguen otorgarle al discurso musical un atractivo tono heroico. Similar energía se aprecia en el *Allegretto* que hace las veces de *Scherzo*, en el que están muy estudiados los diversos grados de energía de cada acento; del mismo modo que salva los escollos de la irregularidad rapsódica del *Finale* con una visión global coherente.

ANDRÉS MORENO MENGÍBAR



BEETHOVEN:

Conciertos para piano y orquesta
Oberturas de Coriolano, Leonora I, Fidelio y Egmont

Oliver Schnyder, piano
 Director: James Gaffigan
 SONY 88875182362 (3 CD)

Suizo de Brugg, Oliver Schnyder (1973) se ha adentrado en la arriesgada aventura de grabar los cinco conciertos para piano y orquesta de Beethoven. Lo ha hecho en su país, acompañado por la Sinfónica de Lucerna y su titular, el neoyorquino James Gaffigan (1979). Los tres CD que contienen esta nueva integral se completan con una selección de oberturas del propio Beethoven. La grabación supone la culminación de un bien planificado proyecto gestado durante varios meses: primero con la interpretación de los conciertos en versión camerística, luego tocados en público «a primera vista» por la orquesta y, finalmente, llevados al disco en varias sesiones en la estupenda sala principal del vanguardista Kultur und Kongresszentrum Luzern, sede del mundialmente célebre Festival de Lucerna.

No estamos ante un Beethoven de referencia. Tampoco preciosista o arrebatador. Pero sí ante versiones que, si no son historicistas, sí son fieles a una sonoridad y a un modo interpretativo que se aproximan a la época del compositor. Schnyder, que es “artista Steinway”, ha optado, pese a ello, por un viejo Bechstein que le permite acercarse a un ideal de sonido y de sonoridades, a una pulsación y a un uso del pedal más cercano a los instrumentos de principios del XIX. Las dinámicas nunca se expanden más allá de lo razonable, el pedal comedido y los armónicos, escasos pero nítidos, se suman a un sonido adusto pero particularmente sugerente y hasta hermoso. Obviamente, este Beethoven en su época sorprende menos en los tres primeros conciertos. En los dos últimos, compuestos cuando su creador anda ya decididamente inmerso en el sentimiento romántico y en sus consecuentes ‘vehemencias’, anticipándose al futuro inmediato y marcando el lejano, se echa ya en falta una mayor amplitud en las dinámicas y un aliento romántico más encendido, intenso, rotundo y rompedor.

James Gaffigan brinda un acompañamiento cómplice e involucrado con el concepto moderno e historicista a un tiempo que plantea Schnyder. La Sinfónica de Lucerna no es un conjunto excepcional, pero destila corrección y tradición. También ductilidad ante una batuta clara y concisa, que elude tentaciones retóricas para volcarse en un concepto cuya mayor virtud sea, curiosamente, su corta originalidad. Es así un Beethoven canónico y fiel, empeñado en recuperar los universos sonoros que ambientaron y enmarcaron estos conciertos. Algo que también define las versiones de las oberturas que completan el disco, en las que Gaffigan y sus disciplinados sinfónicos lucernenses tampoco han desestimado el intenso aliento dramático que también late en ellas.

JUSTO ROMERO

LISA BATIASHVILI
VISIONS OF PROKOFIEV
 COE / YANNICK NÉZET-SÉGUIN

Lisa Batiashvili presenta junto a la Chamber Orchestra of Europe y Yannick Nézet-Séguin una **electrizante versión de los dos conciertos para violín de Prokofiev, intercalados con nuevos arreglos para violín y orquesta de sus ballets más famosos.**

.....

Formatos: 1 CD, álbum digital

Prokofiev: Concierto para violín nº 1 (re M, op. 19); Concierto para violín nº2 (sol m, op. 63); Danza de los caballeros (Romeo y Julieta, op. 64); Gran Vals (Cinderella, op. 87); Gran Marcha (El amor de las tres naranjas, op. 33)

Lisa Batiashvili, violín
 Chamber Orchestra of Europe
 Yannick Nézet-Séguin, dirección

.....

PRÓXIMO CONCIERTO
DE LISA BATIASHVILI EN ESPAÑA:
 12.04 Madrid, Auditorio Nacional, (Ibermúsica)
 (Prokofiev: concierto para violin nº 2)

.....

deutschegrammophon.com
universalmusic.es



Orchestra della Svizzera Italiana

LA FORMACIÓN RECOGE LOS FRUTOS DE SU COLABORACIÓN CON MARKUS POSCHNER



La victoria en la categoría DVD Performance en la reciente edición de los Premios ICMA con su proyecto “Releyendo a Brahms” ha situado una vez más a la Orchestra della Svizzera italiana (OSI) bajo los reflectores internacionales. Fundada en Lugano en 1935 bajo el impulso de Leopoldo Casella, esta veterana formación ha colaborado a lo largo de su historia con directores del calibre de Leopold Stokowski, Ernest Ansermet, Sergiu Celibidache o Hermann Scherchen; sus atriles han estrenado obras de Mascagni, Hindemith, Strauss, Honegger, Martin o Milhaud, y en tiempos más recientes de Berio, Henze o Penderecki. Por la titularidad de la orquesta han desfilado batutas como Serge Baudo, Alain Lombard, Michail Pletnev o Vladimir Ashkenazi, hasta llegar a la actual dirección musical de Markus Poschner, uno de cuyos primeros frutos es este importante galardón internacional. Poschner ha tomado las riendas de la OSI en un momento clave en el desarrollo de la orquesta, que desde hace dos años toca en el novísimo LAC —la sala multifuncional a orillas del lago de Lugano— donde hemos tenido un encuentro con Denise Fedeli, directora técnico-administrativa de la agrupación suiza.

¿Cómo y cuándo surge el proyecto dedicado a las sinfonías de Brahms?

En Múnich, en mayo de 2013, cuando Markus Poschner y yo comenzamos a sentar las bases de la futura colaboración, que ambos queríamos que se iniciase con un gran proyecto de cara a la temporada de apertura del nuevo auditorio de Lugano, el LAC. Tras una larga conversación decidimos dedicar la temporada 2015/16 a Brahms. Poschner quería ofrecer un punto de vista interpretativo nuevo y personal, madurado a través de años de estudio sobre

este compositor. Yo podía poner a su disposición una orquesta enérgica, dispuesta a emprender nuevos desafíos.

¿Cuál era la relación de la orquesta con este repertorio anteriormente, bajo qué batutas lo había frecuentado, y con qué planteamientos?

El director con el que la OSI se prodigó más en el repertorio brahmsiano fue Alain Lombard. Se trataba de una visión muy tradicional, de gran masa sonora, *tempi* majestuosos, amplios fraseos; el resultado era de enorme calidad, pero

no se diferenciaba de las versiones que todos conocemos. Más tarde, con Mikhail Pletnev, la OSI ha podido acceder a un Brahms más moderno, de *tempi* menos convencionales y fraseos más variados. Por su parte, la visión musical de Poschner se ha concentrado en la transparencia de la partitura, en la puesta en valor de las partes internas, de cada voz, cada frase, cada nota, logrando una máxima flexibilidad ejecutiva al servicio siempre de una interpretación fresca y audaz, inspirada por una fuerte creatividad y sensibilidad.

Para el proyecto han contado con la colaboración del Brahms-Institut de Lübeck. Se trataba pues de un regreso a las fuentes...

En efecto. Poschner conocía desde hace años al director del Brahms Institut, Wolfgang Sandberger, que de inmediato apoyó el proyecto, y juntos han profundizado cada detalle, abriéndonos además el instituto de Lübeck para todo tipo de consultas científicas. Sandberger ha escrito incluso los textos de todos los programas de mano, así como el del librito que acompaña al estuche DVD, prestándose a diversas entrevistas y poniendo a nuestra disposición un material fotográfico único. En cuanto a la instrumentación, la sonoridad imaginada por Poschner (que parte de las informaciones de la orquesta de Meiningen de la época de Brahms) nos ha obligado a buscar y adquirir timbales de pieles naturales, según el modelo de Dresde, y trombones con la campana más pequeña, a medio camino entre los modernos y los barrocos. Naturalmente, hemos trabajado sobre la Urtext de la Neue Brahms Edition y hemos sensibilizado a los músicos sobre el sentido y la importancia de la operación.

¿Cuál fue la reacción de la orquesta ante esas indicaciones? ¿Hubo “resistencias”, aunque fueran involuntarias?

Resistencias, no; perplejidad, sí. Hubo quien tuvo problemas para comprender y

repertorio clásico, en especial el de Haydn y Mozart, la OSI busca siempre una particular brillantez y originalidad.

Durante toda su historia la OSI ha sido una orquesta bastante activa discográficamente hablando, actividad que en los últimos años parece incluso haberse incrementado. ¿Cuáles son sus proyectos en este terreno?

En las últimas producciones discográficas hemos querido valorizar la propia historia de la OSI, grabando obras de Richard Strauss, compositor que en su época trabajó en Lugano con la orquesta como director y compositor. Siempre con la intención de reforzar nuestra identidad musical, próximamente afrontaremos obras inéditas de Rossini, en un proyecto discográfico que habrá de desarrollarse durante varios años. Estamos convencidos de que, dirigida por Poschner, la OSI será capaz de ofrecer una interpretación particularmente cercana al espíritu vigoroso y virtuosístico de Rossini.

Y respecto a usted, ¿cómo resumiría su gestión al frente de la orquesta desde que inició su mandato en 2008? ¿Cuáles son sus logros, y qué le queda aún por conseguir?

Desde el comienzo mi trabajo se centró en tres áreas: la definición de un perfil claro de la OSI, mediante la elección de programas



BRAHMS:

Sinfonías 1-4

Orchestra della Svizzera Italiana
Director: Markus Poschner
SONY 88985388869 (2 DVD)

No es necesario disponer de la misma formación orquestal que usó Brahms en Meiningen para el estreno de la *Cuarta Sinfonía*, ni utilizar la última edición crítica de Henle, tocar los arcos con poco *vibrato* o los timbales con mazos de madera para realizar una integral sinfónica musicalmente lograda. Lo necesario es reunir todos estos parámetros interpretativos en una visión orgánica y coherente. ¿Lo consiguen Markus Poschner y la Orchestra della Svizzera Italiana? La respuesta, desde mi punto de vista, es absolutamente afirmativa.

Y la clave está en el equilibrio de la propuesta. Los *tempi* son generalmente fluidos pero nunca apresurados. La flexibilidad es siempre expresiva y evita la pérdida de tensión dramática. La transparencia propia del orgánico reducido permite captar detalles de orquestación menos familiares (la cita beethoveniana en el último movimiento de la *Tercera* por parte de los trombones, por ejemplo) pero también en este caso Poschner y la OSI evitan subrayarlo en exceso. El no-uso del *vibrato* nunca es “punitivo”, y los *portamenti* son usados a menudo con extrema parsimonia, dentro de los límites del buen gusto. Si hay que sugerir qué sinfonía suena más “distinta”, creo que es la *Tercera*, cuya versión clara y danzante la sitúa en el polo opuesto de la brillante dramaticidad de Furtwängler con la Filarmónica de Berlín o la de Mravinskii con la de Leningrado. La *Segunda* se me antoja perfecta, aunque quizá desearía un finale más “orgiástico” y menos lírico. La *Primera* sigue en esa línea de excelencia, y sólo la *Cuarta* puede suscitar alguna perplejidad, pero sólo porque pasamos de interpretaciones muy bellas a una simplemente bella e interesante.

El vídeo es de buena calidad, aunque no sea de alta definición y la toma audio más que óptima.

RICCARDO CASSANI

“Poschner ha sabido motivar a los músicos para que den lo mejor de sí mismos. La orquesta se ha acostumbrado a ser increíblemente reactiva; hay una mayor atención a la escucha recíproca y el cuidado del detalle es ya una exigencia”

admitir lo que se estaba haciendo. Pero finalmente fueron los escépticos quienes más se apasionaron con la nueva manera de tocar.

Este acercamiento de Poschner parece haberse extendido a otros compositores bastante alejados estilísticamente de Brahms, como Mahler y Chaikovski. ¿Es así?

Efectivamente, hemos decidido afrontar gran parte del repertorio romántico con el espíritu que ha guiado “Releyendo a Brahms”. Además de los compositores más próximos a Brahms, como Schumann o Mendelssohn, pensamos que este concepto transparente y camerístico puede adaptarse perfectamente a la música de Chaikovski y Dvorák. Poschner está convencido igualmente de poder afrontar con los efectivos usuales de la OSI una parte de las sinfonías de Mahler y Bruckner (la *Cuarta* de Bruckner está en un programa de abril y con la *Primera* abriremos la temporada 2018/2019 en el LAC). Yo estoy en línea con esa filosofía.

¿Cuál ha sido a su juicio la principal aportación de Poschner a la orquesta?

Poschner ha sabido motivar a los músicos para que den lo mejor de sí mismos. La orquesta se ha acostumbrado a ser increíblemente reactiva; hay una mayor atención a la escucha recíproca y el cuidado del detalle es ya una exigencia. También en el

adecuados a la plantilla base de nuestra orquesta, así como de directores que tuviesen deseo y capacidad para dirigir el repertorio que para nosotros es mejor; potenciar las actividades en el extranjero mediante salidas y giras; y acercar la orquesta al público de la región a través de nuevas iniciativas como los Conciertos Familiares o las colaboraciones con el Festival de Cine de Locarno. Al mismo tiempo, me puse en marcha para buscar un director principal que estuviera en condiciones de iniciar un trabajo riguroso y regular con la orquesta. Fueron necesarios cinco años para encontrar a Markus Poschner. A su lado, la OSI ha emprendido un camino de creciente calidad, el cual ha reportado resultados concretos a nivel internacional en muy poco tiempo. Ahora esperamos que, paulatinamente, otros artistas de relieve, cercanos a nuestra filosofía, deseen recorrer nuevas rutas con nosotros. Lo que aún queda por hacer es alcanzar una verdadera estabilidad financiera y un consenso unánime a nivel político. Pero si hemos logrado llegar hasta aquí atravesando las tempestades y huracanes de los últimos años, seguramente el futuro nos deparará buenas oportunidades.

NICOLA CATTÒ

(por cortesía de la revista italiana Musica)

Una lección de libertad

EL SELLO DE LA FILARMÓNICA DE BERLÍN
PUBLICA UN LUJOSO ESTUCHE DEDICADO A
JOHN ADAMS



ADAMS:

Harmonielehre. Short Ride in a Fast Machine. City Noir. Lollapalooza. Scheherazade 2. The Wound-dresser. The Gospel according to the Other Mary. Leila Josefovich, violín. Georg Nigl, barítono. Coro de la Radio de Berlín. Orquesta Filarmónica de Berlín. Directores: John Adams, Alan Gilbert, Kirill Petrenko y Simon Rattle BPHR 170141 (4 CD + 2 Blu-ray)

A estas alturas, cualquier aficionado, aunque no toda la cátedra reinante, sabe que Philip Glass, Steve Reich y John Adams no son la misma persona y que el llamado minimalismo no consiste en la repetición inane e incontrolada de las mismas notas durante un periodo de tiempo variable en función del ánimo de enervar al oyente conspicuo. Para colmo, también sabemos que cada uno de estos compositores —cuyo baldón añadido era el ser estadounidenses— posee sus propias ideas y escribe de forma diferente a sus compañeros de viaje. Hoy, merced al trabajo de los tres —y de otros padres fundadores como Terry Riley— sabemos que el movimiento en el que se integraron contribuyó decisivamente a variar la dirección única a la que la crema de la intelectualidad conducía a la música del siglo XX.

De los citados, el más joven es John Adams (Worcester, Massachussets, 1947), quien a sus setenta años fue designado compositor en residencia de la Orquesta Filarmónica de Berlín, razón por la cual aparece este álbum que recoge siete de sus obras más importantes en excelentes versiones, empezando por *Harmonielehre* bajo la dirección del propio autor. El tiempo ha trabajado maravillosamente sobre esta obra que, estrenada en 1985, bastaría para desmentir cualquier tópico de los que referíamos al principio de este comentario. Alex Ross, autor de las notas al disco, acierta de pleno —es lo que tiene la ausencia de dogmatismo o de canon establecido, para bien y para mal— cuando remite a Anton Bruckner como modelo a la hora de elaborar pacientemente un discurso musical que nace de la afirmación rítmica y se afirma en la indagación interior.

Con una relación evidente con aquella pieza pero mucho más concentradas, *Short Ride in a Fast Machine* (1986) y *Lollapalooza* (1995) han devenido casi los himnos personales de Adams, la forma más fácil de entrar en su música y, de paso, el ejemplo de cómo su autor seguía sabiendo dónde estaba y haciendo lo que quería. Alan Gilbert las

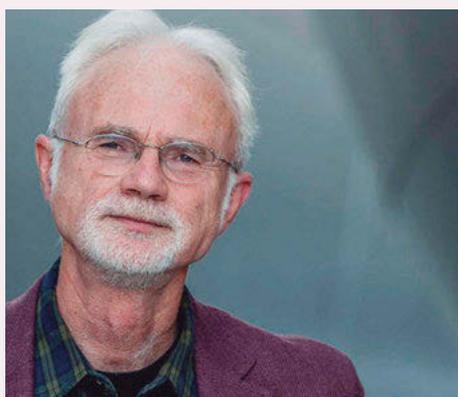
traduce con convicción y desde la clase que sabemos atesora. En medio de ambas obras se sitúa *The Wound-Dresser*, de 1989 e inevitablemente sobre textos de Walt Withman, y que dirige el titular designado de la orquesta, Kirill Petrenko.

Más cercana cronológicamente hallamos, dirigida por Gustavo Dudamel, quien la encargó para la Filarmónica de Los Ángeles, *City Noir*, de 2009, en la que es papable la superación del modelo inicial, que queda como la trama sobre la que se ejecuta cada elemento de una suerte de dramatización, de relato sin

solista de un violín que ha de expresar su afán de liberación. Estrenada en 2015 por su destinataria y Alan Gilbert, es el propio Adams quien la dirige aquí, igualmente con la violinista canadiense.

Finalmente, el oratorio *The Gospel according to the Other Mary* nos lleva al Adams de *El niño o On the Transmigration of the Souls*, a su interés por las historias de amor y de piedad, a su punto de atracción por lo religioso a través de una historia que reúne textos del Nuevo y del Antiguo Testamento, de Rosario Castellanos, de Primo Levi, de Hildegard von Bingen, de Louise

Adams ha sido el menos fiel a los principios minimalistas, pero seguramente ha sido el que ha sabido evolucionar con más libertad hacia un lenguaje propio



Vern Evans

palabras ni pretextos, de música incidental para un día en esa ciudad negra que remite a las historias policiales y sus contrapuntos líricos.

La “sinfonía dramática” *Scheherazade.2*, escrita para la violinista Leila Josefovich, es una de las piezas de su última época en la que más evidente resulta su interés por sumar los extremos que se tocan en lo que llamamos modernidad: la apoteosis de la tonalidad y el intento de su puesta en cuestión, Korngold y Berg. En ella, el compositor pretende una lectura feminista de la historia de *Las mil y una noches* a través del papel

Erdrich o de Rubén Darío. Y otra vez el gusto de Adams por sumirse él mismo en la corriente de la tradición que más le interesa, como en sus notas recuerda Alex Ross: Beethoven y Messiaen —como en *Scheherazade.2*—, Harrison, Sondheim, Schoenberg, Ligeti... Simon Rattle dirige con convicción esta obra tan emocionante —magnífico el recurso del grupo de contratenores— en la que concluye un recorrido que nos hace volver al principio de este comentario.

Adams ha sido el menos fiel a los principios minimalistas de quienes han sido definidos como tales pero seguramente ha sido el que ha sabido evolucionar con más libertad y con mayor riesgo hacia un lenguaje propio. De aquella escuela le viene este magisterio que lo sitúa hoy como uno de los grandes creadores del presente.

El álbum, de todo punto excepcional, incluye también dos Blu-ray con las grabaciones en alta definición de todas las obras en concierto, un documental sobre el compositor y una entrevista en la que este conversa con Peter Sellars.

LUIS SUÑÉN



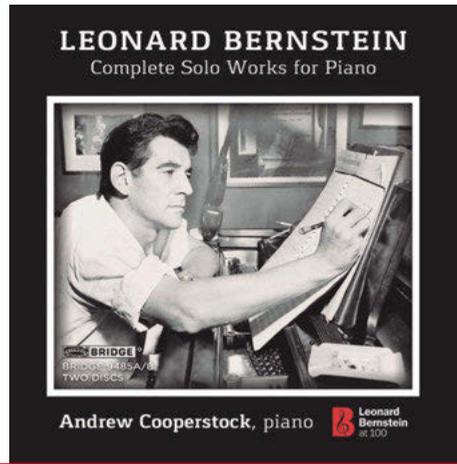
BOULANGER:

Obras desconocidas. Nicole Cabell. Alek Shrader. Edwin Crossley-Mercer. Amit Peled, violonchelo. François-Henri Houbart, órgano. Lucy Mauro, piano. DELOS 3496 (1 CD)

Hay mucho que decir de Nadia Boulanger. Hermana mayor de la malograda Lili Boulanger, auténtico Mozart que fallece a los 24 años, en 1918, Nadia se dedicó con el tiempo a la enseñanza de varias generaciones de instrumentistas y compositores, allá en su casa de Rue Ballu. Y renunció a una de sus vocaciones primeras, la composición. Fue amiga y colaboradora de la princesa de Polignac (la querida tía Winnie Singer) y conoció a todos los que era necesario conocer entonces, como Stravinsky (su gran modelo), Falla, Ravel, y los jóvenes como Poulenc. También conoció a gente que no era necesario, y que admiró, como al tristemente célebre Charles Maurras.

Nadia sirvió a Winnie y formó a la primera gran promoción de compositores estadounidenses, los nacidos alrededor de 1900, como Aaron Copland. Sus discípulos son innumerables; pocos le procuraron tanto dolor como Dinu Lipatti, por morir demasiado pronto. Fue la primera que grabó piezas de Monteverdi a partir de madrigales (1937). Fue la primera directora de orquesta. Cercanas ambas hermanas a Fauré, Nadia dirigió y grabó el *Requiem* de este en varias ocasiones. En este CD nos llegan sus canciones, sus piezas breves para piano solo, violonchelo y piano y algunas para órgano (fue discípula de Louis Vierne), el instrumento que siempre estuvo allí, presente, en Rue Ballu, el instrumento que tocaba Winnie cuando le apetecía. Fíjense en dos cantos del segundo CD: *Soleils couchants* y *Écoutez la chanson* (Verlaine, en ambos casos). Ahí se resumen tanto la hermosa poética como los límites de Nadia Boulanger. Un hermoso disco, que es homenaje de unos cuantos artistas devotos de su figura; una "reaccionaria", como dijo Schoenberg. Ay, Arnold, ¿podemos imaginar que una escuela como la gringa empezara desde su comienzo con suspensiones tonales? Por favor...

SANTIAGO MARTÍN BERMÚDEZ



BERNSTEIN:

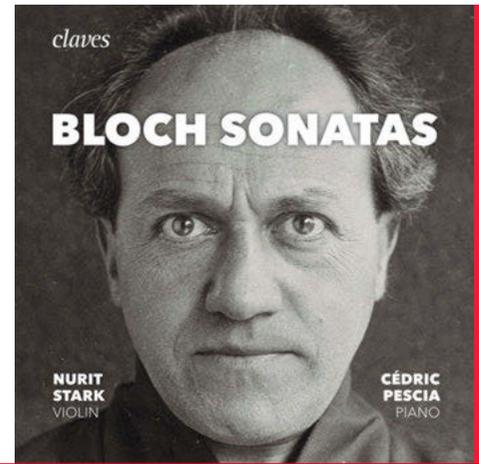
Obra completa para piano solo Andrew Cooperstock, piano BRIDGE 9485 (2 CD)

Este doble disco en el que se ofrece el integral de la obra para piano solo del polifacético, fascinante y a menudo controvertido Leonard Bernstein en el centenario de su nacimiento, constituye una pieza sin duda de interés, puesto que el inolvidable "Lenny", entre las muchas cosas que hacía y hacía bien, dejó testimonios de su excelente oficio como pianista, medio con el que de hecho empezó ganándose la vida.

En esta poco conocida faceta de su obra encontramos una evidente preponderancia de la forma breve. Tal ocurre en los *Aniversarios*, páginas dedicadas a efemérides ligadas con amigos, familiares o colegas apreciados, con evocaciones fulgurantes (alguna de ellas no llega al medio minuto) de conocidos músicos como Aaron Copland, Serge Koussevitzky o William Kapell o a familiares como su esposa, Felicia Montealegre. Brilla en ellas el color y ese ritmo tan difícil como contagioso que tanto despliega en muchas de sus obras.

En el segundo disco encontramos páginas de dimensión algo mayor, como la *Sonata*, obra del Bernstein veinteañero estudiante en Harvard, pero que demuestra ya bien a las claras una maestría en el color, el ritmo y las posibilidades del instrumento, con guiños que en algunos aspectos pueden recordar al Prokofiev más colorista. Interesante también la *Bridal Suite*, en la que Andrew Cooperstock (las cosas de la técnica) interpreta las dos partes de esta obra para dúo de pianistas que se inicia con una curiosa fusión del *Just in time*, de Adolph Green (dedicatario de la obra), con el *Preludio en Do mayor* del *Primer libro* de los 48 de Bach. Y para no perderse, la estupenda transcripción que el propio Bernstein hace de *El Salón México* de su querido Copland. Cooperstock se desempeña con absoluta competencia en una música que, evidentemente, le es muy querida. Un álbum, en suma, muy recomendable.

RAFAEL ORTEGA BASAGOITI



BLOCH:

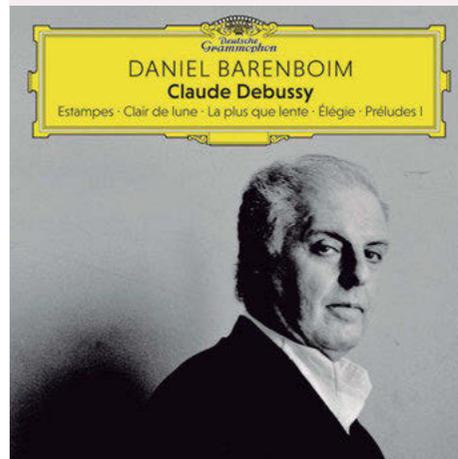
Sonatas Nurit Stark, violín, y Cédric Pescia, piano CLAVES 1705 (1 CD)

La obra sinfónica de Ernst Bloch (1880-1959) ha sido versionada con cierta regularidad. En cambio, su tarea camerística no ha merecido igual trato. Es este uno de los méritos de la presente edición. Se añade a la excelencia de los intérpretes, perfectamente imbuidos del lenguaje blochiano, sus cambios bruscos de temperamento, su finura en la evocación de colores locales, su oscuro patetismo seguido de entregas líricas y momentos de introspección. En especial el violín, a veces de exigencias virtuosas, resulta depositario de tales extremos.

Examinada en conjunto, la obra se advierte muy coherente y sostenida en el tiempo, pues abarca de 1920 a 1936. Se ve en ella el trabajo de un músico ecléctico que, sin embargo, detalla a una personalidad abriéndose paso en la polémica musical de su siglo. Sin duda, hereda al Romanticismo tardío en su vertiente expresionista, su gusto por los contrastes de humor, los climas patéticos y visionarios, un cierto melodismo resignado y de amplias arcadas, todo ello servido por un cuidado armónico que no excluye ácidas disonancias hábilmente empleadas como recursos expresivos.

Bloch utiliza soluciones armónicas anchas y libres que se estructuran en formas clásicas también presentes con gran libertad. Hay delicadas intervenciones de color, a veces del folclore judío o inesperados toques hispánicos en la sonata para piano, pero nunca pintoresquismo ni actitudes de ironía respecto a las fuentes llamadas menores. Bloch fue siempre lo que se podría llamar un compositor serio, tanto en lo formal como en lo temperamental. Supo colaborar en el gran fresco de una época cruzada por catástrofes históricas que alcanzaron a la música y que ella, sin renunciar a ser la utopía armoniosa de la humanidad, viajara hacia la isla feliz en medio de mares borrascosos y bajo cielos cubiertos y relampagueantes.

BLAS MATAMORO



CAGE:
Communication
 John Cage, voz y piano
 David Tudor, piano
 NEOS 1121 (3 CD)

Bien es sabido que la obra de John Cage no se ajustaba a la que prevalecía en ese centro de análisis y desarrollo de códigos seriales que representaba Darmstadt. Llegó allí por vez primera acompañado de David Tudor, con la finalidad de dar tres conferencias tituladas *Changes*, *Indeterminacy* y *Communication*. Es decir, se le invitó como teórico y, también, como intérprete-pianista. Este registro de la lectura impartida sobre las 17 horas del 3 de septiembre de 1958 en el Castillo Heiligenberg fue la única que se conserva de las tres, aunque faltan los momentos iniciales.

La idea consistía en hacer coincidir el monólogo de Cage (intercalando preguntas y citas) con la ejecución de Tudor (con obras de Christian Wolff y un estreno de Bo Nilsson) de manera independiente, sin consciencia del acto del otro. La alocución/interpretación estaba también sujeta a elementos de azar, como el encendido o apagado de cigarrillos. En ella, Cage muestra una de sus preocupaciones filosóficas recopiladas en *Silence* (1961), basada en la noción de conversación, entendida como proceso desligado de toda referencia al objeto. En el orden aleatorio de sus preguntas y citas, las palabras (como los sonidos) no se sostienen por su significado sino por el suceso: “¿Los sonidos son sonidos o son Webern?” (era Beethoven, pero lo cambió por el contexto “Darmstadt”).

Completa esta grabación *Variations I*, una pieza para un número de instrumentos no determinado que aquí se reduce a dos pianos y emisora de radio. Se trata de una partitura gráfica con adjudicaciones aleatorias de parámetros y duraciones en las que el ejecutante ejerce de autor. *Communication* no es poesía sonora ni el manido *spoken word*, es John Cage anticipando el futuro.

JESÚS GONZALO

CASTELNUOVO-TEDESCO:
Sonetos de Shakespeare op. 125
Dúos op. 97
 Genova Vocal Ensemble. Sibi Consoni
 Accademia Vocale di Genova.
 BRILLIANT 95548 (2 CD)

Estas obras tardías de Castelnuovo-Tedesco datan de su exilio norteamericano, provocado por las leyes raciales de la Italia fascista de 1938. Anteriormente había dedicado cierta atención a Shakespeare, poniendo en música algunos textos líricos y redactando piezas sinfónicas alusivas a piezas teatrales. Los dúos del *Op. 97*, aquí incluidos, están fechados en 1937.

La serie de 19 sonetos más las tres antes aludidas cobran un valor documental de primera importancia para el catálogo del autor. Fueron compuestos entre 1944 y 1947, pero su ordenación definitiva es de 1963, es decir que cubren casi veinte años de tareas intermitentes. En 2016 fueron editados por la casa Curci. Hasta entonces permanecieron archivados en la Biblioteca del Congreso de Washington, manuscritos de puño y letra de su autor. Este registro puede considerarse un auténtico estreno mundial.

La intimidad de Castelnuovo con Shakespeare coincide con toda su vida como compositor. La atracción que ejercieron los sonetos radica en su carácter lírico. Su valor prosódico, la suntuosidad de sus imágenes, lo rotundo de sus rimas, todo es cantable por sí mismo y está como convocando a la música formal desde su música virtual.

El tratamiento vocal responde a la estética de la neoclásica claridad y el equilibrio del músico, mantenida durante toda su obra. Un melodismo sutil y eficaz acompaña la escansión de los versos. La tesitura es cómoda para los cantantes, que alternan solos con intervenciones corales de cámara. De tal modo, la recitación alcanza toda su limpidez elocutiva. El piano, por su parte, acompaña con prudencia pero no se limita a ello y a menudo canta por su cuenta. De la versión sólo cabe decir que es modélica por la solidez musical, la autoridad estilística y la perfección verbal de todos los intervinientes.

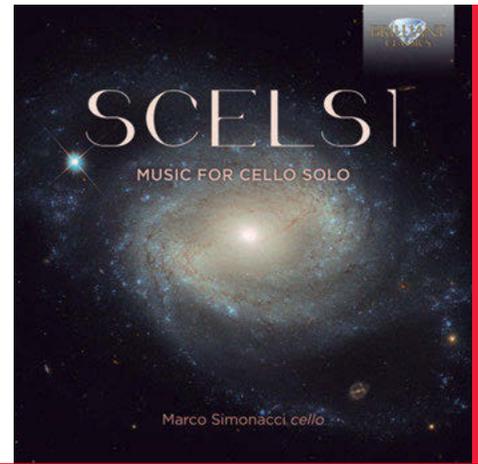
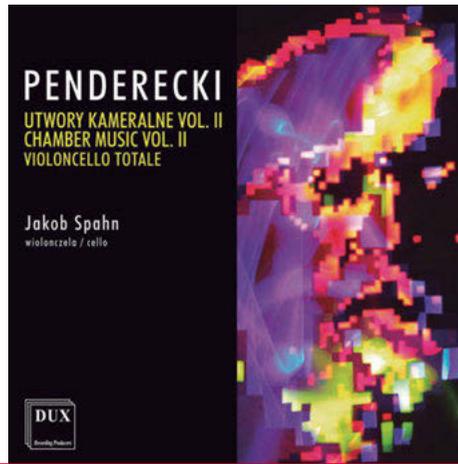
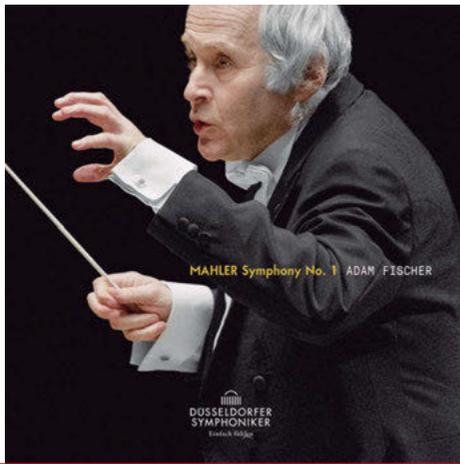
BLAS MATAMORO

DEBUSSY:
Estampas. Claro de luna. La más que lenta. Elegía. Preludios (Libro I)
 Daniel Barenboim, piano
 DG 4798741 (1 CD)

Esta primera aproximación discográfica de Barenboim al piano de Debussy tiene la peculiaridad de que las primeras cuatro obras citadas en la ficha fueron grabadas en octubre de 2017, mientras el registro del primer libro de *Preludios* tiene nada menos que ¡20 años! Pero pese a la distancia temporal, y a evitar los roces que sí observamos en vivo en las páginas más comprometidas (*Las colinas de Anacapri*, por ejemplo), la esencia de lo que comenté para su recital madrileño del pasado mes de enero sigue ahí. Barenboim entiende con acierto que, en la misma esencia del Debussy que revoluciona el lenguaje pianístico en ese momento, está la puntillosa atención al sonido y a emplear la debida variedad en el color para exprimir al máximo el juego armónico del compositor francés, recreando así atmósferas sugerentes y variadas, extraordinariamente evocadoras. Y construyendo con ellas genuinos ejemplos de ese vuelo de la imaginación al que Debussy se refería como recurso “cuando no se puede viajar”.

El disco tiene, como los tuvo el recital, muchos momentos verdaderamente exquisitos, de auténtica magia, desde *Pagodas* a *La muchacha de los cabellos de lino*, y de espeluznante grandeza y misterio en *La catedral sumergida*, pero sin olvidar el sabor español en *La tarde en Granada* o *La serenata interrumpida*. Personalmente, casi me resultaron más convincentes las dos *Arabescas* ofrecidas en el recital que la elegante traducción del archiconocido *Claro de luna*, que quizá hubiera resultado aún mejor con una aproximación algo más serena y etérea. Refinada también *La más que lenta*, aunque con un respeto moderado por la indicación de tempo (el último Arrau ofrecía una lectura memorable de esta página). Pero estamos ante un disco sobresaliente, con momentos de magia impagable que no conviene dejar pasar.

RAFAEL ORTEGA BASAGOITI



MAHLER:
Sinfonía nº 1 “Titan”
 Düsseldorf Symphoniker
 Director: Adam Fischer
 AVI 8553390 (1 CD)

El mayor, y quizá menos mediático de los hermanos Fischer, es un magnífico director, como ya evidenció en un estupendo integral Haydn (Nimbus) con la Orquesta Filarmónica Austro-Húngara Haydn que él mismo fundó. Nombrado titular de la Dusseldorfer Symphoniker al principio de la temporada 2015/16, se ha embarcado con ella en un ciclo Mahler del que hasta ahora se han comercializado las *Sinfonías nº 7 y 4*. En este tercer volumen, Fischer afronta la para él muy querida *Titan*, describiendo en las notas del folleto algunos paralelismos que como poco resultan curiosos, sobre todo el hecho de haber sido, como el propio Mahler, titular de la Ópera Estatal Húngara (aunque Fischer a una edad bastante más veterana: al fin y al cabo, Mahler estrenó esta obra con 29 años siendo titular de dicho teatro). Y, también como él, habiendo tenido que abandonar el puesto de forma abrupta.

Pese a la excelente opinión que tengo del hacer de Fischer, afronté la escucha de este disco con cierto escepticismo. La colección de versiones extraordinarias de esta obra es verdaderamente larga: Abbado, Bernstein, Walter, Horenstein, Kubelik, Haitink, Tennstedt, Giulini, y bastantes más que llenarían el espacio disponible. Aunque no he escuchado los discos previos del ciclo, este sorprende muy agradablemente por el acertado clima recreado, desde la ambigüedad inicial y el más luminoso clímax del primer tiempo a la nostálgica casi sardónica del tercero, con el *rubato* justo en la sección central del movimiento. Lucen también el delicioso *Ländler* del segundo, y la vibrante explosión dramática del cuarto, con una contundencia sin concesiones. Prestación excelente de la orquesta alemana en esta grabación en vivo que se incorpora con suma dignidad a la ilustre nómina de versiones citadas (y muchas no citadas).

RAFAEL ORTEGA BASAGOITI

PENDERECKI:
Integral de la música de cámara, vol. 2
 Jakob Spahn, violonchelo. I. Buchowska,
 T. Daroch, J. Kalinowski, M. Kordkiewicz,
 R. Kwiatkowski, M. Palosz, B. Urbanek-
 Kalinowska, violonchelo. DUX 1244 (1 CD)

El segundo volumen de la integral de música de cámara de Penderecki es un recorrido por las obras para violonchelo solo o más de un violonchelo desde 1968 a 2015. Nos encontramos con cinco obras a solo, una para tres, otra para seis y otra para ocho. El programa empieza con la muy exigente *Capriccio per Siegfried Palm*, datada en 1968. En ella el compositor parece querer agotar las posibilidades del instrumento y a menudo lo lleva al límite (al instrumento, claro, pero también al intérprete). Algo posterior (1983) y muy distinta es la *Cadebza* originalmente para viola y destinada a incluirse en el concierto para este instrumento y que aquí escuchamos según la brillante transcripción de Jakob Spahn. El lenguaje ha cambiado mucho entre una y otra obras y ya se asienta en un práctico romanticismo sin abandonar del todo la inquietud vanguardista del mejor Penderecki.

Sólo tres años posterior es *Per Slava*, dedicada a Rostropovich y, ya, una obra, digamos, tradicional. Incluso con el empleo del célebre anagrama B-A-C-H (Si bemol-La-Do-Si natural) y con la característica ilusión polifónica que arranca en la música barroca para este instrumento. En este sentido, la *Suite* (1994-2013) es una consecuencia lógica en la evolución del lenguaje del autor y en su modo de tratar el instrumento. La *Serenata* de 2008 resulta casi plácida y el *Agnus Dei* del mismo año (que es parte del *Requiem polaco*, transcrito aquí para ocho violonchelos) es, en cambio realmente conmovedor. Entre ambas obras, ya plenamente “románticas”, la titulada *Violoncello totale* de 2011 en la misma línea con un virtuosismo muy definitorio. Termina el programa con la transcripción para seis violonchelos de la hermosa y bien conocida página orquestal *Ciaccona in memoriam Giovanni Paolo II*. Las interpretaciones hacen plena justicia a lo interpretado y a menudo echan chispas.

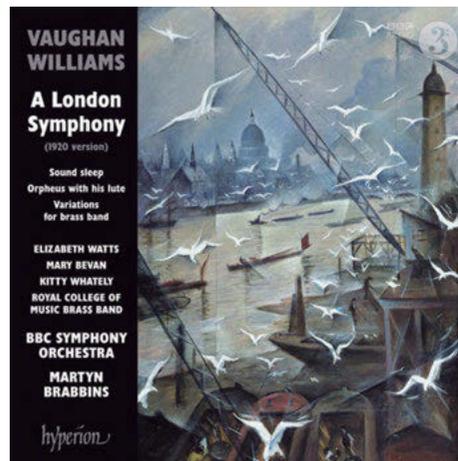
JOSEP PASCUAL

SCELSI:
Trilogía-I tre stadi dell'uomo. Voyages
 Marco Simonacci, violonchelo
 BRILLIANT 95355 (1CD)

“Tienes que entrar en el sonido, penetrarlo, poseerlo en su triple esencia: física, psíquica y creativa. Lo mismo para los colores: rojo, azul, amarillo... tienes que entrar en ellos más que mirarlos desde fuera. Y esto es cierto para todas las cosas, para todas las imágenes. En realidad, necesitas saber cómo mirar, para que de ese modo esa mirada llegue a algo más. Y lo mismo es cierto para los sonidos. Tanto los sonidos musicales como los otros, los sonidos internos”. Alienta Giacinto Scelsi (1905-1988) desde su actitud, su música, sus palabras, a sumergirnos en el sonido mismo, en su esencia, en su luz. Sus investigaciones sobre la tercera dimensión del sonido, la profundidad más allá de los parámetros habituales, sobre el concepto de sonido esférico, le condujeron a estudiar la esencia misma del fenómeno sonoro y su inmaterialidad desde la perspectiva de las filosofías orientales, especialmente la hindú.

Tanto en la naturaleza de un simple sonido como en su significado en una serie o combinación sintáctica, Scelsi busca las raíces del sonido y deja abierta la posibilidad a la ambigüedad y la indeterminación, lo que demanda en su música una buena dosis de experimentación y espacio para la improvisación del intérprete. En las piezas que aquí se incluyen, duración y color musical se convierten en claves de la música para violonchelo solo del genio italiano. *Trilogía* (1956-65) aborda la experiencia de los tres estados del mortal: *Triphon* (1956) interpreta juventud, energía y drama; *Dithome* (1957) expresa madurez, energía y pensamiento; *Ygghur* (1965), catarsis en sánscrito, envuelve al oyente con sus variaciones en una corriente sonora alejada de todo pensamiento racional. *Voyages* (1974) con sus dos secciones, *Il allaint seul* y *Le Fleuve Magique*, es un poético viaje por un resonante y sosegado campo de emociones.

MANUEL LUCA DE TENA



SCHNITTKE:

Obras para violín y piano

Roman Mints, violín y viola d'amore. Katya Apekisheva, piano. Andrey Doynikov y Dmitri Vlassik, percusión
 QUARTZ 2116 (2 CD)

Alfred Schnittke (1934-1998) fue uno de los iniciadores de una suerte de neovanguardia en la Unión Soviética a mediados de los años 60 del pasado siglo. Partió luego al exilio en Alemania, donde acabaron tempranamente sus días, no sin antes concederle una notoriedad poco comparable a la de sus coetáneos. Se movió en distintos géneros y formatos, y en todos ellos mostró su polifacética habilidad. Esta reunión vuelve a probarlo.

Schnittke fue un compositor ecléctico y el eclecticismo es uno de los destinos fuertes para la música del siglo XX. En su caso, la búsqueda y el hallazgo del efecto ocupa todo el espacio y su obra más parece el resultado de una tarea colectiva que de una personalidad (pongamos por caso, la de su compañera y contemporánea Sofia Gubaidulina). Aquí hay muestras de una vanguardia soviética tardía, hija del Expresionismo eslavo y ornada por un clima que hoy tiene el encanto de la antigüedad del reciente anteaer. Tal es el caso de sus tres sonatas para violín y piano, en especial la segunda, un movimiento solo despiezado en incontables fragmentos y silencios. Pero también hay hábiles y agradables pastiches: un *Rondó de felicitación* a la manera dieciochesca, una *Polca* decimonónica, una glosa moderna de *Noche de paz* y una colorida *Suite en estilo antiguo* en la cual no falta un clavecín.

Lo más notable de la entrega es la extraordinaria calidad de sus intérpretes, en especial el violinista, Roman Mints, a cargo de endiabladas texturas que exigen clima, virtuosismo y declamación dramática, de los cuales anda sobrado. No le va en zaga la pianista, Katya Apekisheva, su *alter ego* en el teclado, y la bella sonoridad del conjunto demandado por la suite de marras.

BLAS MATAMORO

TOGNI:

Three Preludes. Sonata. Three Duets

R. Fabbriani, flautas. D. Dorow, soprano. V. Saldarelli, guitarra. M. Domeneri, piano. I Cameristi Lombardi.
 Director: M. Conter. NAXOS 8.573731 (1 CD)

Camillo Togni ha sido y es un muy relevante compositor que, aparte de haber poseído un estilo muy personal sostenido por un sólido oficio y una fina artesanía instrumental, supo mantener junto a su coherencia formal una libertad imaginativa con la que construyó un lenguaje de notable calidad poética. Togni, también profesor y pianista, estudió nada menos que con Arturo Benedetti Michelangeli, para interesarse posteriormente por la Segunda Escuela de Viena y en especial por el trabajo de Schoenberg. Conseguido el acceso a sus partituras, Togni comienza a mostrar tempranamente su influencia y comienza su alianza con la técnica dodecafónica durante los años 50. A través de los cursos de Darmstadt, se le abre una puerta hacia Webern, el Estructuralismo, el Serialismo y el interés a su vez por lo aleatorio derivado del concepto "obra abierta" acuñado por Umberto Eco en los 60.

Las piezas para flauta contenidas en este registro pertenecen en su mayoría a los años 70 y mitad de los 80, salvo la *Sonata* (1953), y la *Fantasia concertante* (1957), un significativo ejemplo este de Serialismo integral y escritura puntillista en la que se pone de relieve el principio de variación continua. *Five Pieces* (1975-76) para flauta y guitarra suponen una incursión en la obra del poeta griego Anacreonte. De una lírica decadente y muy bella son sus *Three Duets* (1977-80) para soprano y flauta, por donde asoma su poeta predilecto, Georg Trakl. *Prelude, Three Preludes, Inno a Iside* son diferentes acercamientos y estudios del lenguaje de la flauta. La breve *Per Maila* (1892), para piano y flauta es un homenaje a la recién nacida hija de Roberto Fabbriani, el brillante protagonista de estas interpretaciones, amigo personal de Togni e instrumentista requerido por la mayoría de los compositores contemporáneos por su versatilidad y conocimiento del instrumento.

MANUEL LUCA DE TENA

VAUGHAN WILLIAMS:

A London Symphony. Sound Sleep.

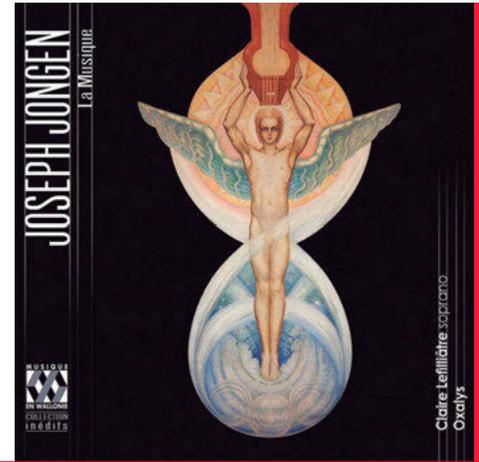
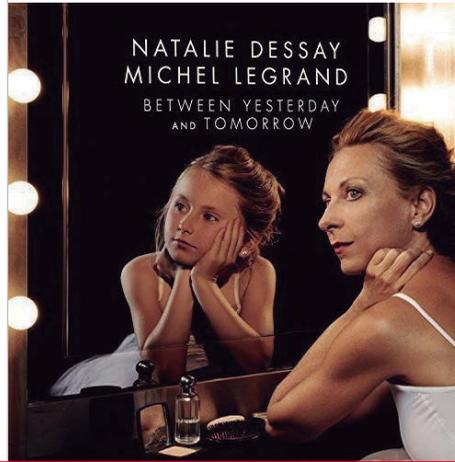
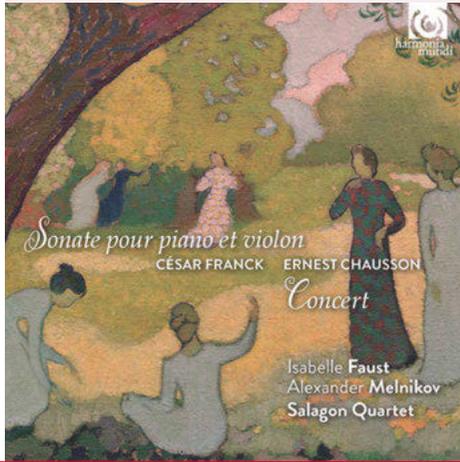
Orpheus with his lute. Variations
 BBC Symphony Orchestra. Royal College of Music Brass Band. Director: Martyn Brabbins. HYPERION 68190 (1 CD)

Después de pasar unos años refinando su técnica orquestal con Ravel en París, Vaughan Williams presentó en 1913 su *Londres. Una sinfonía*. Es probable que estuviera compitiendo con su maestro Delius, quien en 1908 había presentado *París. Sinfonía de una gran ciudad*, la primera gran composición que tiene como motivo la capital industrial. El resultado es enormemente distinto a pesar de algunas similitudes formales seguramente casuales. En esos años, París y Londres eran, más o menos, del tamaño de la actual Bilbao o Valencia, pero lo que impresionó a nuestros músicos era la acumulación de novedades técnicas, como la iluminación nocturna o las redes de autobuses, así como la vida social de una burguesía riquísima y brillante. Ello explica también las similitudes entre el París de Delius y el Londres de Vaughan Williams.

Y eso que Vaughan Williams dejó escrito que no había compuesto un poema sinfónico, una pieza descriptiva, sino que su *Londres* estaba en el ánimo y las emociones de un habitante, era música, dijo, "absoluta". Es en esa subjetividad donde suenan las campanas de Westminster, donde se da la agitación de la City y el caos de carruajes, o la serenidad magnífica de un atardecer en el parque de Bloomsbury.

La sinfonía es grandiosa y la orquesta de la BBC goza con una sonoridad que es la sangre misma de la vida musical de Londres desde que la obra se escribió. Además, nos han regalado tres preciosos *encores* muy poco conocidos. *Sound Sleep* es una joya fúnebre de cinco minutos sobre un poema de Christina Rossetti. *Orpheus with his lute* es una miniatura que debe oírse diez o doce veces; el poema es de Shakespeare y sus dos minutos exigen la repetición. Williams retocó la sinfonía tres veces, en 1911, 1913 y 1918. Esta versión es la última, la de 1920, sobre la que no todos los críticos coinciden en considerarla la mejor.

FÉLIX DE AZÚA



FRANCK / CHAUSSON:
Sonata para violín y piano
Concert op. 21

Isabelle Faust, violín. Alexander Melnikov, piano. Salagon Quartet
HARMONIA MUNDI 902254 (1 CD)

Aunque la *Sonata para violín y piano* de César Franck no necesita presentación, el *Concert op. 21* de Chausson todavía permanece oculto para no pocos aficionados. Si no se oponen, diré que el *Concert* es una de las obras más bellas del repertorio camerístico de cualquier época. Juntar dos solistas de clase para la *Sonata para violín y piano* puede ser difícil, pero no tan problemático como añadir, además, un buen cuarteto de cuerda para el *Concert*. Tal vez ahí esté la razón de oírlo menos en vivo. Estamos en plena escuela franckiana, en la que han desaparecido promesas tan eminentes como el joven Lekeu; el propio Chausson murió con solo cincuenta y cuatro años por un estúpido accidente, como decimos siempre.

Ese solemne arpeggio repetido y ese susurro iniciales que llevan a una frase amplia, muy de la escuela, frase que hace germinar un movimiento bello, insuperable (*Décidé*), dan comienzo a una obra bella como pocas. Déjense llevar por ese comienzo, hay que destacarlo, porque el 'viaje' viene a continuación. El viaje del *Op. 21, fin-de-siècle*, posromanticismo encendido. Acertado acoplamiento, sin duda, en el que brilla de manera especial Isabelle Faust, mas también Melnikov, porque en Franck y en Chausson el piano no se limita a ser acompañante secundario. Las frases de amplio aliento pertenecen a ambos, y el cuarteto se encarga, en el *Op. 21* de Chausson, de envolver a los solistas y suministrarles siquiera un poco de paisaje.

Creemos que la antigua referencia de Perlman y Bolet con el Juilliard no ha sido superada nunca, aunque quién sabe; pero esta que ahora nos llega colmará a cualquier aficionado. En la *Sonata para violín y piano* la competencia es enorme, pero Faust y Melnikov se colocan entre los grandes. Mucha belleza, mucha intensidad, mucha sugerencia en estos casi setenta minutos de buenisima música.

SANTIAGO MARTÍN BERMÚDEZ

LEGRAND:

Between yesterday and tomorrow
Natalie Dessay, soprano. London Studio Orchestra. Dirección: Michel Legrand (con asistencia de Claude Romano)
SONY 88985410492 (1 CD)

Este ciclo de canciones al modo de la comedia musical americana es, más o menos, una réplica moderno/pop de *Amor y vida de una mujer*, de Robert Schumann. Es un ciclo de veinte canciones, un monólogo en el que una mujer revive su historia, su itinerario. Es, como reza el subtítulo, *The Extraordinary Story of an Ordinary Woman* (*La historia extraordinaria de una mujer normal*). La idea original fue un ciclo para la actriz norteamericana Barbra Streissand, y esta cantó y grabó algunas de las canciones. No es cuestión de contar la peripecia hasta llegar a Natalie Dessay. Lo cierto es que esta espléndida soprano y actriz, que lo mismo es Cleopatra que Manon, Lakmé, Ofelia, Lucia o la Reina de la noche, consiguió que Michel Legrand completara y redondeara su ciclo tras revivir en teatro una obra señora del propio Legrand para el cine, *Los paraguas de Cherburgo*. Fue en el teatro del Châtelet, en el año 2014, con el barítono francés Laurent Naouri, marido de Natalie Dessay.

Estas veinte canciones llegan ahora como un ciclo típico de la tradición germánica del lied, los de amor y muerte; pero con el toque francés, que descrea de la elección radical entre ambos extremos. Es un recital de belleza inmediata, de esos que se pueden considerar sencillos. Pero, como recordábamos hace poco (palabras de Alban Berg a George Gershwin): *music is music*. Y hace tiempo que la música llamada ligera se ha introducido en el alma de los melómanos, no solo en las salas de conciertos. Músicas como las de Legrand informan en la actualidad la secuencia de muchas inspiraciones clásicas. O se constituyen en clásicas ellas mismas. Una música muy bella y una artista excepcional como Natalie Dessay, unos textos penetrantes de Alan y Marilyn Bergman: el todo constituye una bella experiencia. Mejor: vivencia.

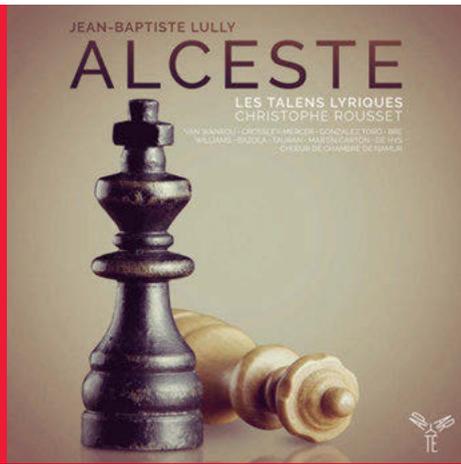
SANTIAGO MARTÍN BERMÚDEZ

JONGEN:

12 Canciones para soprano y quinteto con piano.
Claire Lefilliâtre, soprano. Oxalis
MUSIQUE EN WALLONIE 1684 (1 CD)

No es, ciertamente, el apartado vocal lo más representativo en el inmenso catálogo de Joseph Jongen (137 opus compuestos entre 1892 y 1951), especialmente pródigo en obras orquestales, concertantes y de cámara. De la treintena de *mélodies* escritas por el músico de Lieja, casi todas anteriores a la década de 1920, algunas gozaron de una segunda y hasta una tercera versión: con orquesta, cuarteto de cuerda o quinteto con piano. Son las doce canciones adscritas a los dos últimos tipos de acompañamiento las que integran este registro (y la única razón que justifica su escuálido minutaje, más propio de un viejo LP). En sintonía con Duparc (citado al inicio de *Parfum Exotique*), la refinadísima escritura de Jongen, siempre fiel a la herencia postfranquista habitual en los compositores valones de su generación, incluso después de las explosiones de *Le Sacre* y las irreverencias de Les Six (lo que propició su inmediata condición de músico *démodé*), ilustra a placer ese universo simbolista pródigo en atmósferas melancólicas, dolorosas y hasta opresivas que acogen los versos de Baudelaire, Sylvestre, Hellens —¡ese mágico *Les Cadrans*, que parece salido de un capítulo de *Brujas, la muerta* de Rodenbach!, Samain, Verhaeren, Régnier y Jean-Aubry. Lástima que Claire Lefilliâtre, admirada en tantas grabaciones con Jean Tubéry o Le Poème Harmonique, adolezca de una expresión monótona, un timbre escasamente sensual y una dicción no siempre clara, como si esta excursión allende los terrenos del barroco le resultara incómoda. Para conocer las bellezas encerradas en estas exquisitas piezas mejor acudir a la grabación de Mariette Kemmer y Pierre Bartholomé (Cyprès, 2003). Por lo demás, la presentación gráfica y literaria es, como siempre en esta colección, envidiable.

JUAN MANUEL VIANA



Cencic es un artista de luces y sombras, que afortunadamente aquí está más luminoso que umbrío. Su caracterización de Germanico es apasionada

LULLY:

Alceste. Judith Van Wanroij, Edwin Crossley-Mercer y Emiliano González-Toro. Choeur de Chambre de Namur. Les Talens Lyriques. Director: Christophe Rousset. APARTÉ 164 (2 CD)

Alceste supuso un paso de gigante en la consolidación de la *tragédie en musique* de Quinault y Lully tras el primer intento de *Cadmus et Hermione*. Prácticamente desaparecen los elementos cómicos y, salvo una subtrama amorosa de un trío secundario, que tampoco oscurece la principal, el texto se desarrolla con concisión. Todavía no aparecen los grandes monólogos (sólo existe un breve prototipo a cargo de Admeto en la escena sexta del acto III) y no se vislumbra la concentración dramática de composiciones más maduras, pero el coro está muy bien integrado en la acción y el *divertissement* tiene un protagonismo inaudito, con excelentes escenas, como la bélica del acto II, la conmovedora muerte de Alceste y los consiguientes lamentos y funerales (acto III) o el infernal acto IV. De hecho, el quinto acto no es sino un inmenso divertimento, sin apenas acción. Sin la profundidad dramática que llegará a partir de *Atys*, *Alceste* constituye un magnífico espectáculo teatral. Estrenada triunfalmente en Versalles, el público parisino fue menos adicto, y provocó un enorme rechazo general, lo que no impidió su exitosa reposición durante los años posteriores.

Dado que ningún rol sobresale sustancialmente y que exige la intervención de nada menos que 27 personajes, bien puede calificarse *Alceste* de ópera coral. Así lo entiende Christophe Rousset, quien, de nuevo, da en el clavo y triunfa soberanamente en su séptimo acercamiento discográfico a la tragedia lullista. Cuenta para ello con su precisa, viva e impoluta orquesta, un coro de auténtico lujo y un reparto que combina voces de nombradía con jóvenes talentos, entre los que sobresale la vallisoletana Lucía Martín-Cartón, que borda sus cuatro pequeños papeles, con una homogénea calidad sin un solo punto gris. Espléndido trabajo de los técnicos de sonido y cuidada labor editorial.

JAVIER SARRÍA PUEYO

PORPORA:

Germanico in Germania

Max Emanuel Cencic, Julia Lezhneva, Mary-ellen Nesi, Juan Sancho, Dilyra Idrisova y Hasnaa Bennani. Capella Cracoviensis. Director: Jan Tomasz Adamus. DECCA 483B1523 (3 CD)

¡Por fin una ópera de Porpora en condiciones! Las dos únicas grabaciones realizadas con anterioridad merecen sendos comentarios: *Arianna in Nasso* (Bongiovanni, 1999) era víctima de una interpretación realmente infame y sin el más mínimo rigor historicista; *Angelica e Medoro* (K617, 2006) corrió mucha mejor suerte, pero en pureza no es una ópera sino un *componimento drammatico*.

Para declarar oficialmente inaugurado el Año Porpora (se cumple el 250º aniversario de su muerte), Decca publica *Germanico in Germania*, uno de los títulos más emblemáticos dentro de la producción para la escena del compositor napolitano, con un reparto vocal sobresaliente, con una formación orquestal más que cualificada y con un director, Jan Tomasz Adamus, que ya había dado muestras de su buen hacer en otro título (*Adriano in Siria* de Pergolesi), posible, como este, gracias a la colaboración entre la mencionada Decca y la agencia Parnassus.

Germanico in Germania, con libreto de Nicola Coluzzi, se estrenó en el Teatro Capranica de Roma en febrero de 1732, solo unos meses antes de que Porpora se estableciera en Londres contratado para la naciente Opera of the Nobility, compañía fundada para ser la competencia de la Royal Academy of Music de Haendel. Todos los cantantes que participaron en el estreno de *Germanico in Germania* fueron hombres. Los dos principales papeles (Germanico y su antagonista, Arminio) estuvieron interpretados respectivamente por los *castrati* Annibali y Caffarelli. Los papeles femeninos fueron encomendados a *castrati* travestidos.

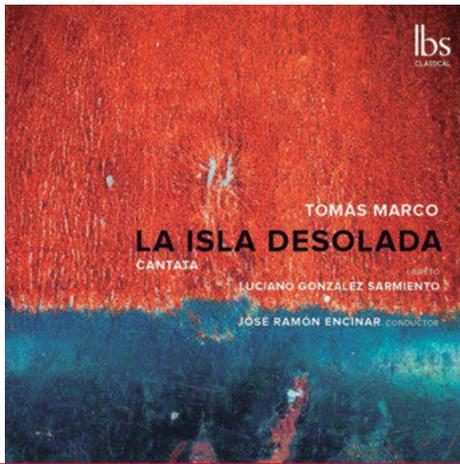
La historia, que transcurre en el año 14 A.C., es un relato ficticio sobre las andanzas del general Germanicus en la Germania Inferior (provincia romana que ocupaba los actuales territorios de Países Bajos y del noroeste de Alemania), cuya frontera oriental era el río Rin. Pese a que en vida de Porpora fue una de sus obras más populares, cayó en el más absoluto olvido.

La música es realmente espléndida y algunas de sus arias son de un desbordante ingenio. Es el caso de *Qual tubine che scende*, que ya había sido grabada —de manera lamentable— por el propio Cencic en un disco junto a Il Pomo d'Oro que apareció hace dos años, también en Decca. Digo que lamentable porque Cencic no entendió nada del texto y convirtió un aria de furor (“Como una tormenta sacudiendo la ladera desnuda de una montaña”) en un aria pastoril a la que solo le faltaban los pajarillos y las mariposas revoloteando sobre el cantante croata. Alguien le debió de explicar su grave error y aquí, a Dios gracias, la canta como es debido.

Cencic es un artista de luces y sombras, que afortunadamente aquí está más luminoso que umbrío. Su caracterización de Germanico es apasionada y algunos pasajes, típicamente porporianos, le permiten desplegar todo tipo de florituras, de esas que tanto le gustan a este contratador. La réplica de la mezzo griega Mary-ellen Nesi, con su peculiar voz, oscura, carnosa y profunda, es magnífica, aunque particularmente habría preferido para el papel de Arminio a un contratador como Franco Fagioli. Pero Fagioli rompió con Parnassus tras el monumental éxito del *Artasense* de Vinci y me temo que ya no volveremos a verlo en ninguna otra producción de la agencia austriaca.

Magnífico, como en él es habitual, el tenor sevillano Juan Sancho (Segeste), que sabe conferir a todos sus personajes operísticos un insuperable aire de prosapia. Las tres sopranos (Dilyra Idrisova como Rosmonda, Hasnaa Bennani como Cecina y Julia Lezhneva) se muestran, igualmente, inconmensurables. La Capella Cracoviensis suena con fuerza y lozanía, aunque le falta un punto de refinamiento.

EDUARDO TORRICO



MARCO:

La isla desolada. M. Rodríguez Cusí y E. Santamaría. Gustavo Díaz Jerez y Javier Negrín, piano. Antonio Domingo y Pedro Terán, percusión. Director: José Ramón Encinar. IBS152017 (1 CD)

Tras su incursión el pasado año en el catálogo pianístico de Tomás Marco, a cargo de Mario Priselos, IBS Classical, uno de los sellos discográficos españoles más activos en los últimos tiempos, ofrece una muestra reciente (en tanto que estrenada en la última edición del Festival Internacional de Santander, ocasión de la que se aprovecha su grabación en directo, de contundente perfil sonoro) de una de las parcelas más cultivadas por el compositor madrileño: la música dramática, ayuna en este caso de dimensión escénica, al tratarse de una “cantata profana”, *La isla desolada*, sobre libreto de Luciano González Sarmiento.

En versión muy convincente, en términos solistas y de conjunción desde el podio, *La isla desolada* se presenta como una fábula alegórica en cinco episodios, de resonancias homéricas y calderonianas, en la que la situación dramática, estructurada con firmeza y acusado equilibrio protagónico, se dilata líricamente por medio de un estilo literario barroquizante, confiado a los papeles de narrador, Sombra y Crepúsculo (estos dos, cantados) y coro, a menudo homofónico y de notable relieve.

El lenguaje musical ecléctico y desinhibido de Marco mima la inteligibilidad textual por medio de líneas vocales tendidas, a las que el conjunto instrumental dota —especialmente en los dos episodios finales— de un imaginativo entorno tímbrico y de elaboración rítmica, no solo como fondo o subrayado de las intervenciones solistas, sino también en cuanto comentario o ampliación del material sonoro, en búsqueda de un diálogo constante entre continuidad y contraste en el interior de cada sección. Una propuesta, en definitiva, singular y bien merecedora de su difusión discográfica.

GERMÁN GAN QUESADA



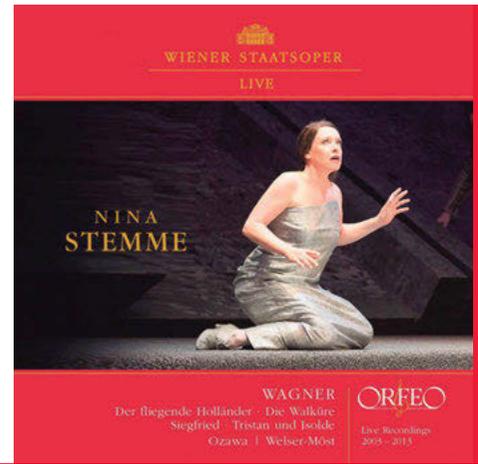
ROSSINI:

Sigismondo. M. Gritskova, K. Tarver, M. Aleida, P. Sánchez-Valverde y M. Bakonyi. Virtuosi Brunensis. Camerata Bach Poznan. Director: Antonino Fogliani. NAXOS 8.660403-04 (2 CD)

Sigue el festival de Bad Wildbad a la par (o en contra) del de Pésaro en cuestiones rossinianas, rescatando títulos del compositor adriático. En el caso de *Sigismondo* reincide, ya que en 1995 (mucho antes que el ROF) se había ocupado de ella, mereciendo un registro discográfico por parte de Rossroad. Esta nueva edición sufre, sin duda, con la pesada competencia pesarense, es decir, por la protagonizada en 2010 (Arthaus) por Barcellona, Peretiakko y Siragusa, con dirección de Mariotti. Pese a ello, la presente versión cuenta con algunos atractivos.

Partiendo de la obsequiosa asistencia de Fogliani y los Brunensis (que poco a poco están logrando un corpus discográfico rossiniano bien nutrido), en una ejecución límpida y cuidadosa destaca Tarver como Ladislao: inmerso en el estilo y apenas algo apurado en extremos agudos, se entrega en cuerpo y alma en su gran momento del acto II. Gritskova no está cerca de la *contralto in travesti* que demanda la parte titular, pero, animosa, va superando las pruebas con reconocible fuerza de voluntad y entusiasmo, amparada por un serio trabajo de preparación, algo que resulta innegable escuchándola su gran escena final. Almeida, cubana de bonitos medios sopraniles, canta con musicalidad y, tal como demuestra en su aria principal, suma los diferentes tipos de canto que necesita Aldimira, esa muchacha tan constante en el mundo rossiniano desde, sobre todo, la Amenaide de *Tancredi*. Ambas, mezzo y soprano, se crecen en el dúo *Tomba di morte*. Bakonyi se encarga de dos personajes; como Zenovito, cuenta con un *aria di sorbetto* de la que sabe beneficiarse. Igual que la soprano Sánchez-Valverde, algo chillona en su intervención solista del acto II, se beneficia de un bonito y poco exigido rondó. Es de destacar el buen hacer del coro en sus varias intervenciones.

FERNANDO FRAGA



WAGNER:

Arias operísticas. Nina Stemme, soprano. Coro y Orquesta de la Ópera de Viena. Directores: Seiji Ozawa y Franz Welser-Möst. ORFEO 937 171 (1 CD)

Extraordinario recital de la soprano lírico dramática sueca Nina Stemme con páginas de Wagner extraídas de representaciones en vivo de varias de sus óperas. Las grabaciones de la Radio Austriaca fueron hechas entre 2003 y 2013 y las obras son *Der fliegende Holländer*, *Die Walküre*, *Siegfried* y *Tristan und Isolde*. Los dos fragmentos de la primera los dirige Seiji Ozawa y el resto está a cargo de Franz Welser-Möst. En las dos primeras encontramos a Stemme encarnando a Senta y Sieglinde, magnífica de voz en ambos casos, entrando en la tipología vocal que los especialistas llaman una “soprano fornida, en el terreno de las *spinto*” según apunta Reverter en su libro *El arte del canto*, perfectamente identificada además con sus personajes a los que dota de brillo y singular convicción dramática. Por ejemplo, hacía tiempo que no la escuchábamos una *Balada* de Senta tan fresca, limpia y brillante, de perfecta emisión de soprano lírico-dramática con tesitura que va del Si bemol 2 al Si natural 4. Sensacional sin paliativos.

Con Brünnhilde (en *Siegfried*) e Isolde, Stemme hace gala de voz potente, delicada, sensible, con densidad en los graves y contundente ataque en las notas altas. Además, se cree a los personajes que encarna, especialmente acertada en los dos números de *Tristan und Isolde*, donde el amplio abanico de emociones de Isolde es servido tanto por el consumado carácter escénico como musical de esta magnífica soprano. El resto del reparto cumple discretamente, habiendo casos como el tenor de *Siegfried* (Stephen Gould) que es mejor olvidar.

Los directores son dos excelentes profesionales, aquí mejor el japonés que el austriaco. A ambos se les podría pedir más clima poético, más plenitud expresiva y más aguda sensibilidad psicológica, aunque para acompañar estos fragmentos para mayor gloria de Nina Stemme, son más que suficiente.

ENRIQUE PÉREZ ADRIÁN



¡Lo que pudo haber sido!

RENÉE FLEMING SE DESPIDE DE LOS ESCENARIOS CON UNA EMOCIONANTE RECREACIÓN DE LA MARISCALA

STRAUSS:

Der Rosenkavalier

Renée Fleming, Elina Garanča, Günther Groissböck, Erin Morley, Markus Brück y Matthew Polenzani
Coro y Orquesta del MET. Director musical: Sebastian Weigle. Director de escena: Robert Carsen
DECCA 074 3944 (2 DVD)

Con discreción y elegancia, anunciando previamente que cantaba por última vez el papel de Mariscala, la gran diva Renée Fleming escenificó el año pasado lo que parece su retirada de los escenarios operísticos, con una suntuosa producción de *Der Rosenkavalier* que sólo el MET puede ofrecer. La elección no pudo ser más adecuada: su papel fetiche, una ópera que habla del inexorable paso del tiempo, de la pérdida de la juventud... Fleming no ha querido parar los relojes y ha dicho adiós con 58 años. Seguirá vinculada al mundo artístico dando recitales y en su puesto —creado para ella— de “asesora creativa” de la Lyric Opera de Chicago.

Para la ocasión, el MET estrenó nueva producción, encargada a Robert Carsen, y rodeó a la diva de un reparto de ensueño. Hay óperas que no soportan tan bien como otras un cambio de época. *Der Rosenkavalier* es una de ellas. Carsen sitúa la acción en un tiempo indeterminado entre el estreno de la ópera y la Primera Guerra Mundial, un mundo decadente marcado por una sociedad militarizada, el esplendor caduco de la nobleza, la ostentación de los nuevos ricos con negocios turbios (Faninal es aquí fabricante de armas) y la laxitud de las costumbres sexuales. No hay espacio para la nostalgia, con lo que algo fundamental en esta ópera se está omitiendo. El primer acto es el más ‘convencional’, el más respetuoso con el libreto, si pasamos por alto que el sastre es sastra y las tres huérfanas planideras son huérfanos. Hay dormitorio, ricamente decorado, sofá y *levee*. El segundo acto es más discutible. El imponente salón del palacete de Faninal, con friso de inspiración griega arcaica y tema bélico, está presidido por dos imponentes cañones. El séquito de Ochs es un nutrido grupo de amigotes militares, tan groseros como el Barón. ¿Es necesario explicitar la grosería haciendo que Ochs tire al suelo a la delicada Sophie?

La fina ‘violencia’ verbal del texto de Hoffmannsthal se transforma así en burda violencia física. El ambiente militar y el aire de comedia me recuerdan vagamente a la genial puesta en escena de *La fille du régiment* de Laurent

Pelly. El tercero es un prodigioso alarde de tergiversación, eso que, pomposamente, en esta época de posverdad se denomina “dramaturgia”. La posada es un burdel de lujo. El posadero un travesti que ejerce de madama. Una orquestina de travestis simula tocar en escena la música de baile que se oye “a lo lejos”. Mariandel/Oktavian no es la criadita timorata que simula llorar por efecto del vino, sino una prostituta disfrazada de Marlene Dietrich que intenta abusar sexualmente del sorprendido Barón, que se defiende patéticamente de las acometidas. En fin, la Mariscala no sólo acaba renunciando a su joven amante, sino que lo sustituye por el apuesto comisario de policía. Ah, *die junge Leute*... Nada es lo que parece. A mi juicio, sobra el desconcertante final, cuya descripción les ahorro.

Renée Fleming, recibida con aplausos al hacer aparición en escena, administra con inteligencia la decadencia vocal. Es una Mariscala ligeramente mermada, no ajada. Nos regala su

El burdo Barón Ochs suele estar interpretado por un bajo veterano, que suple las carencias vocales con un histrionismo rayano en la caricatura. Se agradece en esta producción la presencia de Günther Groissböck, Ochs notable, joven (41 años), vocalmente sólido, de agradable presencia e innata vis cómica. El material es en origen más de bajo cantante que de bajo profundo; los graves son ligeramente áfonos y la voz clara y pierde impostación en la zona alta, donde además tiende al sonido fijo. La dulce Sophie de Erin Morley es una gratísima sorpresa. Morley posee una voz angelical, bellísima, pura, refrescante, y se impone claramente a la comprometida tesorera. Una cantante a seguir. Matthew Polenzani, cantante de la casa, es un Tenor italiano excesivamente ligero. Caracterizado como Puccini (¿o quizá Caruso?), canta su aria (muy hermosa la escena) con exquisitez y buena línea, pero la voz carece de potencia y pegada en el agudo. De los

*Renée Fleming, administra con inteligencia la decadencia vocal.
Es una Mariscala ligeramente mermada, no ajada*

aun cremoso centro, sus reguladores, produce bellos sonidos, evita el esfuerzo, se reserva para los momentos cruciales. Los años le han dado experiencia y sabiduría, ha ganado en expresividad, ha profundizado en el papel, aunque más en el plano visual, en la actuación, que en lo vocal. No es Fleming una Mariscala especialmente incisiva vertiendo el prodigioso texto. Tampoco lo es Elina Garanča, que igualmente retiraba de su repertorio el papel de Oktavian. No hay en el panorama actual una voz de mezzosoprano mejor que la suya, tan bella, tan sobrada de medios, una voz amplia, homogénea, de emisión fácil y magnífica técnica. Le faltan calidez y variedad; la perfección de su canto admira, pero no llega a arrebatar. Curiosamente, hay más ‘verdad’ en sus intercambios con Sophie que en sus dúos con la Mariscala.

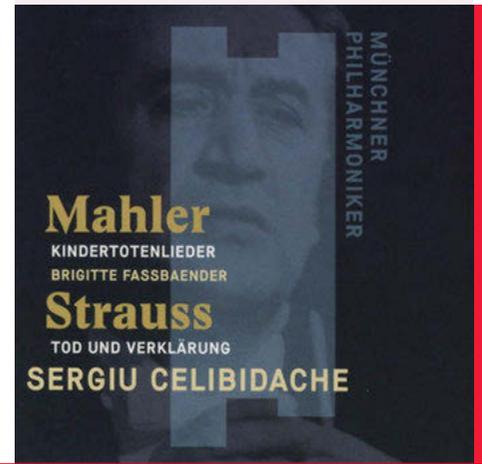
secundarios (encontramos a Susan Neves como Marianne, el Ama de Sophie), todos estupendos, cabe destacar la espléndida Annina de la veterana Helene Schneiderman.

En el foso estaba Sebastian Weigle, director musical del Liceo entre 2004 y 2008. Weigle es un maestro conocedor, solvente, pero está muy por debajo del reparto. Se limita a aportar un mullido colchón para las voces. La música pocas veces levanta el vuelo, y las más pasa desapercibida. En los momentos álgidos del primer acto resulta prosaico. Weigle sirve champaña sin burbujas. Lo que pudo haber sido un *Rosenkavalier* memorable, definitivo incluso, por diversos motivos se quedó en un *Rosenkavalier* disfrutable. No es poca cosa.

MIGUEL ÁNGEL GONZÁLEZ BARRIO



La voz de Vargas, si bien alcanza con facilidad los espacios dentales superiores, aún no sube más allá de la altura del bigote. Pero exhibe una línea de canto con pureza



VERDI:

Ernani. Ramón Vargas, Ludovic Tézier, Svetla Vassilieva, Alexander Vinogradov y Karine Ohanyan. Monte-Carlo Opera Chorus and Philharmonic Orchestra. Director musical: Daniele Calligari. Director de escena: Jean-Louis Grinda ARTHAUS 109344 (2 DVD)

A pesar del esmero en el vestuario y las luces, este montaje de *Ernani* de Grinda, sin tomar el pelo a los oyentes tampoco estimula la materia gris situada bajo el mismo y apenas una idea de fuste viola a modo de propuesta lo que ocurre en escena. Si acaso el acto III luce cierta solemnidad de catacumba, cuyo claroscuro prepara el esencial cuadro de *O sommo Carlo*. Tampoco la batuta de Calligari, teatral pese a la blanda exposición del genial leitmotiv del cuerno de caza, que sella el destino del malhadado bandido, logra escapar a cierta rutina, atenta sólo en no tapan las voces, galopar a lomos de ritmos serrados o filtrar alguna pincelada de interés.

El coro entona el brindis inicial, injustamente reputado vulgar, y lo hace con ligereza pero sin fuego genuino que prenda la mecha. La entrada del protagonista testimonia que esta ópera del “periodo de galeras” muestra una inspiración variada y anchurosa, al nivel del primer *Macbeth* o *Attila*. Si se abandona a algún compás convencional, los siguientes son notables, lo que restaura el equilibrio entre inspiración y factura. Pisa luego la escena Vargas. Su voz, si bien alcanza con facilidad los espacios dentales superiores, aún no sube más allá de la altura del bigote. Pero exhibe una línea de canto con pureza, que dota de enjundia a *Come rugiada il cespite*; menos a la *cabaletta*, por eventuales desigualdades de color que serán la excepción.

Vassilieva, pese a defectos de pronunciación —duplicación o escaso énfasis consonántico— y cierta debilidad en graves, por momentos llega a ser conmovedora, y canta con sentido, expresión doliente y adecuado control. Se permitirá incluso frases medidas y ligadas que a buen seguro harán las delicias de los buscadores de estrellas en la *Guía Michelin* del canto. A ello hay que añadir que la voz de Vargas también alcanza la máscara con más frecuencia y nos depara instantes de excelente canto. El material es elástico, bien

focalizado hacia los centros superiores de resonancia, para resumir una de las grandes paradojas canoras: se canta ‘con’ la garganta, pero no ‘en’ la garganta, y la suprema naturalidad se logra mediante el artificio supremo. La voz impostada, dirigida hacia las cavidades situadas tras el antifaz, conquista una soltura que engolada se le niega, aunque quienes engolan crean que así se oye más por su audición empotrada. Afloran entonces robustecidas las mejores credenciales del protagonista: orgullo, nobleza, raza.

A ello hay que añadir que Ludovic Tézier tiene su día. Adolece, es cierto, de lagunas técnicas, y la voz se mueve incómodamente en el *forte*, donde suena sin apenas progresar. Pero su ambición queda documentada incluso en el difícil *Vieni meco*. Que no es un Warren no se me escapa; Wárrenes ya no hay, nunca se hicieron en serie y Leonard dio su vida en vivo, tras abrir en el Met la urna fatal de *Forza del destino*. Pero Tézier, de grata voz, es siempre apreciable, y la cuerda baritonal, con engendros actuales del pelaje de Lucic o Salsi, no está para festividades.

El bajo Vinogradov no es mal actor. Tiene juventud, voz agradable, algo baritonal, y respuestas ponderadas, como muestra en una charla con Justo Romero donde responde con sentido, ajeno a los tópicos que uno detrás de otro adocenán tantas declaraciones. El problema para los españoles es que su parecido con el humorista Josema de *Martes y Trece* desbarata algunas expresiones. Con todo, va entrando gradualmente en el papel de Silva y, pese a cierta monotonía en el fraseo, dice bien el lúgubre juramento que le otorga potestad sobre la vida del héroe.

JOAQUÍN MARTÍN DE SAGARMÍNAGA

MAHLER / STRAUSS:

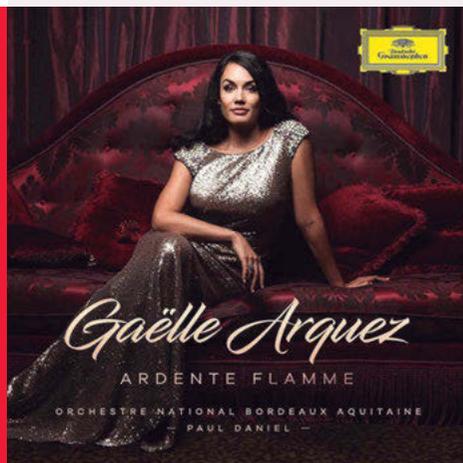
Kindertotenlieder. Tod und Verklärung Brigitte Fassbaender, mezzosoprano Orquesta Filarmónica de Múnich Director: Sergiu Celibidache MPHIL 0006 (1 CD)

El sello de la Orquesta Filarmónica de Múnich ha comenzado a lanzar algunas grabaciones de Celibidache procedentes —como siempre en este director— de conciertos públicos, en excelentes tomas sonoras de la Radio de Baviera (1983, Mahler y 1979, Strauss) que, salvo error, no habían sido editadas con anterioridad.

Los *Kindertotenlieder* suponen el único Mahler interpretado por “Celi” en su vida concertística. Y se trata, con permiso de Ferrier-Walter, de las mejores lecturas discográficas de estas canciones en disco. La grabación ayuda sobremanera a destacar el refinamiento de la orquesta de Celibidache, la claridad de texturas, la noble y profunda expresividad, el peculiar colorido y, curiosamente, el idiomatismo mahleriano, que alguno podría pensar ausente tratándose de este director. Fassbaender se encuentra cómoda y plenamente integrada con sus acompañantes; no se puede comparar con Ferrier por su tono de voz (mezzo, en lugar de contralto), pero su categoría artística no le va a la zaga, al igual que su sentido poético, su perfecta dicción alemana y su profunda comprensión de los textos de Rückert. Se adivinan exhaustivos ensayos entre cantante y director, cuyo resultado fueron estas inigualables y emocionantes traducciones.

Por su parte, la straussiana *Tod und Verklärung* nos sitúa de nuevo en la cima de la discografía. Entre las cuatro o cinco versiones de Celibidache de esta obra, la que nos ocupa es sin duda la mejor, la de grabación más clara y contrastada, donde el rumano parece trascender el programa del poema y, gracias a su amplia pulsación, a su lógica interna y orgánica, y a la especificidad de cada situación relacionada con el orden global, nos lo hace comprender con la extrema precisión sinfónica que siempre plasmaba en sus recreaciones. No hallarán nada igual en ninguna de estas dos obras.

ENRIQUE PÉREZ ADRIÁN



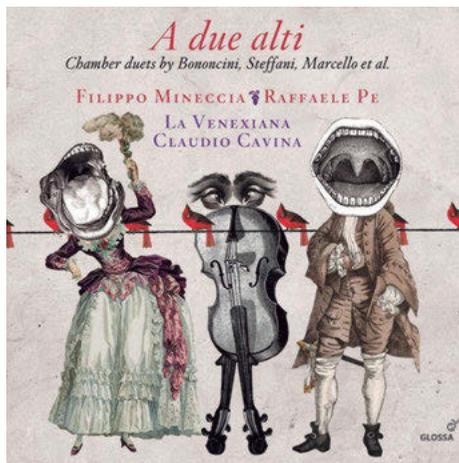
ARDENTE FLAMME

Arias de Gluck, Cherubini, Lalo, Bizet, Berlioz, Gounod, Thomas, Massenet y Wormser. Gaëlle Arquez, mezzosoprano Orchestre National Bordeaux Aquitaine Director: Paul Daniel. DG 481 642 5 (1 CD)

Hemos tratado ya de la voz de la joven mezzo francesa Gaëlle Arquez. La vimos en *Carmen*, en el Real; reseñábamos su *Carmen* de Bregenz del verano pasado. Y sabemos que domina el repertorio barroco y que, además de como *Carmen*, brilla en otra heroína francesa, *Mélisande*. Es una voz densa, con sus correspondientes graves emitidos de manera que parecen lo más natural, y con un timbre y una potencia que hacen olvidar durante la representación que es una mezzo, y nos parece una soprano con fuerza, con dramatismo. Este recital lleva el título berlioziano (por el *Fausto*) de *Ardente flamme*. En efecto, *D'amour l'ardente flamme*, aria de Margarita en ese oratorio algo operístico, se encuentra en el corazón del CD. Es el aria más conocida, junto con otra de *Carmen* (*Près de remparts de Séville*), de todo el recital, que por lo demás no se atiene a un repertorio manido.

Gaëlle demuestra su destreza en Gluck, esas heroínas como *Clitemnestra* y *Armide*, fuertes pero no invulnerables, que requieren una tesitura y un esmalte adecuados a su crispado conflicto; acaso más aún en el caso de Nérís, de la *Medea* de Cherubini, pero menos en el de Margored en *Le roi d'Ys* de Lalo; en todo caso se trata de pleno Clasicismo o secuelas, que Arquez domina como si transitara con facilidad entre Barroco y paso del XVIII al XIX. Y de este siglo tiene mucho que decir la espléndida mezzo. Marguerite, desde luego, pero también una bellísima *Mignon*, una dulce *Sapho* y una insuperable *Charlotte* del *Werther*, con dos arias, aunque hay otra dama de Massenet, nada menos que *Cleopatra*; más el cierre con la poco conocida *Clitemnestra* de André Wormser, compositor que vivió entre 1850 y 1926. A su servicio, y cumpliendo como acompañantes inspirados, la Orquesta de Burdeos y el director Paul Daniel. Un excelente servicio a Gaëlle, una demostración más del auge de esta voz nueva.

SANTIAGO MARTÍN BERMÚDEZ



A DUE ALTI

Dúos de cámara de Bononcini, Haendel, Steffani, Marcello y Caresana Filippo Mineccia y Raffaele Pe, contratenores. La Venexiana. Director: Claudio Cavina. GLOSSA 920942 (1 CD)

El exquisito e íntimo género de los *duetti di camera* de fines del siglo XVII y primera mitad del XVIII ha sido abordado ya en algunas grabaciones con diferentes compositores y combinación de voces. Uno de ellos —dedicado a Agostino Steffani— fue protagonizado vocalmente por quien ahora dirige este trabajo, Claudio Cavina. El álbum presenta una selección diversificada por generaciones y afectos, comenzando con *Caresana* y finalizando con *Haendel* y *Benedetto Marcello*. Aunque las excelentes notas del musicólogo Stefano Russomanno referencia al menos una eventual adaptación de la pareja vocal original, el disco se consagra a dúos para dos altos, frente a la no tan lejana propuesta para dos sopranos de *Cencic* y *Jaroussky*. Los solistas son los contratenores Filippo Mineccia y Raffaele Pe (“contratenor”, un neologismo para designar a un alto masculino no castrado, no debe ser impropriadamente utilizado para los sopranos masculinos como los anteriormente citados).

Junto a un grupo de continuo de cuatro instrumentistas, ambos vocalistas parecen honrar los orígenes madrigalísticos del término poniendo una atención superlativa a la prosodia, la pronunciación, y a la expresión de los *affetti*, un imperativo teórico del *bel canto*, más perentorio en este género íntimo para espacios recogidos y un público de *connoisseurs*. Los dos muestran calidez y redondez, con aparente y oportuno recurso puntual al modo de pecho para algunos descensos graves. Aunque el empaste es idóneo, se echa tal vez en falta una mayor diferenciación tímbrica, sin que se pueda por ello reclamarlo como una exigencia estilística del periodo.

Por el refinamiento y nivel del repertorio y la idiomática y sensible prestación de cantantes e instrumentistas, este álbum constituye una excelente aportación al merecido conocimiento de un género poco frecuentado.

MIGUEL ÁNGEL AGUILAR RANCEL



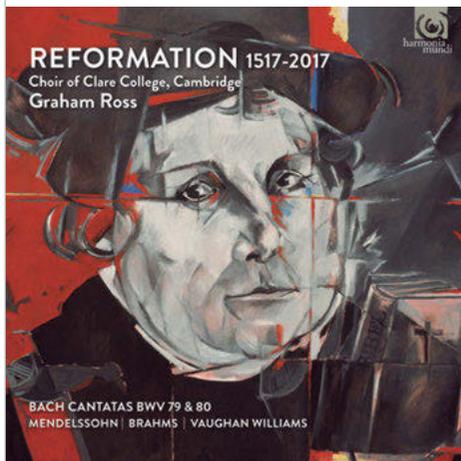
SABINE DEVIEILLE, soprano

Arias y canciones de Messager, Debussy, Delibes, Delage, Stravinsky, e.a. Alexandre Tharaud, piano. Les Siècles. Director: François-Xavier Roth ERATO 0190293767723. (1 CD)

En su nuevo recital, la joven estrella de la coloratura francesa Sabine Devieille, después de sus acercamientos a la música del Barroco y el Clasicismo, ha querido dedicar el programa por completo al repertorio francés, enlazando con la gran tradición de sopranos ligeras galas, como *Mado Robin* y *Lily Pons*, y más recientemente *Mady Mesplé* o *Annick Massis*. El abanico es muy variado, pues contiene melodías y arias de ópera, lo que ofrece un retrato bastante completo de las inquietudes de la artista. Entre los personajes, algunos de los cuales ha encarnado ya en escena, destacan dos muy afines a su personalidad casi adolescente, como *Mélisande* o *Lakmé* (de la que incluye no sólo la deslumbrante aria de las campanillas y el ‘inevitable’ dúo de las flores, sino también la hermosa y delicada intervención final), o la *Ophélie* del *Hamlet* de Thomas, con la escena de la locura completa, donde brilla por su facilidad para las agilidades.

Intervienen además otras dos nuevas promesas del canto en su país: la soprano *Jodie Devos*, en la *Charmeuse* de la *Thais* de Massenet, y la mezzo *Marianne Crebassa*, en el citado fragmento de *Delibes*. El pianista *Alexandre Tharaud* es un atento acompañante en las canciones de *Debussy* (la juvenil *Romance d'Ariel*, con sus volátiles acrobacias), *Berlioz* (la preciosa romanza *La mort d'Ophélie*) y *Koechlin*, al igual que el conjunto instrumental *Les Siècles*, que dirige *François-Xavier Roth*, y que brinda su apoyo tanto a las páginas líricas —entre las que también encontramos un bello fragmento de *Madame Chrysanthème* de *Messager* y la espectacular *Chanson du Rossignol* de la ópera de *Stravinsky*— como a los no muy frecuentes y perfumados *Quatre poèmes hindous* de *Maurice Delage*. Un disco, pues, que nos ofrece una amplia prueba de la versatilidad de esta dotada cantante.

RAFAEL BANÚS IRUSTA



REFORMATION

Obras de Bach, Croft, Mendelssohn, Brahms y Vaughan Williams
Choir of Clare College, Cambridge.
Clare Baroque. Director: Graham Ross
HARMONIA MUNDI 902265 (1 CD)

Este homenaje a los 500 años de Reforma parte de cuatro corales luteranos y un himno inglés del siglo XVIII, que son seguidos de grandes obras posteriores construidas a partir de ellos. Así, el gran coral considerado original del propio Lutero y fundamento esencial de la iglesia reformada, *Ein feste Burg ist unser Gott*, es seguido por la *Cantata BWV 80* de Bach; *Nun danket alle Gott*, por la *Cantata BWV 79*; *Wer nur den lieben Gott lässt walten* por un motete de igual título de Mendelssohn; *Mit Freud und Freud ich fahr dahin* por el motete *Warum ist das Licht gegeben?* de Brahms; y el himno *O God, our help in ages past* de William Croft por *Lord, thou hast been our refuge* de Vaughan Williams.

El Bach de Graham Ross está construido a partir de una masa coral notable tanto en número como en empaque y afinación, un conjunto instrumental (que lidera la violinista Margaret Faultless) con solistas refinados y líricos, apreciable plasticidad en el continuo y unos solistas convincentes, con especial mención al contratenor Robin Blaze, que en el maravilloso dúo de la *Cantata BWV 80* hace, junto al tenor Nicholas Mulroy y al violín obligado de Faultless, una magnífica demostración de sensibilidad, exquisitez y sobria unción expresiva. La soprano Mary Bevan y el bajo Neal Davies completan un cuarteto vocal equilibrado y competente. Bevan canta el aria solista de la obra de Mendelssohn de forma muy intensa, cálida y expresiva.

En cualquier caso, el coro del Clare College se convierte en el gran protagonista en las obras románticas. Muy matizado en dinámicas, con inflexiones acentuales bien marcadas, resulta especialmente brillante el motete de Brahms, que es *a cappella*, dentro de unas interpretaciones claras y reposadas. En la pieza de Vaughan Williams, cuatro solistas salidos del coro destacan sobre un fondo que se hace especialmente emotivo con la intervención final del órgano y la trompeta.

PABLO J. VAYÓN



DOWLAND / BENJAMIN: Lachrimae, or Seaven Teares Upon Silence

Sarah Breton, mezzosoprano.
Karl Nyhlin, laúd. Sit Fat Viol Consort
EVIDENCE 034 (1 CD)

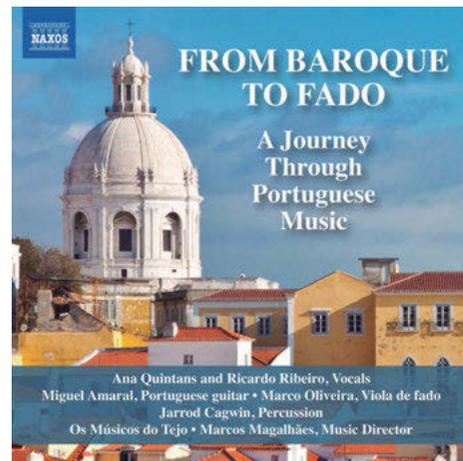
Podríamos caer en demagogia diciendo que en este disco John Dowland hace de telonero de George Benjamin, con los efectos urticantes que su sola expresión provoca, o afirmar directamente que las virtudes melódicas y armónicas que marcan actualmente la figura de Dowland contrastan en exceso con las intenciones estéticas de Benjamin, y que en cierto modo es usado aquí para iluminar este otro moderno e intrigante escaparate.

Aunque, en palabras de la agrupación de violas Sit Fat, la excusa quiere estar en el repertorio que les acompaña desde su fundación, con la venia de nuestro contemporáneo y en un tiempo de jubileo para la música antigua, encontramos algunas dificultades para justificar esta concurrencia.

Casi cuatrocientos años separan los nacimientos de Dowland y Benjamin en la misma tierra inglesa, aquella que rezaba su particular arte de la melancolía y nuestra coetánea, parte de un mundo globalizado donde resistimos la revisión de todas las historias sobre lo humano y lo divino. Esta distancia disimulada por la compartida solera instrumental, por el encadenamiento de los títulos *Seven Teares - Upon Silence*, quiere ser también terreno fusionado de evolución e invocación musicales donde encontrarnos.

Las escenas imaginadas de Julio César, Helena de Troya y Michelangelo Buonarroti en *Upon Silence*, descritas en el mismo poema de W. B. Yeats utilizado por Benjamin, son retratos de soledad trascendente que recorren una y otra vez al mantra del silencio reflexivo ("Como una mosca de patas largas sobre la corriente / su mente se mueve sobre el silencio"), y que cambios de *tempo* y marcación silábica expanden en un personalísimo universo. Minucioso y melismático, este Benjamin vocal nos abandona con los efectos secundarios de una obra maestra.

JOSÉ ANTONIO TELLO SÁENZ



FROM BAROQUE TO FADO

Obras de Almeida, Palomino, Pereira, Paredes, Oulman, Gonçalves, Rão Kyao, Rabih Abou-Khalil, e. a. Os Músicos do Tejo. Directores: Marcos Magalhães y Marta Araújo. NAXOS 8.573875 (1 CD)

Oscilando entre las épocas, entre la dicha y la melancolía, la música lisboeta respira lentamente y se derrama en la soledad muelle de la madrugada. Dan el tono las primeras obras, protagonizadas por la guitarra portuguesa, sola en *Verdes Anos* de principios de siglo XX o rodeada por un conjunto barroco en *Luz de Otoño* de finales del siglo XX. Enmarcan un *Mimete* del siglo XVIII, brioso como una giga británica que recuerda acaso el origen geográfico del instrumento. Suena en este CD grabado *live* todo lo que uno quiera imaginar de Lisboa, desde esta impresión de espera, de abandono que rige toda vida portuaria hasta la certeza de los ritmos barrocos, italianos o españoles y sus armonías blanqueadas por la luz deslumbrante que reflejan las fachadas de São Roque o São Domingos y las obras religiosas u operísticas de Antonio de Almeida o José Palomino (siglo XVIII).

Tras el paseo turístico-histórico obligado desde las cantigas y la presencia árabe hasta la evocación de la Ruta de las especias hacia Goa Velha en el *Soneto de amor* (de Rabih Abou-Khalil y José Regio, siglo XX) donde no podían faltar las improvisaciones onomatopéyicas del tarana o del khayal, el concierto prosigue con dos fados seminales o preamalianos (fado menor, fado corrido) junto con un fado *cravo* (o 'del clavel', creado en los años 30 del pasado siglo) y el famoso *Fado de Alentejo*, donde los hombres, dice el texto, trabajan y sueñan en sus casa de cal y de sal.

Imágenes, dulces, tibias e húmedas que el fado comparte con el tango. Sigue el poema de Camões, *Con qué voz lloraré mi triste fado*, musicado cuatro siglos más tarde por Alain Oulman para Amália Rodrigues. Resume el recital *O Pastor de Madreus*, obra de fusión *fadobarrocopop*.

PIERRE ÉLIE MAMOU



Escrita con una sintaxis sencilla e inteligible, esta guía de Tomás Marco a través de la música de los siglos XX y XXI acaba por ser amena y digerible para cualquier lector temeroso

TOMÁS MARCO:
Escuchar la música de los siglos XX y XXI
 FUNDACIÓN BBVA (Madrid, 2017)
 220 págs.

Este libro es consecuencia de un ciclo de seis conferencias impartidas por el autor en los meses de abril y mayo de 2016 por encargo de la Fundación BBVA. El título era el mismo que figura arriba y que nos informa de la pretensión del autor: trazar un panorama de la moderna creación sonora a lo largo de los últimos cien años, más o menos. Nos dice Marco: “Se pretende ofrecer algunas pistas para escuchar las músicas cultas, en plural, porque son varias y diferentes, de los siglos XX-XXI sin tener la mareante sensación de que son un magma tan impenetrable como complejo. No se trata de hacer una historia de la música de ese tiempo. Es un trabajo no sobre nombres, sino sobre materias”.

En estas palabras quedan bastante bien resumidos el contenido y la finalidad del texto, que pretende observar a través del tiempo los elementos que han ido cambiando en la música y, de paso, realizar un análisis de los más relevantes y de las relaciones entre ellos. Todo desde una óptica que considera que la música es, a la vez, una fuente de goce sonoro o de entretenimiento y una reflexión cultural o filosófica desde el sonido. Dejando una cosa clara: que no se trata en modo alguno de enseñar a entender la música a través de los siglos porque “ninguna música tiene que ser comprendida como experiencia sonora puramente abstracta”. Ya que, en efecto, lo importante es escucharla, sentirla y hacer que toque nuestras emociones, con independencia de que su lenguaje nos sea familiar.

Para atender a este planteamiento y conseguir un didactismo operativo y directo, Marco divide el texto en seis capítulos, que se corresponden respectivamente con cada una de las seis lecciones del curso y que, en realidad, se constituyen en dos grandes bloques. El primero opera como antecedente, en el que se da un repaso general a los elementos, a los parámetros y a las formas que han determinado el lenguaje de la música. El capítulo 1 nos habla de Los

sonidos musicales y las notas (escalas, monodia, polifonía, heterofonía, armonía), dodecafonismo, microtonalismo, bruitismo, electrónica... El 2 estudia el ritmo, el timbre y la intensidad, haciendo especial énfasis en la figura de Stravinsky. El 3 da un repaso a las Formas (bloques, estructuras, serialismo integral, aleatoriedad) y dedica amplio espacio a Debussy.

El segundo módulo, por llamarlo así, siempre con un léxico claro y directo, fácilmente comprensible, aunque no esté de más tener alguna idea básica de música), penetra más directamente en lo que podríamos estimar una *sui generis* historia de la producción del arte de los sonidos a lo largo de un siglo. Así, el capítulo 4 se titula *Síntesis: continuidad y transvanguardia* y repara en los distintos tipos de neoclasicismos, el neotonalismo, la música soviética y de la Alemania nazi o en el *borrowing* (uso de músicas anteriores para conseguir otras nuevas).

El capítulo 5 se titula *Simple y complejo* y trata, entre otros temas, de las consecuencias del serialismo, de los fractales, del *happening*, del minimalismo. Y el 6, *Desde otros ámbitos*, sigue los pasos de la música a través de otros continentes, contempla la música de la naturaleza, la intertextualidad, la interculturalidad y el arte sónico. Una amplia bibliografía, un índice alfabético y un glosario cierran una publicación que, la verdad, escrita con una sintaxis sencilla e inteligible, práctica, acaba por ser amena y digerible para cualquier lector temeroso.

A lo largo del libro y en los márgenes se van dando de continuo datos e informaciones muy resumidas en relación con autores y se consignan sintéticamente algunos conceptos que se explican más *in extenso* en las columnas centrales. Hay ideas, descripciones que se repiten y cruzan constantemente y que se abordan desde diversas perspectivas. Con lo que se rubrica una suerte de historia del arte de los sonidos y sus fundamentos con una sistemática muy particular y se examinan tendencias individuales y colectivas. Para completar el cuadro, cada capítulo va acompañado de sugerencias para la audición de algunas obras concretas sobre las que se habla en el texto o que son básicas para la comprensión de lo analizado.

ARTURO REVERTER

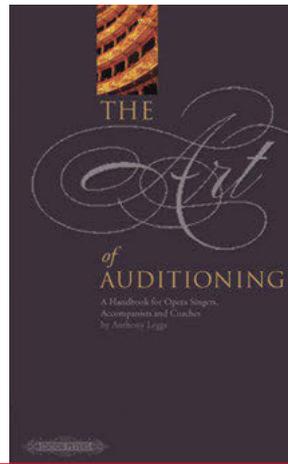


VÍCTOR GARCÍA DE GOMAR:
Y tú, ¿qué escuchas? (Las músicas preferidas de los grandes artistas)
 HUYGENS EDITORIAL (Barcelona, 2017)
 720 págs.

Víctor García de Gomar, director artístico adjunto del Palau de la Música Catalana de Barcelona, del Auditori de Girona y del festival de verano Nits de Clàssica presenta un volumen tan curioso como enriquecedor. Y se puede añadir: enciclopédico. El lector encontrará una ingente y muy útil cantidad de información en la que instrumentistas, pianistas, cantantes y directores de orquesta eligen y comparten sus piezas favoritas, conformando un libro-catálogo sin precedentes. Hasta cinco breves prólogos avalan la importancia de una obra como esta, firmados por importantes personalidades relacionadas con las humanidades y la teoría y práctica musical: los escritores Nuccio Ordine y Alessandro Baricco, el crítico musical Alex Ross (*The New Yorker*), el poeta y ensayista Ramón Andrés y el compositor John Rutter.

García de Gomar nos permite conocer no sólo qué música, sino también qué ejecuciones, preferen figuras como Glenn Gould, Gustavo Dudamel, Von Karajan, Bernstein, Clara Haskil, Pavarotti, Pau Casals, Maria Callas o Plácido Domingo, entre muchas otras. Resulta llamativo y muy interesante el Top 50 que el autor ha recopilado al final del volumen con los discos más seleccionados: los dos primeros puestos los ocupa Johann Sebastian Bach (*Variaciones Goldberg* y *Suites para violonchelo*), seguido de Wagner, Beethoven, Puccini y Richard Strauss. Lejos de las impositivas y cuestionablemente imperativas listas, tan en boga en nuestros días, que nos anuncian “las cien piezas imprescindibles”, “los veinte compositores imprescindibles”, “lo que hay que escuchar antes de morir”, etc., el libro de García de Gomar encierra una atractiva y muy sugerente polifonía, en la que la diversidad es lo fundamental: diversidad de estilos, de tiempos históricos, de interpretaciones... que ofrecen al lector la posibilidad de crear la melodía de su vida.

CARLOS JAVIER GONZÁLEZ SERRANO



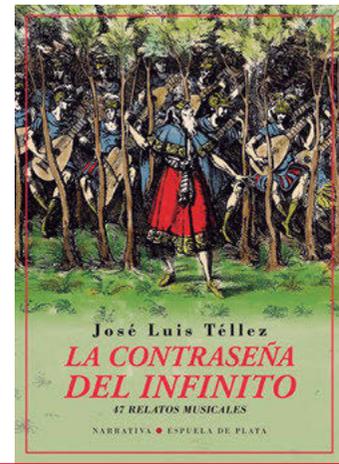
ANTHONY LEGGE:
The Art of Auditioning
 EDITION PETERS (Londres, 2017)
 195 págs.

Es sabido que no oímos nuestra voz tal como la perciben los demás, incluidos los aparatos de grabación de sonidos. Una de las cosas que debe aprender, pues, un cantante, es el arte de oírse, de escucharse más tarde y, por fin, de ensamblar las “dos” voces en una sola. Para ellos, los pianistas acompañantes y los maestros de repertorio, ha escrito esta guía Anthony Legge.

Lo ha hecho con la debida concisión amena propia de un inglés, comparando lo que sus lectores hacen con la voz con lo que hacemos cada día con nuestro aspecto: limpieza y arreglo corporal, vestuario, posición en la calle, o sea, en el mundo. Además: saber elegir la música que se va a cantar, tanto por gusto personal como por ajuste a los medios vocales y, en especial, saber escoger al acompañante que, idealmente, debería ser el mismo que canta. Al menos, que sepa acompañarse mientras estudia su repertorio. Legge da normas para descifrar partituras, comportarse en pruebas, asistir a festivales y concertos, hacerse oír por un agente, integrarse en compañías de ópera.

A pesar de ser un texto destinado a profesionales del canto, es aprovechable también para el simple aficionado que quiera asomarse a los interiores del oficio canoro y su fauna. En ese sentido, resultará útil especialmente la mayor parte del libro, una guía por arias de ópera clasificadas por tesituras y cada una constante de un par de explicaciones: qué ocurre con el personaje dentro de la historia en el momento en que canta cada aria y qué carácter ha de tener su interpretación. Cada pieza lleva un detalle de la extensión vocal requerida para el papel, lo que servirá al lector aficionado asimismo para comparar dificultades y resonancias entre las piezas, que son lo más granado y empático del repertorio, de modo que el operófilo se encontrará en familia al recorrerlas.

BLAS MATAMORO



JOSÉ LUIS TÉLLEZ:
La contraseña del infinito. 47 relatos musicales
 ESPUELA DE PLATA (Sevilla, 2017)
 193 págs.

Cuenta una leyenda que José Luis Téllez no es sino un maestro oriental que ha logrado hace siglos la trascendencia, al que la trascendencia probablemente le importa un bledo. Otros sostienen que Téllez es simplemente un fantástico comunicador de finísimo humor e insondable conocimiento de numerosas artes. Como azote de mediocres, identificador nato de cantamañanas, y feliz verso suelto de varias generaciones, de alguna manera Téllez ha formado parte de las vidas de numerosos músicos y melómanos; de alguna manera siempre ha estado ahí, como apasionado prescriptor de músicas, en nuestras radios, televisiones, ponencias, hablando de aquello que ama y amando aquello de lo que habla con esa expresión tan elevada y a la vez tan nítida en la que muy pocos le aventajan.

El fabuloso renacer de estos relatos, espoleado por el fervor de quienes los recordaban de tiempo atrás, ha desembocado en esta preciosa compilación escrita con un claro sentido de la melodía, en un tono que será automáticamente reconocible para los adeptos al Téllez oral. Llegará un punto para el lector de estos depurados textos en el que se hará inevitable la comparación con Calvino, pero también con Hoffmann, con Mujica Láinez, Borges, y hasta con las *Mil y una noches* o Hesíodo. En ellos confluye lo angélico con lo fantasmal; lo ancestral con lo abiertamente romántico. Lo fáustico, lo pitagórico, lo paródico asoma en estos cuentitos, leyendas todas ellas que si no fueron verdad, deberían en justicia haberlo sido, escritas con aguda intuición por un Téllez que aquí parece un vehículo al servicio de ideas que de tan grandes le dominan incluso a él. La cosa está clara con esta obra: se debería tener, se debería sobre todo, leer, y habiendo cumplido las dos anteriores, no cabe duda de que se volverá a ella muchas veces con el paso de los años.

DANIEL MUÑOZ DE JULIÁN

❖ DOSIER ❖

MÚSICA DE CORTE EN FEMENINO

Madres y esposas. Estos son los roles que tradicionalmente debían ejercer las mujeres. En consecuencia, las reinas e infantas han sido juzgadas muy severamente a lo largo de la historia, ya sea por su físico, por su incapacidad para procrear, por no someterse a los intereses del monarca y de sus hijos o, simplemente, por comportamientos y costumbres considerados frívolos.

Este dossier propone un cambio de perspectiva sobre las mujeres de la Casa Real española desde el estudio de su papel en la vida musical. Se abordan cuatro figuras —María Bárbara de Braganza, María Luisa reina de Etruria, la reina María Isabel y la infanta Isabel— que no solo ejercieron un importante papel como mecenas, sino también como intérpretes o compositoras.

Estas mujeres tenían una formación, buen criterio y capacidad de acción, además de una posición privilegiada que les permitió crear potentes redes de difusión de prácticas, autores y repertorios musicales.

Judith Ortega
Coordinadora del dossier

María Bárbara de Braganza y la cultura musical europea del siglo XVIII

CRISTINA FERNANDES

MARÍA Bárbara de Braganza (Lisboa, 1711-Madrid, 1758), hija del rey João V de Portugal y de María Ana de Austria, se convirtió en princesa de Asturias en 1729 por su matrimonio con el futuro rey Fernando VI, y en reina consorte de España en 1746. Su pasión por el arte musical es bien conocida, principalmente por haber protagonizado a lo largo de casi toda su vida una de las más famosas relaciones maestro-discípula de la historia de la música, como alumna de Domenico Scarlatti, y también por el fuerte vínculo establecido con el célebre *castrato* Carlo Broschi, *detto* Farinelli. Contratado en 1737, por iniciativa de Isabel de Farnesio, Farinelli asumió un papel clave en la dirección de la vida musical de la corte durante el reinado de Fernando VI y Bárbara de Braganza y vino a ser el heredero, por testamento, de la impresionante biblioteca musical de la reina.

Clavecinista de notables recursos técnicos y expresivos, Bárbara de Braganza habría inspirado la creación de la mayor parte de las sonatas de Scarlatti, fascinante microcosmos de los universos musicales ibéricos e internacionales que rodearon a la infanta de Portugal y reina de España. Los relatos de la época hacen referencia a sus dotes de compositora, a su destreza en la danza y a su vasta cultura, así como a sus valiosas colecciones de instrumentos de tecla (claves y fortepianos), de libros, partituras y libretos.

El inventario de su biblioteca musical, publicado por Sandro Cappelletto (1995), demuestra que Bárbara de Braganza se encontraba en el centro de algunas de las principales redes de circulación de repertorios de la Europa del siglo XVIII. Sus actividades constituyen elementos clave para comprender la importancia de las mujeres en las prácticas culturales y sociales de las cortes ibéricas. Sus capacidades intelectuales y artísticas fueron admiradas por figuras como el padre Giovanni Battista Martini, que le dedicó el primer volumen de su *Historia de la música* (Bologna, 1757), o el padre Benito Feijóo, que la cita como ejemplo del talento femenino a raíz de la polémica originada por el discurso *Defensa de las mujeres*.

Primogénita de João V y María Ana de Austria, María Bárbara se benefició de una esmerada educación y de las nociones de etiqueta y urbanidad propias de las monarquías del Antiguo Régimen. La educación femenina en el ámbito de la realeza incluía además de la lectura, la escritura y la formación religiosa, el estudio de materias como la filosofía, la geografía, la historia, las lenguas, la música, la danza y la pintura. Bárbara dominaba el francés, el español, el italiano y el latín, y conocía el alemán por vía materna. En la danza fue



Padre Martini, *Storia della musica*. Tomo primo (Bologna, 1757).

incluso escribió que “podría ganarse la vida” con la danza “si no fuera de sangre real”.

La infancia y la adolescencia de la infanta en Lisboa coinciden con un nuevo ciclo de apertura de Portugal a Europa emprendido por João V y con una renovación de las estructuras musicales de la corte, caracterizada por la asimilación de las tendencias del barroco italiano,

especialmente romano. A raíz de la elevación de la Capilla Real al estatuto de Patriarcal en 1716 se contrató a Domenico Scarlatti, que llegó a Lisboa en 1719 y a varios cantantes, en su mayoría procedentes de la Capilla Giulia. Además de la composición de obras para la Capilla Real y Patriarcal y para la Real Cámara,

las funciones de Scarlatti incluían la de maestro de música de la familia real. Contaba con dos talentosos alumnos: el infante Antóni (hermano del rey y más tarde dedicatario de las *Sonatas* de Ludovico Giustini de Pistoia, primeras obras impresas destinadas al fortepiano) y María

Clavecinista de notables recursos técnicos y expresivos, Bárbara de Braganza habría inspirado la creación de la mayor parte de las sonatas de Scarlatti

iniciada por el catalán Joseph Borques y después por Pedro Duya, de origen francés, nombrado “Mestre de Dançar da Casa Real” portuguesa en 1724. Varios testimonios refieren la gracia con que bailaba el minueto y el embajador inglés en España, Benjamín Keene,

Bárbara, que solo tenía ocho años cuando Scarlatti llegó a la capital portuguesa. Fue el inicio de una relación musical de perfecta simbiosis que duraría hasta el final de la vida de ambos. En la formación de la infanta, se debe destacar también la influencia de María Ana de Austria, responsable de la introducción de nuevas sociabilidades en la corte de Lisboa, en las cuales las mujeres ganaron importancia, y de la costumbre de celebrar cumpleaños y fiestas onomásticas con serenatas, cantatas y otras piezas, a semejanza de lo que ocurría en la corte de Viena. Organizaba, asimismo, veladas musicales con sus damas y con la hermana del rey (la infanta Francisca), en las que llegaron a ser interpretadas obras de considerable complejidad musical y escénica.

DOBLE BODA REAL

La voluntad de Felipe V y João V en solidificar una alianza que proporcionara la paz definitiva entre los dos reinos ibéricos tras el Tratado de Utrecht y el reciente rechazo de Mariana Victoria de Borbón como prometida de Luis XV de Francia, condujeron a partir de 1725 a las negociaciones que dieron origen a la doble boda real de 1728-1729. María Bárbara se unió, así, a Fernando (príncipe de Asturias y futuro rey de España) y su hermano José (heredero al trono de Portugal) a Mariana Vitoria, también ella mentora de la actividad musical en la corte de Lisboa, asunto hasta ahora poco estudiado. Este evento, ampliamente cubierto por la historiografía, suscitó la composición de diversas piezas musicales y dio lugar a espléndidas manifestaciones de la fiesta barroca en Portugal y España.

Obras como la serenata *Festeggio Armonico* de D. Scarlatti, representada en el Palacio Real, y el “drama armónico” *Amor aumenta el valor*, con música de José de Nebra, Felipe Falconi y Jaime Facco, promovida por el embajador español marqués de los Balbases en su residencia en Lisboa, señalaron en 1728 los matrimonios por poderes. Sin embargo, fue la ceremonia del “Intercambio de las Princesas”, en 1729, en un efímero palacio-puente construido sobre el río Caya, en la frontera luso-española, la que más marcó el imaginario colectivo. Entre los músicos que acompañaron el séquito portugués no se encontraba Domenico Scarlatti (ausente en Roma, solo se uniría a María Bárbara meses después), pero sí estaba Francisco António de Almeida, compositor que ocuparía un lugar de relieve en su biblioteca de música y autor de la serenata *L'ippolito*, con libreto de Antonio Tedeschi, conmemorativa del cumpleaños de Bárbara de Braganza en Lisboa en 1752.

Primero en Sevilla (1729-1733) y a continuación en Madrid, con frecuentes estancias en los Reales Sitios, Bárbara de Braganza no tuvo una vida fácil. La principal razón de sus problemas fueron las relaciones complicadas con la ambiciosa Isabel de Farnesio, que relegó a los príncipes de Asturias a un segundo plano en la vida de la corte, situación que se invertiría con la subida al trono de estos últimos en 1746. La inteligencia y la nobleza de carácter de María Bárbara compensaron hasta cierto punto las críticas hechas a su aspecto físico cuando llegó a España y el hecho de no haber tenido hijos, misión primordial de las reinas. Su fuerte personalidad e influencia sobre Fernando VI (contando con los consejos de su padre, João V, en materia política) han sido reconocidas por la historiografía. Sin



Bárbara de Braganza, reina de España, óleo de Jean Ranc, 1729.

embargo, la buena imagen que Bárbara fue creando a lo largo de la vida fue cambiada a título póstumo, como mostró Gloria Franco Rubio, por una visión negativa que reforzó su fama de “avariciosa” debido a las disposiciones testamentarias que dejaron sus bienes fuera de España.

Sin embargo, el rasgo identitario más fuerte de Bárbara de Braganza, tanto en el ámbito privado como público, siempre fue la música. El “reinado de los melómanos” quedó marcado por la paz, pero también por la inversión en las artes, incluida la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La Capilla Real y la Real Cámara ganaron nuevo impulso, Farinelli se convirtió en director de los espectáculos de corte, organizando producciones magníficas con fantásticas escenografías de Francesco Battaglioli y Jacopo Amigoni e ilustres cantantes, y contando con una amplia red de contactos europeos, entre los que destaca el libretista Metastasio. Además de Scarlatti, al que la naturaleza privada de sus funciones lo hizo menos

La Capilla Real y la Real Cámara ganaron nuevo impulso y Farinelli se convirtió en director de los espectáculos de corte, organizando producciones magníficas

visible, compositores italianos como Corselli, Corradini, Facco, Falconi y Mele, y españoles como José de Nebra, contribuyeron a la riqueza de la vida musical, en conjunto con los repertorios que iban llegando de varias partes de Europa. Aunque no esté documentado, no hay que descartar el papel de Bárbara en la renovación del repertorio de la Capilla Real, donde el villancico fue suprimido en 1750, como ya se había hecho desde

1716 en la Patriarcal de Lisboa. El desagrado de la reina por esas “mezcladas de castellanadas con el oficio divino”, como escribió en una carta a su padre en 1747, así lo llevan a creer.

La música dominó la vida de Bárbara de Braganza, pero sus intereses culturales eran más amplios, como demuestra el índice de su biblioteca general elaborado por el librero real D. Juan Gómez. Entre los 572 títulos, que abarcan 1192 volúmenes, dominaban los libros en portugués y español (242 editados en España y 107 en Portugal), pero también había ediciones en italiano, francés, alemán y latín, provenientes de varias ciudades de Europa. Predominaban las materias religiosas, pero la librería contenía también obras sobre historia, geografía, artes, literatura, teatro, diccionarios, gramáticas, clásicos greco-romanos y algunas obras sobre medicina, matemáticas y derecho.

EL LEGADO A FARINELLI

En cuanto a la biblioteca musical, legada en testamento a Farinelli, junto con “la sortija de un diamante grande redondo amarillo” y “tres clavicórdios uno de registros, otro de Martillos, y otro de plumas los mejores”, es un reflejo de las prácticas de música secular de la corte, pero también de los múltiples lazos musicales establecidos por María Bárbara. La reina pretendía que la colección permaneciera unida y esta voluntad fue respetada por Farinelli, que llegó a incluir una cláusula en ese sentido en su propio testamento. Pero después de la muerte del cantante, en 1782, su sobrino y heredero, Matteo Pisani, ignoró esa determinación y dispersó los bienes recibidos. Los volúmenes de las sonatas de Scarlatti, identificados con las armas de España y Portugal, se encontraron con facilidad, pero no fue el caso de la mayoría de las restantes partituras.

El inventario adjunto al testamento de Farinelli, *Descrizione della Musica procedente dal Legato di S.M.C. la Regina di Spagna*, muestra que el conjunto comprendía gran proporción de repertorio dramático (óperas, intermezzi, serenatas) y bastantes piezas de cámara vocales e instrumentales. Prevalece el gusto de Bárbara de Braganza pero también las preferencias de Farinelli. La fuerte presencia de música italiana, frente a las pocas obras españolas, refleja las tendencias de la Europa del XVIII, lo que debe entenderse como cosmopolitismo.

No hay que descartar el papel de Bárbara en la renovación del repertorio de la Capilla Real, donde el villancico fue suprimido en 1750, como ya se había hecho desde 1716 en la Patriarcal de Lisboa

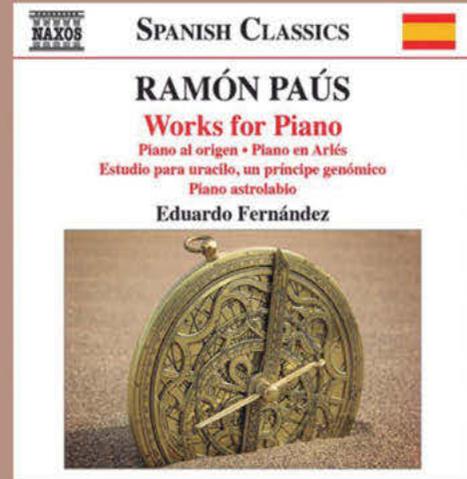
Con la excepción de los *Stabat Mater* de Bezzi, Scarlatti, Pergolesi y del marqués de Ligneville, de la *Salve Regina* de Scarlatti y de otras piezas de identificación imprecisa, no hay prácticamente repertorio sacro en la colección, lo que se explica por el hecho de que la música religiosa forma parte del archivo de la Capilla Real. Obras como el *Stabat Mater* de Pergolesi se independizaron temprano de la liturgia, pasando a ser interpretadas en conciertos públicos y privados.

El legado a Farinelli incluía el imponente número de 83 libretos de ópera, 60 libretos de serenatas y 5 libretos de cantatas. Entre las 205 partituras de óperas de 66 compositores diferentes se encontraban obras de Galuppi (14 óperas), Leonardo Leo (13), Davide Perez (13), Hasse (13), Jommelli (13), Gioachino Cocchi (10), Porpora (9) y Giacomelli (8), pero también de Bononcini, Cafaro, Caldara, Feo, Vinci, Lattila, Di Majo, Manna, Porpora, Terradellas, Traetta, Conforto, Corselli y Mele, entre otros. En el apartado de los *intermezzi* había 42 títulos de 17 compositores, entre los cuales el portugués Francisco António de Almeida y otros músicos que trabajaron en Portugal (D. Scarlatti, Giovanni Giorgi, Giuseppe di Porcaris,) o que habían pasado algún tiempo en Lisboa (Barón de Astorga), al lado de figuras como Jommelli, Lattila, Mancini, Orlandini, Pergolesi, Hasse y A. Scarlatti.

A partir de 1747 se suceden encargos de óperas compuestas para Madrid. El contacto con la actualidad operística internacional por vía de

Ramón Paús's music continues to entrance and astonish me. The more you listen to his piano pieces, the richer the experience becomes.»

Dave Seamann, Fanfare



Tras la excepcional acogida que recibió el año pasado su álbum debut en Naxos, *Works for Viola*, el compositor Ramón Paús presenta *Works for Piano*, su segundo disco monográfico para el prestigioso sello internacional.

Una selección de obras para piano solo escritas entre 2011 y 2016 e interpretadas por el aclamado Eduardo Fernández, Premio 'El Ojo Crítico' de Música Clásica RNE 2016, quien también es dedicatario de dos de ellas: *Piano en Arlés* [2009] y *Estudio para Uracilo, un príncipe genómico* [2016], encargo del CNDM.



Farinelli se traduce también en el reestreno de óperas representadas poco antes en Italia como *Demetrio* de Jommelli y *Didone abbandonata* de Galuppi en 1751 y 1752. Las propuestas de Farinelli eran mediadas por la voluntad de los soberanos y María Bárbara tenía su propia red de contactos. Una carta del marqués Luigi Bentivoglio dirigida al conde Sicinio Pepoli de Bolonia y publicada por Carlo Vitale dice: “Tengo impegno con la Signora Principessa de Asturie di mandargli tutte le opere belle che recitano ne’ migliori teatri con la sua Musica” (Venecia, 16-3-1733). La correspondencia intercambiada entre Farinelli y Pepoli muestra que nuevas composiciones italianas llegaban regularmente a la corte y que la opinión de Bárbara era determinante. Así, en la carta de 26-8-1749, Farinelli afirma que las obras de Jommelli, compositor que él admiraba, “non hanno avuto troppo incontro sopra a Cembalo Reale, dove si giudica da Sublime Persone”. Y añade que “Quelle che sodisfano, subito il compositore o sia maestro di cappella ha fatto il suo credito.”

Con respecto a las serenatas, el elenco de la biblioteca da cuenta de 56 obras de al menos 15 compositores, destacándose la presencia de portugueses e italianos con vínculos con Portugal: 15 serenatas de Scarlatti, 11 de Almeida, 5 de Barón de Astorga, 5 de Carlos Seixas (identificado como José António Carlos), 4 de Giorgi y una de João Rodrigues Esteves. María Bárbara trató de mantenerse al tanto de lo que ocurría en la corte portuguesa, pero este repertorio no parece haber tenido presentaciones públicas en España, con la excepción de la reutilización de algunas serenatas en Sevilla durante el “Lustro Real”.

La biblioteca de Bárbara de Braganza guardaba aún numerosas cantatas con instrumentos o para voz solista y bajo continuo, duetos y otras piezas de cámara de compositores como D. Scarlatti, Porpora, Costanzi, Giorgi, Almeida o Barón de Astorga, Bencini, A. Scarlatti, Bononcini y Hasse, entre otros. En la música instrumental, además de las sonatas de Scarlatti, copiadas por orden de la reina y encuadradas en las series de volúmenes que hoy se guardan en las bibliotecas de Venecia y Parma, destacan las sonatas de Sebastián Albero, minuetos, conciertos y piezas de cámara para cuerdas, entre las cuales las *Sonatas para violín y bajo continuo* de Porpora y de Ferrari Cremonesi; los *Concerti di Camera e di Chiesa*, de Zavareti; y las sonatas de Jean-Marie Leclair *l'ainé*, esporádica presencia francesa. Este repertorio formaba parte de las prácticas privadas de Real Cámara, junto con partituras llevadas por los propios instrumentistas convocados a tocar en los aposentos reales. Uno de los más asiduos en esas sesiones era el violonchelista napolitano Domingo Porretti.

El destino de algunas de las partituras heredadas por Farinelli puede seguirse gracias a las investigaciones de Lucio Tufano, que publicó un extracto revelador de una carta (10-2-1798) del compositor y teórico Vincenzo Manfredini (1737-1799) dirigida a Giambattista Dall'Olio



Maria Bárbara y Fernando VI con Farinelli y Domenico Scarlatti entre los músicos de la galería. Grabado de G. J. Flipart a partir de la pintura de Jacopo Amigoni.

Biblioteca Nacional de España

(1739-1823), organista, teórico e intérprete de salterio. Manfredini pretendía vender una serie de bienes, refiriéndose en la carta a varias óperas que constan en la lista de Farinelli y los libros de sonatas de Scarlatti. En 1835, estos volúmenes fueron vendidos por una familia aristocrática de Venecia, los Contarini di San Benedetto, a la Biblioteca Marciana. En el mismo lote se encontraban, entre otras obras que pertenecieron a Bárbara de Braganza, las nueve óperas que Davide Perez presentó en Lisboa entre 1752 y 1755 y *La Contessa delle Stagioni* (1720), la única serenata compuesta por Scarlatti para la capital portuguesa cuya partitura sobrevivió, aunque solo la primera parte.

Los bienes puestos a la venta por Manfredini incluían también el “Piano-Forte di Farinello”, posiblemente uno de los instrumentos contruidos por el florentino Giovanni Ferrini, alumno y asistente de Cristofori, que hizo varios trabajos para João V y María Bárbara. Al final de la vida, la reina poseía 12 instrumentos de teclado (7 claves, 3 fortepianos y 2 “clavicordios que antes fueron de piano y que ahora son de plumas”). Entre los claves estaba el instrumento “con 56 teclas y pedales, construido entre 1747 y 1756 [por Diego Fernández], según un diseño de Farinelli”, destinado a satisfacer la solicitud de María Bárbara, que aspiraba a obtener nuevos recursos tímbricos y mayor variedad de registros.

La imaginación sonora de María Bárbara también fue puesta al servicio de la composición, pero desafortunadamente se desconoce el paradero de sus piezas. De la sección del inventario de Farinelli denominada *Música personale del Signore Testatore* hacia parte “Un Pacheto

BIBLIOGRAFÍA

- Arias de Saavedra, I., Franco Rubio, G. A., “Lecturas de mujeres, lecturas de reinas: la biblioteca de Bárbara de Braganza”, en I. Arias de Saavedra (ed.), *Vida cotidiana en la España de la ilustración*. Granada: Universidad, 2012, pp. 505-550.
- Cappelletto, S., *La voce perduta. Vita di Farinelli, e virato cantore*. Torino: EDT, 1995.
- Fernandes, C., “The of music library of Maria Barbara de Braganza and the circulation of musical repertories in 18th century Europe”, en P. Maione e F. Coticelli (ed.), *Le stagioni di Jommelli*. Nápoles: Edizioni Turchini, 2018, pp. 881-909.
- Franco Rubio, G. A., “Bárbara de Braganza y la corte de Isabel de Farnesio”, en G. Fragnito (ed.), *Elisabetta Farnese, Principessa di Parma e Regina di Spagna*. Roma: Viella, 2009, pp. 163-186.
- Gross Ceballos, “Scarlatti and María Barbara: A Study of Musical Portraiture”, en M. Sala, D. Sutcliffe (ed.), *Domenico Scarlatti adventures: essays to commemorate the 250th anniversary of his death*. Bolonia: Ut Orpheus, 2008, pp. 197-223.

- Leza, J. M. (ed.), *História de la Música en España e Hispano América. La música en el siglo XVIII*, vol. 4. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Pimentel, A. F., “El ‘Intercambio de las Princesas’: Arte y política en las fiestas de la boda entre Fernando de Borbón y Bárbara de Braganza”, *Quintana* n° 9, 2010, pp. 49-73.
- Oliveira, M. Morileau de, *As mulheres da família real portuguesa e a música: estudo preliminar de 1640 a 1754*, tesis de maestría, FCSH-Universidade Nova de Lisboa, 2011.
- Tufano, L., “Vincenzo Manfredini, Giambattista Dall’Olio e l’eredità Farinelli”, en D. Fabris e P. Maione (ed.), *Domenico Scarlatti, Musica e Storia*. Nápoles: Turchini Edizioni, 2010, pp. 307-318.
- Vitale, C. (ed.), *Carlo Broschi Farinelli. La solitudine amica. Lettere al conte Sicinio Pepoli*. Palermo: Sellerio Editore, 2000.

d'Arie: Musica dela Serma. Prsa. di Asturia. Ya que en los demás casos la música es atribuida a compositores conocidos, esta identificación lleva a creer que contuviera arias compuestas por María Bárbara. Su actividad como compositora es referida en varias fuentes. Es, por ejemplo, mencionada por el padre Enrique Flórez en sus *Memorias de las Reinas Católicas* (1761) —“fue muy inteligente y se divertía en componer, tañer y cantar con bello estilo y destreza plausible”— y en oraciones fúnebres como la de Agustín Puchol (Valencia, 1758): “Habiendo llegado a la música a tan alto punto de inteligencia que en la composición era una maravilla”.

De particular interés es el pliego *Armonico Lazo con que se une una métrica correspondência de Portugal a Castilla sobre asunto de la más sublime estimación*, (Madrid, 20-7-1731). Este integra una serie de versos laudatorios dirigidos recíprocamente entre Pedro Vaz Rego, “Maestro Principal de la Santa Iglesia de Évora” y José de Torres, “Maestro Principal de la Real Capilla de su Majestad Católica”. El primer texto de Vaz Rego es un romance heroico titulado *En alabanzas de la Salve Regina que compuso en música su Alteza Real, la Serenissima Princesa de Astúrias*. Esta obra es también anunciada en las gacetas manuscritas de la Biblioteca de Évora, en las cuales se escribe el 15 de enero de 1731, que “A Princesa das Astúrias mandou a El Rey hua Salve Regina que ella pos em Solfa admiravelmente”. El maestro de Évora también dice que esta pieza se interpretó con éxito en las Reales Capillas de Lisboa y Madrid y que la copió.

En sus versos, Vaz Rego inserta a Bárbara de Braganza en una prestigiosa genealogía musical de sangre real. Además de João V y María Ana de Austria, se invocan los abuelos maternos: el emperador Leopoldo I, que también fue compositor, y su esposa Leonor Magdalena de Neuburgo, conocida por su destreza en las lenguas, la poesía y la música. Al igual que Bárbara, también en su caso se le atribuye la composición de una antífona mariana (*Regina Coeli*).

Armonico Lazo: En Alabanza de La Salve Regina...

(...)

Que nueva admiración de esta Salve!
qué Musica de Dios, qué suave assombro
la Princesa de Asturias es su Aurora,
Compositora del Celeste Coro.

Para este previnieron su influxo
Las Leonoras, los Juanes, los Leopoldos
Y la sabia Mariana, Augusta Madre
Que ilustran los números sonoros
Pais, tíos e avós... excede a todos!

Es significativo que Benito Feijóo haya dedicado el 4º volumen de sus *Cartas erudytas y curiosas* a Bárbara de Braganza y que haya utilizado su personalidad, incluyendo las dotes como intérprete y compositora, como prototipo del talento de las mujeres y de la importancia de su educación. Aludiendo a una polémica originada por su discurso *Defensa de las Mujeres* escribió: “Discurro que ya callarán los muchos que siendo casi inhábiles para toda Ciencia o Arte, sin otro título que el de su sexo, pretenden la misma ventaja, al ver una Reina, que sobre otras habilidades, que le comunicó una excelente educación, comprensivamente posee todos los primores de la Música, en cuanto Ciencia, y en cuanto Arte; esto es, la teoría, y la práctica” (Discurso XVI, *Teatro Crítico y Universal*, Tomo I).

La educación fue también una de las preocupaciones de Bárbara de Braganza, patente en la fundación del Monasterio de las Salesas Reales, que se convertiría en la principal institución docente para la formación femenina, gracias a su patrocinio, y que constituía una contrapartida al Real Seminario de los Nobles. Fue esta su última morada, tras haber contado en sus honras fúnebres con la música expresamente compuesta por José de Nebra, otro de sus maestros, cuyo *Oficio y Misa de Difuntos* pasaría a formar parte de los funerales de la monarquía española hasta el siglo XIX. ¶

*Cristina Fernandes es investigadora en
INET-md, Universidade Nova de Lisboa*



MAX EMANUEL CENCIC
NICOLA PORPORA: OPERA ARIAS
PETROU / ARMONIA ATENEA

El contratenor Max Emanuel Cenčić conmemora el 250º aniversario de la muerte de Porpora con una selección en el que reúne una selección de arias de ópera entre las que se incluyen 7 primeras grabaciones mundiales de arias de las óperas *Filandro-Philander*, *Enea nel Lazio*, *Carlo il Calvo*, *Ezio* e *Il trionfo di Camilla*.

Porpora: arias de *Ezio*, *Meride e Selinunte*, *Ifigenia in Aulide*, *Filandro-Philander*, *Poro*, *Enea nel Lazio*, *Il trionfo di Camilla*, *Carlo il Calvo* y *Arianna in Naxos*.

Formatos: 1 CD, álbum digital

Max Emanuel Cenčić
Armonia Atenea
George Petrou, director musical

DECCA deccaclassics.com

UNIVERSAL universalmusic.es
UNIVERSAL MUSIC GROUP

Dido en Etruria: la pasión musical de María Luisa de Borbón

ANA LOMBARDÍA

HACE casi exactamente doscientos años, a finales de 1817, la infanta María Luisa de Borbón (1782-1824), bien conocida en la historia política como la reina de Etruria, encargó un retrato al prestigioso pintor romano Vincenzo Camuccini (Fig. 1). Aparentemente se trata de una representación convencional, en el estilo neoclásico de inspiración pompeyana entonces a la moda en los retratos femeninos. La protagonista aparece sentada en actitud serena, sin apenas joyas, pero luce las insignias de dos órdenes femeninas que marcan su rango social y su linaje: la de la Cruz Estrellada, concedida por las emperatrices de Habsburgo, y, más visible con su banda bicolor, la de la reina María Luisa, concedida por su propia madre, María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV. No parece casualidad que la infanta, recién nombrada duquesa de Lucca tras años de lucha por sus derechos dinásticos, se hiciera retratar en esta actitud de dignidad reconquistada.

Sin embargo, este lienzo contiene otro símbolo que hasta ahora había pasado totalmente desapercibido, pero que resulta muy revelador sobre la imagen pública que la reina de Etruria deseaba proyectar. El haz de luz que cruza el cuadro en diagonal ilumina la falda de raso blanco de la protagonista y, a continuación, un libro de música del que sobresale una partitura instrumental. Siendo la propia infanta la comitente de la obra, no cabe duda de su intención de ser identificada con la música, arte que cultivó con verdadera pasión durante toda su vida.

La de María Luisa fue una vida itinerante y llena de “aventuras”, como reza el título original de sus memorias, que ella misma dictó en 1814 e hizo publicar en cinco idiomas para reivindicar sus derechos en el Congreso de Viena, un gesto que da fe de su independencia en el terreno político. Su biografía tuvo como principales escenarios la corte de Madrid, Florencia, Roma y Lucca. En la corte española contrajo matrimonio con su primo Luis de Parma (1773-1803) y dio a luz a su hijo Carlos Luis de Borbón (1799-1883), ambos retratados junto a ella en *La familia de Carlos IV* de Goya. En 1801 Luis fue nombrado rey de Etruria, un estado satélite de la Francia napoleónica establecido sobre el anterior Gran Ducado de Toscana, con capital en Florencia. Pero Luis, que padecía de epilepsia (en ocasiones había que ponerle la camisa de fuerza), falleció sólo dos años después, dejando a María Luisa como regente, con apenas 21 años. El reino fue disuelto en 1807 y ella regresó a Madrid, donde se encontró con el Motín de Aranjuez y el Levantamiento del Dos de Mayo, que la obligaron a un segundo exilio en Compiègne y Niza. Desde allí intentó fugarse a Inglaterra con ayuda de un banquero de Livorno, pero fue descubierta y Napoleón la hizo encerrar en el monasterio de Santi Domenico e Sisto de Roma, donde estuvo prisionera durante dos años y medio. Sin duda, su biografía es digna de un guión de Hollywood, con episodios tan curiosos como el nacimiento de su hija Luisa Carlota de Borbón (1802-1857) en plena travesía marítima o su reunión con Napoleón durante una representación de ópera en la Scala de Milán.

Pero la reina de Etruria no es sólo un personaje relevante desde el punto de vista político o biográfico, sino también desde la perspectiva del mecenazgo artístico, una faceta mucho menos conocida que

prácticamente no había sido investigada antes del año 2000. Los recientes estudios al respecto revelan un interés continuo por todas las manifestaciones artísticas: en sus etapas como reina regente y duquesa, e incluso en los años intermedios como “reina sin reino”, María Luisa promovió continuamente la creación de obras de arquitectura, escultura, literatura, pintura y música. Además, ella misma cultivó aficiones como la pintura, la interpretación musical e incluso la composición. Como resultado de este entusiasmo, reunió colecciones riquísimas de arte, instrumentos musicales y partituras, en especial durante los veinte años que pasó en Italia.

PROTECTORA DE LAS ARTES

En el campo de las artes visuales, la infanta realizó encargos a artistas de renombre que contribuyeron a decorar o reformar los diferentes palacios en los que vivió. Es el caso del escultor Antonio Canova y el pintor François-Xavier Fabre en el Palacio Pitti de Florencia, donde Fabre realizó el retrato de familia de los Reyes de Etruria y sus hijos conservado actualmente en el Museo del Prado. En Roma, la infanta residió en los palacios Ercolani (hoy Grazioli) y Rinuccini (hoy Bonaparte), de cuyas paredes colgaron obras de pintores tan demandados en su tiempo como Vincenzo Camuccini y Gaspere Landi. No obstante, algunas de las obras que ella encargó en Roma, incluido el mencionado retrato, fueron llevadas al palacio Ducal de Lucca, reformado por Lorenzo Nottolini. Como reconocimiento a su promoción de las bellas artes, en 1819 la Accademia di San Luca (Roma), nombró a la infanta “Accademica d'onore”.

Además de apoyar a artistas cuya memoria ha permanecido en la historia del arte, la reina de Etruria promocionó la obra de otros casi invisibles en los manuales por el hecho de ser mujeres

Además de apoyar a artistas cuya memoria ha permanecido en la historia del arte, la reina de Etruria promocionó la obra de otros casi invisibles en los manuales por el hecho de ser mujeres. Es el caso de la pintora Matilde Malenchini, que la retrató en la Capilla Sixtina rodeada de artistas, o de la poetisa Teresa Bandettini, quien le dedicó varios textos de su *Poesie Estemporanee*. Tanto estos poemas como las pinturas encargadas por la infanta reflejan su interés por temas femeninos e incluso, dentro de la mentalidad conservadora propia de su estatus social y época, “feministas”. De hecho, las heroínas de la Antigüedad y la mitología clásicas sirven como pretexto para representar virtudes femeninas en lienzos como *Veturia* de Landi y *Cornelia* de Camuccini, así como en los poemas de Bandettini protagonizados por Andrómeda, Ariadna o Dido. Seguramente María Luisa se identificaría con personajes como Cornelia, viuda dedicada a la educación de sus hijos que rechazó un segundo matrimonio, o Dido, reina en solitario del pequeño Cartago en



Firenze, Galleria degli Uffizi, Galleria d'Arte Moderna, Palazzo Pitti, Inv. Oggetti d'arte Pitti no. 1430.

Fig. 1: Vincenzo Camuccini: *María Luisa de Borbón, reina de Etruria* (Roma, 1817).

ausencia de su amado Eneas, al igual que María Luisa gobernó Etruria en ausencia de Luis.

Precisamente este mito, puesto en verso por el famoso Pietro Metastasio en su *Didone abbandonata* (1724), continuaba de moda entre las damas de la élite social casi un siglo después, cuando el aria de Dido “Son regina e sono amante” inspiró una composición dedicada a la reina de Etruria por Filippo Moroni, su maestro de música en Roma. No se trata de un ejemplo aislado, sino todo lo contrario: formaba parte de una colección de unos dos mil volúmenes de música que la infanta atesoró a

lo largo de décadas, sin duda motivada por una enorme pasión. De hecho, no se limitó a ejercer de mecenas y coleccionista musical, sino que además fue intérprete e incluso compositora. Como intérprete fue especialmente polifacética: además de cantar y tocar instrumentos de teclado, actividades frecuentes en la práctica musical femenina de la época, también aprendió a tocar la guitarra, el arpa y el violín. Su colección de instrumentos incluía desde violines Stradivarius y Amati hasta los más variados instrumentos de teclado, en una época en la que el clavicémbalo iba siendo desplazado por el fortepiano (antecesor del

piano actual) y los constructores competían por lanzar nuevos modelos. Solamente en la etapa de Florencia, la infanta adquirió once instrumentos de teclado, entre ellos dos modelos experimentales enviados desde Viena. En esos años era habitual que las damas de la alta sociedad estudiaran música y la practicaran en el ámbito privado como “aficionadas” (término opuesto al de “maestro” o profesional). Sin embargo, no era tan frecuente que las mujeres escribieran música o que coleccionaran partituras e instrumentos con la avidez de María Luisa de Borbón, ni mucho menos que les dieran un uso prácticamente diario, como demuestran diversos documentos relacionados con ella.

Uno de los más reveladores es el catálogo de su colección musical, realizado en 1821, que contiene una enorme variedad de géneros: óperas completas, en números sueltos (arias, duetos, tercetos, etc.) o en arreglos para teclado; repertorio instrumental solista para teclado, arpa y guitarra; música instrumental para conjuntos diversos (desde dúos a dos violines hasta sinfonías para orquesta completa); canciones con acompañamiento de piano, guitarra o arpa; cantatas, música vocal religiosa, obras para órgano, música de baile, obras para banda y más de veinte tratados teóricos. De modo insólito y afortunado en comparación con otras colecciones de la época, una parte sustancial de esta se ha conservado en el Fondo Borbone de la Biblioteca Palatina de Parma. Hasta el momento, son más de seiscientas las partituras identificadas con el nombre de María Luisa de Borbón como dedicataria o poseedora, muchas de ellas marcadas con sus iniciales en letras doradas (MLB).

En esta biblioteca musical conviven lo internacional y lo local: junto a compositores famosos en la época que aún hoy forman parte del canon musical, aparecen otros prácticamente desconocidos, pero mucho más representativos de los estilos predominantes entonces. Se trata sobre todo de autores activos en España e Italia y de partituras producidas y vendidas en las ciudades donde residió la poseedora, como cabría esperar. No obstante, la reina de Etruria también adquirió obras de compositores activos en París, Viena y otras ciudades europeas, mayoritariamente en ediciones manuscritas. Entre los “grandes nombres”, se repiten, entre otros, los de Rossini, con trece óperas completas y diez arreglos de sinfonías, o Pleyel, con cincuenta obras para teclado, incluidas tres sonatas de la serie “Diario de damas” que se vendía en Madrid. En menor medida, aparecen otros nombres perfectamente conocidos hoy, como los de Haydn, Mozart, Beethoven, Paër o Clementi. Entre los compositores menos conocidos destacan los distintos “maestros” que trabajaron para María Luisa, como Francesco Federici en Madrid, Gherardo Gherardi en Florencia, Tommaso Barsotti en Compiègne y Niza, Filippo Moroni en Roma y Franz Shoberlechner en Lucca. Escribieron para ella composiciones a la última moda de géneros diversos, desde las obras religiosas de Gherardi, seguramente interpretadas en la capilla florentina de la infanta, hasta las canciones amorosas de Federici y Moroni sobre poemas de Metastasio.

Asimismo, desde Italia la infanta continuó haciéndose con la música más reciente de los compositores activos en Madrid, tanto en la Villa como en la Corte, y es probable que diera a conocer este repertorio entre sus amistades internacionales. Como demostró en 2015 un primer estudio del grupo de investigación MECRI realizado por Ll. Betran, A. Lombardía y J. Ortega, el Fondo Borbone contiene más de trescientos manuscritos españoles, coleccionados en una primera fase por María Luisa junto a su esposo, y desde 1803 en solitario. Por un lado, hay música de maestros de la corte española, incluidas fuentes únicas de Luigi Boccherini y Gaetano Brunetti. Por otro, está muy presente el repertorio más comercial de las librerías madrileñas, incluyendo obras de inspiración popular española, como seguidillas y fandangos para teclado, la mayoría anónimos. La infanta también coleccionó canciones en español compuestas al estilo operístico italiano, de autores como Andrés Rosquellas o José Rodríguez de León. Otras obras representativas de la recepción de tendencias extranjeras en España son seis lieder de Mozart traducidos al castellano, anunciados en el *Diario de Madrid* en 1806.

Toda esta música era interpretada cotidianamente en “academias” (reuniones) de “música de cámara” organizadas por la infanta, en las cuales participaba un número variable de músicos, en ocasiones muy elevado. En esa época “música de cámara” no significaba necesariamente



Fig. 2: Partituras que pertenecieron a la reina de Etruria y su hija Luisa Carlota de Borbón.

Biblioteca Palatina de Parma, Fondo Borbone



Biblioteca Palatina de Parma, Fondo Borbone

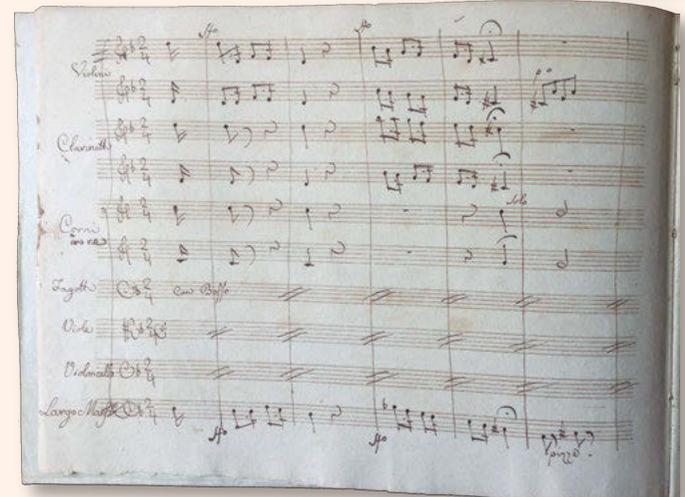


Fig. 3: María Luisa de Borbón – reina de Etruria, Sinfonia a piena orchestra.

“música para grupos reducidos”, sino que más bien hacía referencia a un contexto de interpretación exclusivo, reservado a los organizadores y sus invitados en estancias privadas. Las academias abarcaban desde la práctica doméstica más íntima, realizada en solitario o en compañía de familiares y amigos, hasta reuniones semiprivadas relativamente populosas, donde el círculo social se ampliaba a otros parientes, conocidos, personas con quienes interesaba estrechar lazos políticos o visitantes de paso por la ciudad. Es significativo, por ejemplo, que en esta colección haya muchas más arias con acompañamiento de varios instrumentos que canciones para voz y piano. Además, el hecho de que haya partichelas independientes para los instrumentos de la orquesta,

algunas de ellas duplicadas, señala claramente que esas copias recibieron un uso práctico.

Se conocen los nombres de algunas de las personas que compartieron academias musicales con la reina de Etruria. En el ámbito familiar, también fueron músicos aficionados sus padres Carlos IV (violín) y María Luisa (canto), su marido Luis (teclado, canto y realización de arreglos), su hijo Carlos Luis (violín) o su hija Luisa Carlota (teclado). El nombre de esta última aparece en una serie de partituras para teclado cuya decoración particularmente “femenina” se detecta también en algunas partituras coleccionadas por su madre: la orla de la portada

La figura de la reina de Etruria es reveladora sobre el activo papel de las mujeres en la vida musical de principios del siglo XIX, cuando no sólo eran intérpretes y coleccionistas, sino también mecenas y compositoras, a menudo conectadas en redes de apoyo mutuo

imita bordados, a la manera del *merletto* italiano, y los folios están unidos por cintas de raso (Fig. 2). Otros miembros de la corte también se interesaron por la música; el conde Bernardino Orsetti, por ejemplo, tomaba prestadas obras para teclado de la biblioteca de la entonces duquesa de Lucca.

REDES DE COMpositorAS

Asimismo, la música fue para la infanta un medio de socialización con otras damas, tanto aficionadas como profesionales. Así lo revelan tres partituras del Fondo Borbone firmadas por compositoras hasta ahora desconocidas: Nunziata Mazzini, Nunziata Roberti y Anna Marchi. Las anotaciones de los propios manuscritos indican que la *Sonatina* de Roberti, dedicada a la desconocida Anna Cesarini, es obra de una aficionada (“dilettante”). También Mazzini debió de serlo, pues en su sonata programática *Melancolia* (“Malinconia”), dedicada a la reina de Etruria, se dirige a ella como a una amiga. En cambio Marchi, de Siena, debió de ser una compositora profesional, a juzgar por la cuidada presentación de sus tríos para fortepiano, violín y violonchelo, que llevan una dedicatoria convencional dirigida a la infanta. El hecho de que estas obras de compositoras estén dedicadas a otras mujeres, junto al apoyo de María Luisa a pintoras y escritoras, parece indicar que en la vida cultural italiana de principios del XIX existieron ciertas redes femeninas en las que la infanta participó muy activamente.

En el ámbito público, María Luisa de Borbón asistía con asiduidad a los estrenos de ópera y participaba en academias musicales populosas organizadas por otros miembros de la élite social. En algunas de esas ocasiones coincidió con músicos y artistas cuya fama ha llegado a nuestros días. Es el caso de Niccolò Paganini, a quien la infanta pudo escuchar tocar el violín en casa del embajador austriaco en Roma en 1819, ante unas seiscientas personas. En esa velada se interpretó un cuarteto de cuerda de Beethoven con un pintor de prestigio en la parte de segundo violín, Jean-Auguste-Dominique Ingres. Pocos días después, María Luisa recompensó a Paganini con el pago de una gratificación. Otros músicos famosos a quienes la infanta pudo haber conocido personalmente son Donizetti y Rossini. De hecho, ella patrocinó la edición impresa de la cantata *Teresa e Gianfaldroni* de Donizetti en reducción para canto y piano

(Roma, Ratti y Cencetti, 1822) cuando el compositor se encontraba en la ciudad. En cuanto a Rossini, María Luisa no se limitó a coleccionar sus obras con gran interés, sino que además le encargó una ópera con motivo del matrimonio de su hijo, aunque el compositor sólo llegó a entregar un acto, truncándose los planes de estrenarla en Lucca.

Pero, sin duda, el testimonio más revelador sobre la actividad musical de María Luisa son los manuscritos de las cuatro sinfonías que ella misma compuso, dos de ellas fechadas en 1821, desconocidas hasta ahora pero de gran importancia histórica, pues son las obras orquestales más tempranas de una compositora española localizadas hasta el momento (Fig. 3). Más allá de esta circunstancia, se trata de obras únicas por su combinación de elementos de la música italiana y española de la época. De hecho, reflejan cómo la infanta asimiló el estilo de los compositores cuyas sinfonías de ópera (esto es, introducciones en un solo movimiento) tocaba habitualmente en forma de arreglos para teclado, como Rossini y

Donizetti. Además, incorporan elementos típicamente españoles, como el esquema rítmico-armónico del fandango. Aunque se trata de las únicas composiciones de la reina de Etruria localizadas por ahora, hay constancia de que ya escribía música durante su exilio en Francia en 1809, y es de suponer que antes de componer para orquesta se habría ejercitado con obras de menor formato, como sonatas para piano o canciones. Quizá futuros estudios permitan identificar otras obras suyas entre los numerosos manuscritos anónimos de su colección.

En suma, la figura de la reina de Etruria es reveladora sobre el activo papel de las mujeres en la vida musical de principios del siglo XIX, cuando no sólo eran intérpretes y coleccionistas, sino también mecenas y compositoras, a menudo conectadas en redes de apoyo mutuo. Su colección musical brinda una oportunidad única para reconstruir las veladas de música de cámara que compartían las “aficionadas” de la élite social, cuya mentalidad e intereses, reflejados por los textos de las canciones, podrían sorprender al oyente actual. Por ejemplo, la letra de *Aquel que gime y suspira* de Andrés Rosquellas gira en torno a la libertad femenina en materia amorosa, con altas dosis de ironía, reiterando los versos “entre amar y aborrecer/prefiero mi libertad”. De manera algo más velada, la mencionada *Son regina e sono amante* es un manifiesto de autonomía femenina, tanto en la política como en el amor. Precisamente esta aria da título al proyecto de musicología sobre la infanta desarrollado recientemente en la Real Academia de España en Roma con apoyo de AECID (2016-2017), cuyo resultado será la próxima publicación de un estudio académico y de la edición crítica de las sinfonías (ICCMU). Además, el proyecto ha generado una serie de conciertos-conferencia en Italia y España, el próximo de ellos previsto para otoño de 2018 en uno de los Reales Sitios, en colaboración con Patrimonio Nacional. ¶

Ana Lombardía
Instituto Complutense de Ciencias Musicales

BIBLIOGRAFÍA

- Barberio, Francesco (1953), “La Regina d’Etruria e Rossini”, *Rivista musicale italiana*, LV, 64-74.
- Bertran, Lluís, Lombardía, Ana, y Ortega, Judith (2015), “La colección de manuscritos españoles de los Reyes de Etruria en la Biblioteca Palatina de Parma (1794-1824): Un estudio de fuentes”, *Revista de musicología*, XXXVIII (1), 107-90.
- Borbón, María Luisa de (1814), *Avventure della Regina d’Etruria*; traducción de Marcos Gándara (1815), *Memoria histórica de S. M. la Reina de Etruria, escrita por ella misma en italiano*. (Valladolid: Imprenta de Santander).
- Borbón-Parma, Sixto de (1928), *La Reine d’Étrurie* (París: Calmann-Lévy).
- Carlóni, Rosella (2000), “La collezione di dipinti di Maria Luisa di Borbone, duchessa di Lucca”, *Paragone. Arte*, 3 (31), 79-96.
- Cirani, Paola (2016), *Maria Luisa, Infanta di Spagna, Reggina e musicista* (Viareggio: Accademia Maria Luisa di Borbone - Graffiche Ancora).

María Isabel de Braganza y la música en la corte española entre 1816 y 1818

JUDITH ORTEGA

MARÍA Isabel de Braganza es quizá la más desconocida de las reinas españolas, ya que apenas aparece como una mención en los libros de historia. De origen portugués, llegó a España en 1816 para contraer matrimonio con Fernando VII, viudo desde 1806, y con la necesidad de proporcionar un heredero al trono. Este segundo matrimonio fue muy breve por el prematuro fallecimiento de la reina sin haber cumplido el objetivo de tener un heredero, por lo que fue prácticamente olvidada.

Sin embargo, y como veremos en estas páginas, la reina dejó una impronta determinante en la cultura de nuestro país. Además de haber impulsado la creación del Museo del Prado, principal hecho por el que es recordada, manifestó un gran interés por la cultura y las artes y

(particularmente por la música), un aspecto de su vida casi desconocido hasta el momento.

María Isabel de Braganza y Borbón nació el 19 de mayo de 1797 en el palacio de Queluz, residencia de la familia real portuguesa que se

Su relación con la música fue muy cercana a lo largo de su vida. Cuando llegó a Madrid, el bagaje musical que traía consigo era ya muy considerable

encuentra muy cerca de Lisboa. Era la tercera hija de los futuros reyes de Portugal João VI y Carlota Joaquina, a su vez primogénita de Carlos IV, habiendo contraído matrimonio con el príncipe portugués en 1785. Ese año se celebraron dos enlaces entre infantes de ambas casas reales, el de João con Carlota Joaquina, y el del infante don Gabriel, hermano de Carlos III, con la infanta portuguesa María Victoria, ambos fallecidos poco después, en 1788.

Como hija de reyes, María Isabel recibió una educación exquisita, tanto en letras como en varias disciplinas artísticas. Sin embargo, su plácida vida en la corte se vio pronto interrumpida por la marcha al exilio de la familia real portuguesa tras la invasión napoleónica, partiendo el 27 de noviembre de 1807 para Brasil, donde residió junto a su madre.

EL MATRIMONIO CON FERNANDO VII

Fernando VII, viudo de María Antonia de Nápoles desde 1806, después de regresar al trono de España en 1814 tenía la urgencia de contraer matrimonio y dotar de un heredero a la corona. Así, su matrimonio con María Isabel de Braganza fue acordado como parte de las alianzas políticas necesarias para el fortalecimiento de las coronas española y portuguesa. Este acuerdo incluía la celebración de nuevo de dobles esponsales, como en 1785. Junto al enlace real de Fernando y María Isabel se acordaba el del infante Carlo María Isidro, hermano de Fernando VII, y la infanta María Francisca de Asís, hermana de María Isabel. Los problemas que se produjeron por la falta de descendencia de Fernando VII dieron protagonismo a este segundo matrimonio, ya que Carlos disputó el trono a la infanta Isabel tras la muerte del monarca en 1833, origen de las conocidas guerras carlistas cuyo influjo fue patente hasta bien avanzado el siglo.

Las capitulaciones matrimoniales se firmaron el 22 de febrero de 1816, y un mes más tarde las infantas embarcaban hacia España. Llegaron al puerto de Cádiz a finales de agosto, pisando suelo español el día 4 de septiembre, solo después de firmados los esponsales, para asegurarse de que lo hacían como reina e infanta de España. Desde allí continuaron un largo viaje hasta el definitivo encuentro en Ocaña, cerca de Aranjuez, un día antes de la boda. Durante los 24 días que pasaron desde su llegada a España y el encuentro final de los esposos, María Isabel y Fernando intercambiaron numerosa correspondencia que



muestra el lado más humano y sentimental de los reyes. Además de los deseos y la emoción del encuentro, acrecentado por el hecho de que hasta entonces no se conocían, en las cartas comentan cuestiones prácticas como que ella no traía ropa adecuada, por lo que hubo que preparar tanto el traje de boda como otros de ceremonia. También por la correspondencia sabemos de la impaciencia de Fernando antes del enlace y los retrasos que se produjeron en el viaje por los actos de homenaje que recibía la reina a su paso por distintas localidades, en algunas de las cuales debió de permanecer para diversas celebraciones, como en la ciudad de Sevilla.

El enlace entre el rey y María Isabel de Braganza se celebró el 28 de septiembre de 1816 en la basílica de la Virgen de Atocha, contando ella 19 años y él 32. El matrimonio apenas duró dos años, ya que el 26 de septiembre de 1818 la reina falleció debido a los problemas de salud derivados de un parto. Estos hechos empeoraron la complicada situación de la monarquía: el rey se encontraba de nuevo sin reina y sin descendencia. La situación era tan grave que antes de un año, el 20 de octubre de 1819, contrajo nuevamente matrimonio con María Josefa Amalia de Sajonia, hija del elector Maximiliano, que apenas contaba 16 años, y que murió también sin descendencia en 1829.

LA REINA MARÍA ISABEL Y LA MÚSICA

María Isabel de Braganza manifestó un gran interés por las artes, que cultivó también durante su etapa en España como reina. Visitó las obras de restauración de dependencias en El Escorial dañadas durante la guerra, y allí descubrió la gran cantidad de obras pictóricas que habían decorado el Alcázar y otras muchas de gran valor, y pensó que debían ser expuestas en Madrid para que todos pudieran admirarlas. Destinó para ello el edificio aún sin finalizar que Carlos III mandó construir como Gabinete de Historia Natural. Este es el origen del actual Museo del Prado, que se inauguró el 19 de noviembre de 1819, un año después de su muerte. Este hecho quedó representado en un magnífico cuadro pintado por Bernardo López Piquer en 1829 y conservado en este museo, en el que retrata a la reina con los planos del edificio, y ofrece una imagen mucho más amable y agradable de lo que han sugerido la mayoría de libros de historia. También durante su reinado se inició la construcción del Teatro de Ópera, hoy Teatro Real, aunque tardó muchos años aún en ser inaugurado y la reina María Isabel no llegó a verlo.

María Isabel había adquirido desde niña conocimientos musicales, ya que como era costumbre todos los miembros de la familia real recibían desde la infancia una sólida formación, estudiando con alguno de los mejores músicos que trabajaban al servicio de la Casa Real. Su

La reina tuvo como maestro de música a Marcos António Portugal (1762-1830), el compositor más importante de la corte portuguesa durante la segunda mitad del siglo XVIII y primeras décadas del XIX

relación con la música fue muy cercana a lo largo de su vida, un hecho habitual entre las mujeres de la familia real y de las elites cortesanas europeas. Cuando llegó a Madrid, el bagaje musical que traía consigo era ya muy considerable. Su marido Fernando VII, en una de las misivas antes mencionadas fechada el 11 de septiembre de 1816, se muestra conocedor de sus dotes musicales, cuando le dice que “pasaremos unos ratos buenos y alegres; sobre todo cuando los cuidados del gobierno me pongan triste, te haré tocar el piano, y cantar, y esto me distraerá, pues



María Isabel, obra de Bernardo López Piquer, 1829.

me han dicho que tienes una bonita voz; bien es verdad que de tu boca no puede salir nada malo”.

La reina tuvo como maestro de música a Marcos António Portugal (1762-1830), el compositor más importante de la corte portuguesa durante la segunda mitad del siglo XVIII y primeras décadas del XIX. Pero es posible que durante su infancia, antes del viaje a Brasil, hubiese estudiado también con el cantante (soprano) y compositor italiano Giuseppe Totti, nombrado “Mestre de Música de Suas Altezas Reais” en 1800 y sucesor de João de Sousa Carvalho en este puesto. A pesar de la gran fama que Marcos Portugal tuvo en su época, la gran cantidad de música que compuso y la amplia difusión que esta alcanzó es hoy prácticamente desconocida para los aficionados a la música, aunque en los últimos años esta situación están empezando a cambiar.

Portugal nació en Lisboa el 24 de marzo de 1762 y desde los nueve años estudió en el seminario de la Patriarcal de Lisboa (centro equivalente al Colegio de Niños Cantores adscrito a la Real Capilla de palacio de Madrid, aunque de mayores dimensiones), donde se formaban los futuros músicos de la institución. Fue empleado como organista y compositor de la Santa Iglesia Patriarcal y compuso sus primeras obras conocidas en los años 80. El primer encargo importante que recibió de la

familia real fue la celebración del día de Santa Bárbara en el año 1782, festividad importante para la Casa Real portuguesa, para la que compuso una misa con orquesta. Continuó al servicio de la Corte y su obra fue ampliamente difundida por España, Italia y Brasil, y muchos otros países.

Entre 1792 y 1800 residió en Italia, donde estrenó numerosas óperas y cosechó importantes éxitos en ciudades como Florencia, Nápoles, Ferrara, Milán, Parma o Verona. Algunos de los títulos líricos de mayor éxito fueron: *La dona di genio volubile* (dramma giocoso con libreto de G. Bertati estrenado en Venecia en 1796) y *Fernando nel Messico* (dramma per musica con libreto de F. Tarducci, estrenado en Venecia en 1798).

Regresó a Lisboa y a principios de 1807 recibió en encargo de enseñar música a los infantes como maestro de los hijos del rey. Apenas diez meses después de iniciar su tarea, el 29 de noviembre de 1807, la familia real partió al exilio con destino a Brasil, viaje en el que Marcos Portugal no les acompañó. Pocos años después, el rey regente le ordenó que se embarcara en el primer barco, llegando el 11 de junio de 1811. Durante la larga travesía, Portugal escribió varios solfeos para enseñar música a los infantes. Una vez en el nuevo destino, fue renovado en su puesto el 23 de julio. Curiosamente, Portugal permaneció en Brasil y no acompañó a los reyes en su regreso a Portugal en 1821 y murió en Río de Janeiro en 1830.

LECCIONES DE MÚSICA

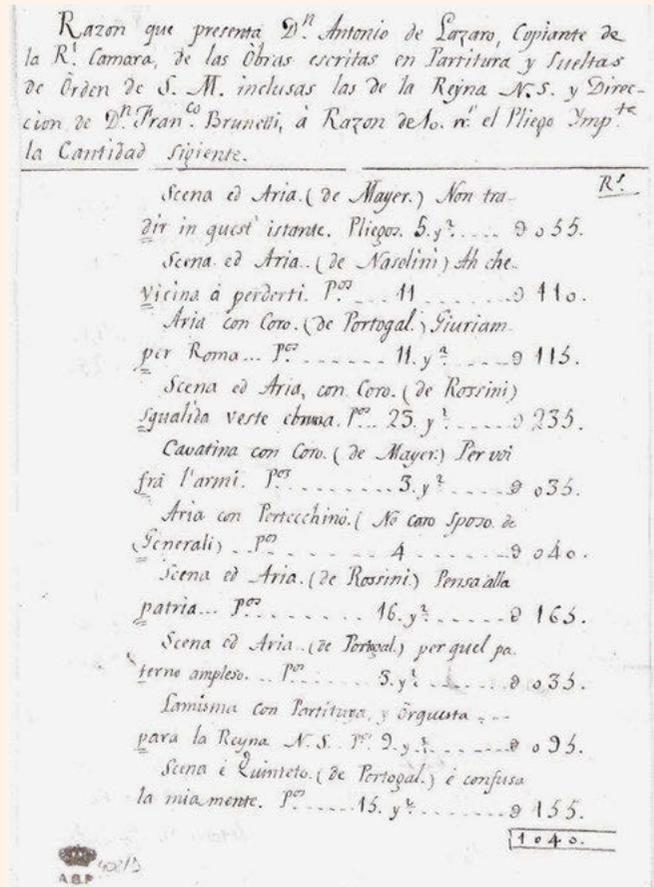
En definitiva, María Isabel recibió lecciones de música de Portugal durante unos ocho años, desde 1807 hasta su partida en 1816, con el paréntesis del año que tardó en viajar el maestro. En estos años aprendió solfeo, canto y piano. Como excepcional testimonio de esta relación musical se conservan piezas para fortepiano dedicadas por el maestro a su alumna, además de un precioso álbum en la colección de la Real Biblioteca de Palacio en Madrid, que reúne varias piezas para voz y acompañamiento de piano u orquesta. Según Manuela Mollieau, la música de Portugal para los infantes estaba formada sobre todo por arreglos de sus óperas, adaptadas a sus voces. Sin embargo, aunque la mayoría de las piezas vocales son arreglos, las adaptaciones no están realizadas para facilitar su interpretación, ya que la parte vocal apenas varía. Es la parte de acompañamiento la que se adapta con el objetivo de ser interpretada en un contexto camerístico, y por lo tanto se reduce al acompañamiento de pianoforte o de un grupo instrumental reducido.

En el caso de María Isabel, Mollieau comenta que tenía una bonita voz de mezzosoprano, ya que las obras del álbum de piezas preparadas para ella muestran una melodía compleja muy ornamentada que indica que poseía mucha destreza en el canto. Es muy probable además que ella misma se acompañara al fortepiano cuando cantaba.

La selección de números vocales procede de algunas de las óperas más conocidas de Portugal, tanto de las estrenadas en Italia como de la etapa de Lisboa (1800-1810), entre las que se encuentran *La morte de Semiramide* (drama serio con libreto de G.

Caravita, 1801) *Il triunfo di Clelia* (drama serio con libreto de S. A. Sografi, 1802), *L'oro non compra amore* (dramma giocoso con libreto de G. Caravita, 1804), *La morte de mitridate* (tragedia per musica con libreto de S. A. Sografi, 1806) y *Artaserse* (drama serio con libreto de P. Metastasio, en 1806).

Una vez instalada en Madrid, María Isabel promovió actividades musicales en las que se interpretaba la música de Marcos Portugal, su compositor de cabecera, además de la de otros autores. Una muestra de estas interpretaciones de la música del portugués en los años 1816 y 1818 es su inclusión en las facturas de copia de música de la cámara. Este repertorio que se copia para las academias de la cámara a instancias de la reina está formado (como puede verse en el ejemplo que ilustra este artículo) por arreglos de ópera para voz con acompañamiento reducido, repertorio con el que la reina estaba más que familiarizada. Además de Portugal, se interesa por los autores de moda en la época, como Rossini, Paisiello, Mayer o Paër, entre otros.



Factura de copia de música para la reina de 1818.

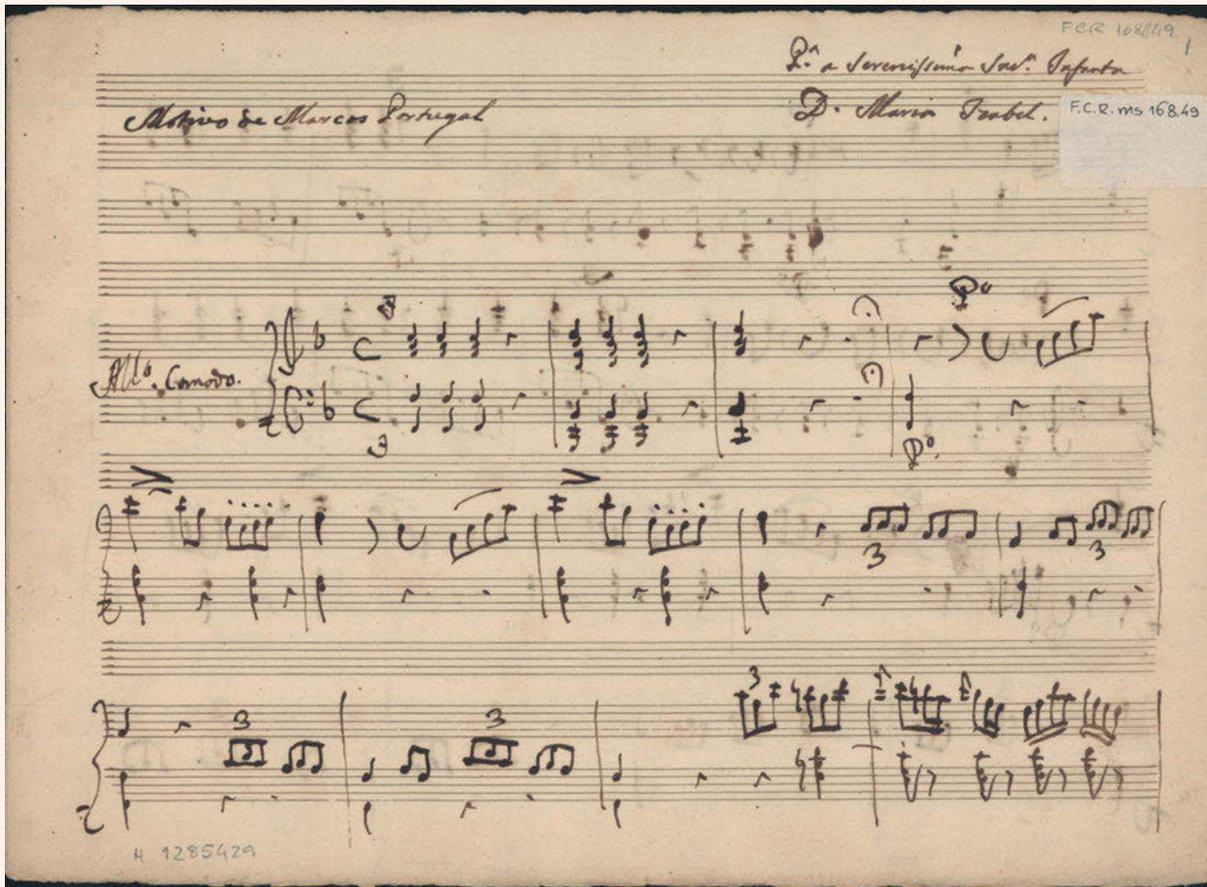
Las numerosas fuentes de música de Marcos Portugal conservadas en nuestro país están directamente relacionadas con la reina María Isabel y su entorno. Es muy interesante constatar además que entre las partituras conservadas en Palacio hay materiales escritos por el propio compositor, prueba de que en el escaso equipaje que traía la reina, había un lugar preferente para la música.

Pocos días después de establecerse en Madrid, la reina se puso en manos de Carlos Marinelli, designado por el rey desde octubre de 1816 “músico de cantar para la servidumbre de la reina”, nombramiento que implicaba tanto la enseñanza del canto, que la propia reina cultivaba, como la organización de actividades musicales, el acompañamiento cuando cantaba ella o la infanta y el arreglo de piezas para las academias. Marinelli era un referente en la música vocal de la época. Llevaba años trabajando al servicio de la corte, pues había sido nombrado músico honorífico de la Real Cámara de Carlos IV en 1801. Era un reconocido cantante (castrato) y un reputado maestro. Había triunfado en los

María Isabel tenía una bonita voz de mezzosoprano y poseía mucha destreza en el canto

escenarios de Italia y más tarde en los teatros madrileños en la década de 1790. Fue profesor de canto de la famosa cantante Isabel Colbran y también tuvo entre sus alumnos a miembros de la nobleza, como los hijos de la condesa de Osuna.

Francisco Federici fue otro de los músicos del entorno más próximo a la reina. Federici, un hombre de carácter fuerte y muy ambicioso, compitió con Marinelli por obtener el favor de la reina. Es otro interesante personaje apenas conocido hoy en día, víctima como tantos otros (el propio Marinelli, Corselli, Brunetti, etc.) del excesivo celo nacionalista de los historiadores de la música, que durante largo tiempo han obviado, cuando no duramente criticado,



Partitura de una pieza para piano forte de M. Portugal dedicada a la infanta, Biblioteca Nacional de Portugal.

la labor realizada por grandes músicos por el simple hecho de no haber nacido en España.

Federici se trasladó a la corte de Madrid donde recibió una inmejorable acogida por la familia real, ya que accedió de inmediato a uno de los mejores puestos de la corte, el de maestro de música de la familia real. Es probable que fuera recomendado por alguien de la Casa Real portuguesa, dadas las estrechas relaciones entre ambas familias. Curiosamente, la trayectoria de Federici presenta muchos puntos en común con la de Marcos Portugal. De origen italiano, Federici recaló en Lisboa como director del Teatro San Carlos la temporada 1800-1801, dos años antes de que Portugal, músico de la Casa Real en Lisboa, se hiciera cargo de la dirección del mismo coliseo durante las temporadas 1803-1804 y 1804-1805. Otro dato de interés que confirma un posible conocimiento mutuo es que ambos pusieron música al mismo libreto de ópera. Portugal había estrenado en el San Carlos la ópera *Zaira* en 1801, siendo Federici el director. Años después, el propio Federici pondría música al mismo libreto, estrenando su ópera *La Zaira* en 1803.

LAS HONRAS FÚNEBRES. OFICIO Y MISA DE DIFUNTOS DE RODRÍGUEZ DE LEDESMA (1818)

La pronta muerte de la reina propició una nueva ocasión para la creación musical. Se trata en este caso del *Oficio y misa de difuntos* escritos para las ceremonias de su funeral, encargo que recibió Mariano

Rodríguez de Ledesma, maestro supernumerario de la Real Capilla. Esta misa es una espléndida obra vocal e instrumental de amplio formato y gran extensión. Su interpretación tuvo lugar durante las honras fúnebres celebradas del 2 de marzo a las 10.00 de la mañana en la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid. Su interpretación a cargo de los cantores e instrumentistas de la Real Capilla de palacio causó admiración y asombro entre los cientos de asistentes, y en particular en el rey Fernando VII. Esta espléndida obra ha sido editada (ICCMU, 1998), interpretada y grabada bajo la dirección de Tomás Garrido en 2008.

El abrupto final de la reina de España María Isabel de Braganza es triste y oscuro, similar a la valoración que de ella ha transmitido la historiografía. Sin embargo, esta imagen contrasta con la que se desprende de estos nuevos testimonios de su vida en Madrid, como la correspondencia, los retratos o las propias partituras. Esta perspectiva nos invita a replantear su breve etapa como reina de España, que ella iluminó con su interés por la cultura y la música, dejando una gran herencia aún por descubrir. ¶

Judith Ortega
Instituto Complutense de Ciencias Musicales

BIBLIOGRAFÍA

- Marques, A. J.: *D. João VI and Marcos Portugal: the Brazilian period*. Universidade Nova de Lisboa, 2005.
- Ortega, J.: *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV: de la Real Capilla y la Real Cámara*. U. Complutense de Madrid, 2010 (accesible on line).
- Marques, António Jorge: *A obra religiosa de Marcos António Portugal (1762-1830)*, BNP-CESEM, 2012.
- Morilleau de Oliveira, M.: "Os álbuns de suas altezas Reais: Fontes, conteúdos e particularidades", *Marcos Portugal. Uma reavaliação*. Lisboa: Edições Colibri-CESEM, 2012, pp. 403-417.
- Rodríguez de Ledesma, N.: *Misa y oficio de difuntos*. Libro disco, Aragón LCD, 2008. Textos y dirección musical de Tomás Garrido.

La infanta Isabel de Borbón: mecenazgo, diplomacia y representación

MARÍA CÁCERES-PIÑUEL

MARÍA Isabel Francisca de Asís Cristina Francisca de Paula Dominga Borbón y Borbón (1851- 1931), hija primogénita de la reina Isabel II, fue una reconocida mecenas musical y activa promotora de espectáculos públicos y semiprivados a lo largo de toda su vida. A pesar del determinante papel que desempeñó en la vida cultural de la España finisecular, su impronta no fue objeto de estudio monográfico hasta que en 2005 María José Rubio publicó una documentada biografía sobre ella. Esta desatención académica es muy posible que se haya debido a que la infanta Isabel vivió un tiempo de enormes transformaciones sociales. Su trayectoria vital es difícil encajarla en una época histórica determinada: nació dos años después de la Segunda Guerra Carlista y murió sólo nueve días después de proclamarse la Segunda República. Por tanto, fue testigo de la España isabelina, el sexenio democrático —que lo pasó itinerante por distintas cortes europeas—, la Restauración borbónica, la dictadura de Miguel Primo de Rivera y los albores de la Segunda República. Prueba de su enorme popularidad es que las autoridades republicanas le permitieron quedarse en territorio español, al contrario que al resto de la familia real. Sin embargo, ya octogenaria, decidió reunirse con sus familiares y falleció a las pocas horas de llegar a París, donde la esperaba su hermana la infanta Eulalia.

La infanta Isabel fue educada en el más estricto protocolo real y toda su vida estuvo al servicio de la corona. Sin embargo, supo adaptarse a los cambiantes tiempos que le tocó vivir ejerciendo una gran influencia política y cultural a través del patrocinio de las artes y de su constante presencia en la esfera pública. Isabel de Borbón fue una mujer que vivió a caballo entre los siglos XIX y XX. Sus actividades de mecenazgo musical reflejan el tiempo de transición en el que se superpusieron prácticas propias del Antiguo Régimen, como el pago de rentas vitalicias a músicos, el patrocinio de fiestas y espectáculos, así como el regalo de objetos de gran valor a artistas que rendían pleitesía a la Corona, con prácticas de intercesión, comisión y negociación tanto con empresarios como con instituciones públicas, más propias del mecenazgo aristocrático y burgués. La fascinación de la infanta por las exposiciones universales y su activa participación en muchas de ellas, son un claro ejemplo de su capacidad de adaptación a nuevos formatos de representación audiovisual del poder. La infanta fue una garante de la tradición monárquica a la vez que un símbolo de modernidad, como veremos a continuación.

LA MÚSICA EN LA FORMACIÓN DE UNA PRINCESA

La infanta Isabel fue princesa de Asturias desde su nacimiento, en 1851, hasta la venida al mundo de su hermano, futuro Alfonso XII, en 1857 y tras la restauración de la monarquía en España, en 1874, y el nacimiento de su sobrina María de las Mercedes, en 1881. Por tanto, su educación fue la propia de una heredera al trono. Para entender el esmero en su educación, como el apodo por el que pasó a la posteridad, hay que tener en cuenta el contexto de conflicto dinástico en el que nació

y creció. Engendrada poco después de la Segunda Guerra Carlista, la formación de la princesa se convirtió en una cuestión de estado. La animadversión de gran parte de la clase política hacia su madre junto a la falta de semejanza física de la niña con su padre oficial, el rey consorte Francisco de Asís y Borbón, hicieron que a la infanta se la conociese popularmente como “La Chata”. Este sobrenombre hacía referencia a la nariz respingona que la niña habría heredado de su padre biológico, uno de los amantes de la reina: José Ruiz de Arana y Saavedra, duque de Castel Sangro.

En 1854, como consecuencia del pronunciamiento del general O'Donnell que dio paso al bienio progresista, se forzó a Isabel II a nombrar como camarera mayor y responsable de la servidumbre de la infanta Isabel a la culta, políglota y melómana Rosalía de Ventimiglia y Moncada (1798-1868), viuda del XIV duque de Alba. Con ello se pretendía evitar que la futura reina tuviese las lagunas formativas y el carácter lábil del que se acusaba desde distintos frentes a su madre. La aristócrata palermitana fue la encargada de la formación de la infanta hasta que cumplió quince años. Ventimiglia y Moncada era pariente de Eugenia de Montijo, esposa de Napoleón III, y estaba muy vinculada al París del Segundo Imperio, lo cual facilitó el contacto de la infanta con la red femenina en torno al salón artístico de Eugenia de Montijo.

Según una reciente investigación de Arantxa Malvadi (2017) sobre un inventario de la que fue la biblioteca de la infanta antes de casarse, la joven con diecisiete años hablaba y leía inglés y francés y tenía conocimientos de alemán e italiano. Junto a la educación religiosa y la

La trayectoria vital de la infanta Isabel es difícil de encajar en una época histórica determinada: nació dos años después de la Segunda Guerra Carlista y murió sólo nueve días después de proclamarse la Segunda República

música, los idiomas fueron, por tanto, los ejes de la formación de la infanta. Para contrarrestar la poca presencia de su madre fuera de la corte, a la infanta se la instó a viajar dentro de España con el fin de que fuese conocida en todos los rincones del país y facilitar con ello la cohesión territorial. Tanto su competencia plurilingüe —en especial su relación con el París del Segundo Imperio— y sus viajes por la geografía española —a veces ataviada con los trajes típicos de cada zona— serán definitivos para la preocupación de la infanta por conservar, estudiar y divulgar la música popular de las distintivas regiones españolas en el contexto transnacional de las exposiciones internacionales, como veremos más adelante.

La formación musical de la infanta, como la del resto de miembros de la Casa Real, fue muy esmerada. La Corte isabelina se distinguió por la habilidad musical de cada uno de sus miembros, en especial, de las mujeres. El cultivo de la música, junto a otras actividades culturales y literarias, formaban parte del ideal de educación cortesana y la tradición musical de la familia real española es secular, como se puede comprobar en otros artículos de este dossier.



La infanta Isabel de Borbón, *La Chota*, foto de Kaulak, h. 1910.

La melomanía de su abuela materna, la reina regente María Cristina de Borbón-Dos Sicilias (1806-1878), que cantaba y tocaba varios instrumentos y que fundó el Conservatorio de Música en 1830, es ampliamente conocida. Durante el reinado de Isabel II los músicos eran personajes admirados y muy valorados en la corte. Solían ser atendidos en audiencias privadas y formaban parte de la vida cotidiana de palacio, tanto en acontecimientos públicos como en veladas privadas destinadas a los miembros de la familia real y su servidumbre más cercana.

La infanta Isabel empezó su formación musical con siete años recibiendo clases de canto del que ya había sido profesor tanto de su abuela como de sus padres: Francisco Frontera de Villahermosa (1807-1891). Más tarde, se inició en el estudio del piano de la mano de María Martín, conocida como Mariquita Martín, y que según María Luisa Martínez (2015) podría haber sido la primera mujer en ostentar una cátedra de piano en el Conservatorio. Con dieciséis años, empezó a estudiar arpa con Teresa Roaldés, también profesora del Conservatorio. En ocasiones, los distintos miembros de la familia

compartían profesores de música, como en el caso del pianista y compositor Juan María Guelbenzu (1819-1886), maestro de María Cristina de Borbón, Isabel II, Francisco de Asís y de Alfonso e Isabel, futuros Alfonso XII e infanta Isabel. Lo mismo ocurrió con Mariano Vázquez y Gómez (1831-1894) y Emilio Serrano (1850-1939), ambos profesores del Conservatorio, nombrados consecutivamente maestros de cámara de la viuda de Alfonso XII, la reina regente María Cristina Habsburgo-Lorena y que fueron, a su vez, profesores de piano de la infanta Isabel. El continuo trasvase de profesores entre la Corte y el Conservatorio, que en principio era una institución del estado, pone de manifiesto la pervivencia de modos de gestión musical del Antiguo Régimen con formas de contratación propias del Estado moderno liberal. Esta permeabilidad también se dio entre los artistas que actuaban en el Teatro Real y en teatros comerciales de la época y que, mediante acuerdos con los empresarios, eran llamados a interpretar en los salones de los distintos miembros de la familia real en Palacio, como veremos en el apartado siguiente, centrado en las tareas de mecenazgo de la infanta.

PATRONA DE LAS ARTES

Como recientemente ha demostrado Juan José Carreras (2017), la historiografía del mecenazgo musical del siglo XIX se ha visto lastrada por dos mitos: la idea de que el *Ottocento* es el siglo del triunfo absoluto de la burguesía y la idea del compositor como genio autónomo y creador independiente de servidumbres económicas. El ejemplo concreto de la infanta Isabel demuestra que el mecenazgo aristocrático y monárquico pervivió hasta bien entrado el siglo XX, aunque a veces amalgamado con iniciativas culturales burguesas. Por otro lado, su caso pone en evidencia que tanto la creación, como la interpretación y la distribución de música de fin de siglo no respondían tan sólo a criterios comerciales capitalistas, basados

en la oferta y la demanda, sino que estuvieron estrechamente vinculadas a distintas formas de mecenazgo. Al contrario de lo ocurrido en otros centros urbanos, como Barcelona, que desarrolló modelos de mecenazgo colectivo burgués para distintas iniciativas culturales —como la construcción del Teatro del Liceo—, la burguesía madrileña siguió muy vinculada a las formas de gestión artística cortesana, como ha demostrado Jesús Cruz Valenciano (2014). La mayoría de los compositores activos hasta el primer tercio del siglo XX, buscaron la protección real, bien mediante pensiones de estudio, de viaje o a través de la intermediación de la Corona para que su música se imprimiese e interpretase.

La infanta Isabel, siguiendo el modelo de su abuela y de su madre fue una gran protectora de las artes, en general, y de la música en particular. En muchas ocasiones, las obligaciones de patronazgo de un músico se compartían o se heredaban entre miembros de la familia real. En tanto que mecenas, apoyó, entre otros, la carrera del violinista Jesús Monasterio —que ya había sido protegido de su madre—, becó la formación musical de niños con talento y financió diversas

iniciativas de edición musical, entre ellas la publicación de parte de la obra de su antiguo maestro Guelbenzu. Una característica que diferenció los gustos musicales de la infanta de los de su madre, que se interesaba sobre todo por la ópera, fue su pasión por la música instrumental. Es significativo de la fusión de distintos tipos de gestión musical de la época el que la infanta apoyase algunas empresas propias del mecenazgo colectivo burgués: el asociacionismo por suscripción de conciertos públicos de repertorios instrumentales, sinfónicos y de cámara. La infanta Isabel fue presidenta de honor de la Asociación de Cuartetos, fundada en 1863 por los ya mencionados Monasterio y Guelbenzu y que se caracterizó por programar de forma consistente el repertorio instrumental del clasicismo vienés, en especial de la obra de Haydn y Mozart. Por otra parte, la infanta era asidua a los conciertos de la Sociedad de Conciertos, creada en 1867 por Asenjo Barbieri, el gran protegido de su madre y un gran divulgador de la obra de Beethoven en España.

En otras ocasiones, el mecenazgo de la infanta lo ejercía mediante el regalo material directo a un músico. La relación que establecía la infanta presuponía cierta exclusividad entre ella, como mecenas, y al artista al que protegía. Como ejemplo de este código de mecenazgo es ilustrativo un pasaje de las memorias de la hija de Monasterio en el que recordaba la celosa relación artística establecida entre su padre y la infanta Isabel:

«Saludaba mi padre a la Infanta D^a Isabel en los entreactos de la Sociedad de Cuartetos y durante el tiempo dedicado al descanso hacían comentarios sobre las obras interpretadas y las que habrían de interpretarse a continuación. A tan ilustre dama no se le pasaba inadvertido nada y una noche en cuanto se le acercó mi padre le preguntó: ‘¿Quién le ha regalado a usted ese arco tan bonito?’ Oyó esta inesperada respuesta: ‘La princesa Z’; tras lo cual declaró la Infanta: ‘Pues más le valdría pagar sus deudas» (Subirá, 1972, pp. 11-43).

La infanta Isabel fue testigo del salón artístico de su madre, Isabel II, por el que pasaron los principales compositores, instrumentistas, cantantes y actores de la segunda mitad del siglo XIX. A partir de la década de los 90, Isabel creó su propio salón en el palacio de Quintana. Allí favoreció las veladas virtuosísticas con músicos nacionales e internacionales que, en ocasiones, eran cedidos por los empresarios teatrales cuando estos estaban de gira por España. Antes de crear su propio salón, y mientras su hermano Alfonso permaneció soltero, ambos hermanos organizaban veladas musicales en Palacio. Fue muy importante la relación que ambos mantenían con Guillermo de Morphy y Ferriz de Guzmán, conocido como Conde Morphy. Este aristócrata, compositor, historiador y político había sido compañero de estudios de Alfonso en Viena durante el sexenio democrático y regresó con él a España cuando se instauró la Restauración borbónica. La infanta y el conde de Morphy se intercambiaban constantemente partituras y libros. El aristócrata influyó para que Alfonso apoyase las carreras de Isaac Albéniz e Isabel hiciese lo propio con la de Enrique Fernández Arbós. Como ha demostrado Beatriz García Álvarez (2017), el Conde de Morphy impulsó las carreras de jóvenes compositores, no sólo desde su perfil cortesano sino a través de otras instituciones culturales de élite, como el Ateneo de Madrid. Por otro lado, el Conde de Morphy sería la persona delegada por la infanta para mediar entre la diplomacia española y austrohúngara con



ocasión de la organización de la Exposición Internacional de Música y Teatro celebrada en Viena en 1892, de la que nos ocuparemos al final de este artículo.

LA TRASNACIONALIDAD DE LAS ÉLITES

La infanta Isabel contrajo matrimonio en 1868 con Cayetano de Borbón-Dos-Sicilias, conde de Girgenti y miembro de la dinastía derrocada en la península itálica. Estando de viaje de novios, estalló la revolución que derrocó a Isabel II, por lo que el joven matrimonio no pudo regresar a España tras su viaje de bodas. Gracias a su periplo por distintas cortes imperiales, primero como consecuencia de su luna de

La infanta era asidua a los conciertos de la Sociedad de Conciertos, creada en 1867 por Asenjo Barbieri, el gran protegido de su madre y un gran divulgador de la obra de Beethoven en España

miel, y luego como exiliados, la pareja tuvo la oportunidad de conocer la estimulante vida musical de centros urbanos europeos como Roma, Viena, París y Múnich. Cayetano se quitó la vida en 1871 mientras el matrimonio residía en Lucerna. La infanta enviudó, por tanto, con tan sólo veinte años y sin descendencia. Puesto que no aceptó volver a casarse, Isabel de Borbón gozó de una libertad económica, de decisión, y de movimiento inusitada en una mujer de su época. El año 1873 fue decisivo en su formación como mecenas. Durante ese año vivió entre

las cortes imperiales de Viena y Múnich. En Viena vivía su hermano Alfonso y fue acogida por el propio emperador Francisco José I, que era familiar directo de su difunto esposo. Allí fue testigo de excepción de la Exposición Universal de Viena y estuvo al tanto de la vida musical de corte amenizada por Richard Strauss y Anton Bruckner. Ese mismo año, en la corte de Luis II de Baviera en Múnich pudo experimentar de primera mano la labor de mecenazgo del monarca con Richard Wagner. Una vez se restauró la monarquía en España, la infanta importó algunas de las prácticas de gestión musical que había visto durante sus seis años fuera de España. Su experiencia internacional y su simpatía natural la convirtieron en una decisiva figura diplomática durante el reinado de su hermano Alfonso XII, la regencia de su cuñada María Cristina de Habsburgo y el reinado de su sobrino Alfonso XIII.

En la corte de Luis II de Baviera en Múnich, la infanta Isabel pudo experimentar de primera mano la labor de mecenazgo del monarca con Richard Wagner

La presencia pública de la infanta fue constante desde su infancia en la que su madre la sacaba de paseo en carruaje a diario. Desde niña fue promotora directa e indirecta de espectáculos públicos. Siguiendo la tradición de las coronas española y austriaca, los días del santo y del cumpleaños de los miembros de la familia real se celebraban grandes ceremonias de besamanos y bailes de gala donde la música era imprescindible. Por otro lado, desde muy pequeña ejerció el patronazgo de niños, subvencionando bailes de gala para los hijos y nietos de la nobleza y de la alta servidumbre. Aparte de estos espectáculos, también corrió con los gastos de corridas de toros, romerías, espectáculos de circo y verbenas. En su vida privada, a la infanta le gustaba hacer ejercicio físico, practicar la equitación y la caza, y disfrutar de baños termales. Solía viajar acompañada de otras mujeres y pasaba cada año una temporada en San Sebastián y otra en el Palacio de La Granja, donde promovía actuaciones de teatro, chocolatadas, meriendas, tertulias y excursiones a la sierra.

LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES DE FIN DE SIGLO. VIENA 1892

Las exposiciones universales, principal medio de comunicación de masas del fin de siglo, fueron espacios de encuentro internacional cruciales para la negociación de imaginarios identitarios. La infanta Isabel era asidua y muy aficionada a estos eventos. Como hemos visto antes, estuvo en la exposición universal de Viena de 1873, pero también visitó la de Barcelona de 1888 y la de París de 1889 y colaboró en la de Chicago de 1893. En el archivo del Palacio Real se conservan varios álbumes de fotos de éstas y otras exposiciones nacionales e internacionales a las que asistieron tanto Isabel como sus hermanas. Entre todos estos eventos es de destacar el papel de Isabel de Borbón en la Exposición Internacional de Música y Teatro celebrada en Viena en 1892, de la que fue la presidenta de honor de la sección española.

Los cables diplomáticos entre el Reino de España y el Imperio Austrohúngaro con ocasión del evento, permiten conocer los patrones de gestión y mecenazgo musical relacionados con la alta aristocracia y la monarquía de aquella época. Además, permiten vislumbrar el papel de la música, en tanto que objeto estético y comercial, en la construcción de cosmopolitas redes sociales femeninas durante la *Belle Époque*.

La impulsora de la exposición vienesa dedicada a la música y el teatro fue la princesa Paulina Clementina de Metternich-Winneburg. Esta inquieta aristócrata, nieta y esposa de diplomáticos, era toda una *influencer* de la época. Además de ser una de las principales mecenas de Wagner y Smetana, fue la creadora de grandes corrientes de moda, gustos artísticos y actividades físicas —como la esgrima— entre la élite femenina europea. Metternich y la infanta Isabel se conocieron por la intermediación de Eugenia de Montijo en la corte imperial de París, donde Metternich vivía como esposa del embajador del Imperio Austrohúngaro. En 1892, ya de vuelta en Viena, Metternich convenció al emperador Francisco José I para organizar una exposición dedicada a la música

y el teatro como respuesta monárquica a la celebración republicana que supuso la Exposición Universal de París de 1889, que se organizó para conmemorar la Revolución Francesa. Este tipo de eventos internacionales, tenía una clara vocación chovinista y de celebración de la historia. En el caso vienés se decidió conmemorar el centenario de la muerte de Mozart, aunque el retraso en los preparativos obligó a posponerla a 1892. Para la organización de esta exposición, Paulina de Metternich recurrió a su nutrida red de contactos femeninos europeos entretejidos durante las misiones diplomáticas de su marido. Para la sección española contactó con la infanta Isabel. Esta nombró una comisión de expertos, entre los que estaban los músicos Barbieri, Arrieta, Mariano Vázquez y Jesús de Monasterio. Como coordinador de la sección y principal intermediario diplomático contó con el conde de Morphy, del que hemos hablado antes.

Entre las muchas actividades emprendidas por la infanta con ocasión de este evento, es de señalar la colección de instrumentos populares de distintas regiones de España que mandó reunir para mandarlos a Viena. Esta importante colección cuando regresó de la exposición la donó al Conservatorio. Estos materiales, junto a su rica biblioteca musical, que también donó al Conservatorio años más tarde, están siendo investigados en la actualidad por María Luisa Martínez Martínez. Sin duda, los resultados de estos estudios arrojarán nueva luz sobre esta singular figura de la familia real española que dominó el lenguaje audiovisual con maestría y supo entender la oportunidad que la música y los espectáculos de masas ofrecían para la promoción y representación de la monarquía. ¶

María Cáceres-Piñuel
Universidad de Berna

BIBLIOGRAFÍA

- Carreras, J. J. (2017): "Richesse Oblige". Modos y funciones del mecenazgo musical en el siglo XIX", J. Ibáñez Fernández (coord. y ed.), *Del mecenazgo a las nuevas formas de promoción artística: actas del XIV Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Pressas de la Universidad de Zaragoza, pp. 195-221.
- Cruz Valenciano, J. (2014): *El surgimiento de la cultura burguesa: Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*, Madrid, Siglo XXI Editores.
- García Álvarez de la Villa, B. (2017): "Regeneracionismo musical en el Ateneo de Madrid bajo la presidencia del conde de Morphy", *Revista de Musicología*, 40, 2, pp. 449-487.
- Maldivi Domingo, A. (2017): "La biblioteca de la Infanta María Isabel Francisca de Asís Borbón, 'La Chata'", *Revista General de Información y Documentación*, 27, 1, pp. 137-175.
- Martínez Martínez, M^a L. (2015): "Apuntes sobre la relación de la Infanta María Isabel Francisca de Borbón y Borbón (1851-1931) y el Conservatorio superior de música de Madrid", *Música: Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 22, pp. 153-167.
- Rubio, M^a J. (2005): *La Chata: La infanta Isabel de Borbón y la corona de España*, Madrid, La Esfera de los libros.
- Subirá, J. (1972): "Don Jesús Monasterio. Novísimos apuntes biográficos", *Academia*, 35, pp. 11-43.

Roberto Prosseda

EL PIANISTA ITALIANO ACTÚA EN EL CICLO GRANDES INTÉRPRETES

Roberto Prosseda tiene vocación de buscador de tesoros escondidos. Su discografía es el reflejo de un espíritu culto, reflexivo, siempre dispuesto a no dar nada por sentado. De ahí surge una discografía que es el reflejo de sus inquietudes. Como la integral pianística de Mendelssohn en nueve discos, repleta de una asombrosa cantidad de primicias. O el arranque de su ciclo de sonatas de Mozart, donde utiliza el piano moderno pero renuncia al temperamento igual. O el renovado impulso que ha dado al piano-pédalier, un piano con pedales que generó durante el siglo XIX una literatura ilustre y hoy olvidada. Precisamente alrededor del piano-pédalier, del que es uno de los poquísimos intérpretes actuales, está construido su concierto dentro del Ciclo Grandes Intérpretes de SCHERZO, para el cual empleará un mecanismo de pedales que ha perfeccionado en los últimos años.

STEFANO RUSSOMANNO

¿A cuándo se remonta su contacto con el piano-pédalier?

Lo conozco desde el año 2000 gracias a Luigi Borgato, un constructor de pianos que ya había construido un modelo moderno de piano-pédalier. Pero lo que me ha empujado a tocar en público el instrumento ha sido el descubrimiento del manuscrito del *Concierto para piano-pédalier y orquesta* de Charles Gounod. Este concierto lo he grabado luego en Hyperion y con la Orchestra de la Svizzera italiana, junto a otras piezas que Gounod escribió para el mismo instrumento.

tenía una técnica de pedalera muy desarrollada. Era un virtuoso con las manos y los pies. Las suyas son piezas complejas de tocar pero tienen al mismo tiempo un componente místico, introspectivo, una especie de búsqueda de espiritualidad. Es una música bella, pero no está pensada para tener éxito. No sigue los parámetros de la época. El mismo Alkan tenía una vida apartada, era un introvertido, y su música para *pédalier* tiene una dimensión privada, un poco como los *Péché de veillesse* de Rossini. Posee una polifonía muy desarrollada y una investigación armónica que

“Pretendo generar con la música un terreno común de belleza compartida”

Además de Gounod, su programa incluye a otros compositores franceses, entre los que llama la atención Charles-Valentin Alkan, un autor excéntrico y visionario cuya obra se ha redescubierto en fechas cercanas.

Alkan explota el piano-pédalier más que cualquier otro compositor desde el punto de vista tímbrico y virtuosístico. Evidentemente

va más allá de Berlioz e incluso de Fauré. No obstante, suena muy clásica, muy simétrica en su estructura. Falta aquella fluidez que otros autores franceses tienen. Es bastante esquemática, y todo esto la hace demodé: antigua y nueva al mismo tiempo.

El programa incluye uno de sus grandes caballos de batalla, Mendelssohn, de quien ha grabado la integral pianística. Parece



Michele Maccarrone

increíble que, siendo un autor tan conocido, muchas de estas piezas hayan sido grabadas aquí por primera vez.

El conocimiento del Mendelssohn pianístico se limita por lo general a unas diez, quince obras: las *Romanzas sin palabras*, las *Variations serieuses*, el *Rondó capriccioso*... De un catálogo oficial de 199 piezas, se interpreta sólo una mínima parte.

el piano-*pedalier* los pedales se tocan con la punta del pie y no con el talón. Si no, se producirían sonidos demasiado ásperos.

¿Qué tipo de pedalera utiliza?

Una pedalera de mi ideación que, al igual que en un clave, tiene registros de 16, 8 y 4 pies. Así que, cuando toco, no suena una sola nota (lo que daría como resultado una sonoridad demasiado parecida al piano), sino duplicaciones

añadido coherente con esta voluntad de obtener un sonido más cercano a lo que Mozart pudo escuchar. He descubierto que una afinación como la Vallotti, que es una afinación temperada pero no uniforme, otorga a cada tonalidad un color propio y reconocible. También permite sentir más intensamente las modulaciones. Las tonalidades más utilizadas como Do mayor, Sol mayor, Re mayor, tienen más quintas puras. Las tonalidades menos utilizadas resultan algo extrañas para el oído. El Fa menor, por ejemplo, suena mucho más desgarrador que en la afinación moderna. Cada tonalidad proporciona una clara idea de estado de ánimo y se entiende por qué Mozart ha escogido una y no otra, así como el valor emocional de ciertas modulaciones.

En la actualidad, es también asesor artístico del Cremona Music Festival.

Sí, el Cremona Music Festival nace como una gran manifestación de exposición de instrumentos musicales. Tiene más de 30 años de historia, pero en los últimos años ha evolucionado cada vez más como festival a medida que se han añadido a la exposición muchos otros eventos culturales y artísticos como conciertos, *workshops*, mesas redondas, conferencias. El año pasado hemos instituido un grupo formado por periodistas italianos y extranjeros con la idea de convertir en esos tres días la ciudad de Cremona en un punto de encuentro del mundo musical internacional. Este año podrán exponer no sólo quienes construyen instrumentos musicales, como ha ocurrido hasta el momento, sino todos aquellos que tienen un negocio musical: festivales, orquestas, conservatorios, revistas, oficinas de prensa. La pasada edición tuvimos más de 18.000 visitantes. Contamos con aumentar estos números.

Usted es cofundador y director de la asociación de voluntariado Donatori di musica. ¿Puede explicarnos en qué consiste?

Es una iniciativa nacida en el Hospital de Carrara y difundida luego en decenas de hospitales italianos. Son temporadas de conciertos que tienen lugar en los repartos de oncología. Mi deseo es recuperar el valor terapéutico de la música, añadir un componente humanista en ambientes focalizados en la terapia desde un punto de vista estrictamente científico. La música es también un medicamento y el concierto puede ofrecer una especie de terapia. El espíritu de todos los que participan no es mostrar lo bien que uno toca, sino generar, gracias a la música, un terreno común de belleza compartida. Es lo que me guía también en conciertos como el de Madrid, en salas prestigiosas e importantes. Para mí, el objetivo es compartir con cuanta más gente mis descubrimientos y el entusiasmo con el que me acerco a la música. Me gusta que quien acude a mis conciertos no salga pensando en si he tocado bien, sino en lo bonito que ha sido lo que ha estado escuchando. El protagonista no soy yo, es la música. ¶

“La música es un medicamento y el concierto puede ofrecer una especie de terapia”

¿Y en lo que respecta a su relación con el piano-*pédalier*?

Mendelssohn tenía en su casa un ejemplar y parece ser que instituyó una cátedra de *pedal piano* —su nombre alemán— en el Conservatorio de Leipzig por consejo de Schumann, que era otro apasionado del instrumento. El *pedal piano* establece una relación entre compositores aparentemente alejados que refleja un interés común por el contrapunto, cierta orientación clasicista y una escritura transparente.

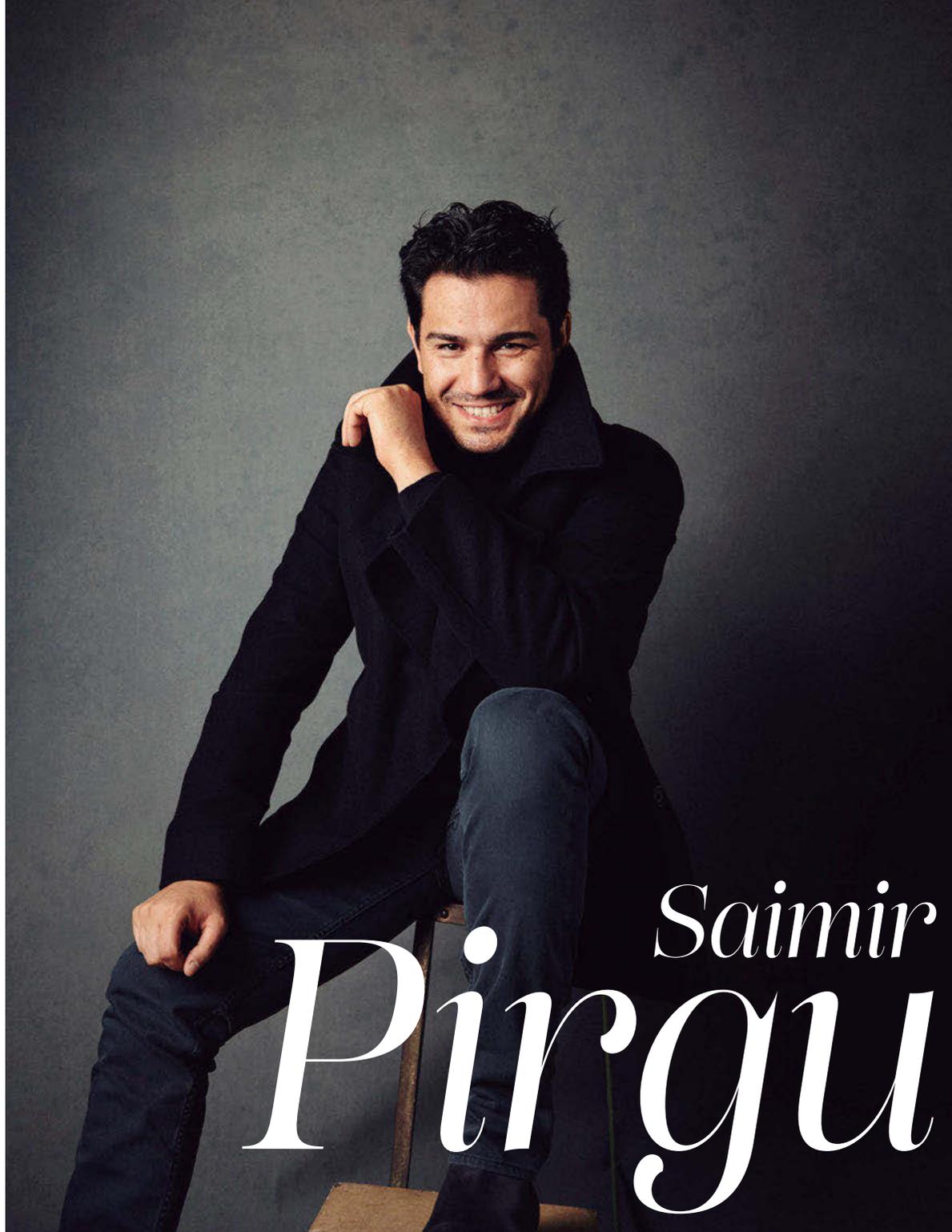
¿La pedalera del piano-*pédalier* presenta diferencias sustanciales a la del órgano?

Sí, porque el *pedal piano* mantiene en los pedales la sensibilidad de toque y la sutileza dinámica propias del piano. Hay un trabajo de matización que en el órgano no se da. Los apagadores, por ejemplo, modifican el sonido según cómo se sueltan los pedales. Por ello en

de octava para obtener un sonido más pleno y organístico. Desde 2012, utilizo un sistema mecánico “Pinchi Pedalpiano System” que se aplica a dos pianos de cola normales. Esto constituye una novedad; modelos así no existían en aquella época, pero es la única forma para dar conciertos por todo el mundo.

Recientemente ha empezado para Decca una integral de las sonatas de Mozart con instrumento moderno pero sin temperamento igual.

Cuando grabas un repertorio tan conocido, tienes que encontrar elementos de interés. He estado trabajando en un acercamiento filológico si bien con instrumento moderno. He querido combinar la estética tímbrica y lingüística del fortepiano, el fraseo de la época, con el control que me permite un instrumento con una mecánica muy sensible como el Fazioli de última generación. La afinación es un elemento



“HE CONSEGUIDO DEDICARME A LO QUE HABÍA SOÑADO”

Saimir Pirgu es uno de los principales tenores líricos del momento. Nacido en Elbasan (Albania), el 23 de septiembre de 1981 —aunque reside en Verona, y en 2014 le concedió la ciudadanía italiana el presidente de la República Italiana, Giorgio Napolitano—, a los 22 años fue descubierto por Claudio Abbado, quien lo seleccionó para interpretar el papel de Ferrando en *Così fan tutte* de Mozart en el Teatro Comunale de Ferrara. Desde entonces, colabora regularmente con los más prestigiosos teatros e instituciones musicales del mundo, como la Scala de Milán, la Opéra national de París, el Covent Garden de Londres, la Staatsoper de Viena o el Metropolitan de Nueva York. Ha trabajado con maestros tan prestigiosos como Riccardo Muti, Mariss Jansons, Lorin Maazel o Daniel Barenboim, y con directores de escena como Franco Zeffirelli, Peter Stein o Graham Vick. Acaba de regresar al Gran Teatre del Liceu como protagonista masculino de *Roméo et Juliette*, en una producción con la que el coliseo de las Ramblas celebra el bicentenario del nacimiento del compositor francés Charles Gounod.

RAFAEL BANÚS IRUSTA

Su carrera le ha llevado desde Albania a los principales teatros de ópera internacionales. Supongo que no habrá sido un camino fácil...

Indudablemente, los comienzos no fueron fáciles, pero creo que son comparables a los de todos los jóvenes que emprendemos una carrera. Hablando honestamente, tengo que decir que para mí no fueron tan difíciles: reconozco haber sido bastante afortunado en la vida, en cuanto he logrado realizar cuanto me había propuesto. Con muchos sacrificios, sí, como ocurre a todos en cualquier trabajo. He conseguido dedicarme a lo que había soñado y que me produce alegría, y pienso que no hay nada más hermoso en la vida.

Roméo et Juliette creo que supone su tercera visita a Barcelona. Aunque es la primera vez que interpreta un papel titular. ¿Cómo se siente en esta música?

Esta es, en realidad, la cuarta vez que canto una ópera en el Gran Teatre del Liceu: mi presentación fue con *La Bohème* junto a Angela Gheorghiu en 2012, luego he vuelto con otra nueva producción de la ópera de Puccini, con *Macbeth* y ahora con Roméo, papel que debuté en Italia en el 2010 dirigido

enfrentar por primera vez con el idioma polaco. Era también la primera vez que esta obra se representaba en la Royal Opera de Londres. Todo eran estrenos... La nominación ha confirmado el espléndido trabajo de todo el cast junto a Kasper Holten y al maestro Antonio Pappano. La ópera de Szymanowski merece realmente esta atención.

También fue Rinuccio en la producción de Woody Allen de Gianni Schicchi...

Fue por invitación del entonces director artístico de la Ópera de Los Angeles, Plácido Domingo, que me ofreció tomar parte en la inauguración de la temporada 2008 con el montaje que supuso el debut del famoso cineasta en la *regia* operística. Fue una experiencia fantástica, pues tuve la suerte de aprender mucho de él y de aproximarme a un mundo completamente nuevo, mucho más cinematográfico.

Su último CD se llama, muy significativamente, *Il mio canto*.

Ha sido un gran esfuerzo, pero me ha dado muchas satisfacciones. Estoy muy feliz de haber podido trabajar con la fantástica Orquesta del Maggio Musicale Fiorentino y

siempre. También he cantado otros papeles importantes de tenor mozartiano como Don Ottavio en *Don Giovanni*, Tito en *La clemenza di Tito*, Tamino en *La flauta mágica* o Ferrando en *Così fan tutte*. Pienso que Mozart es un compositor clave desde el punto de vista de la técnica y la musicalidad. Impide al cantante tomarse demasiadas libertades y exige constantemente del ejecutante un gran rigor y respeto por la música.

También cantó, en sus comienzos, Ferrando con Claudio Abbado.

Sí, yo tenía unos veinte años, y llevaba poco tiempo en Italia, estudiando en el Conservatorio de Bolzano. Acababa de ganar el concurso Enrico Caruso de Milán, el Tito Schipa de Lecce y había participado en la Accademia Rossiniana de Pésaro dirigida por Alberto Zedda. Mi nombre empezó a darse a conocer, por lo que Claudio Abbado me pidió una audición y me escogió para trabajar en su *Così*. Desde entonces se estableció una bonita relación, era una persona muy cordial. Será posiblemente por la inconsciencia de la juventud, pero cuando tienes la ocasión de trabajar con estos grandes músicos, sólo más tarde te das cuenta de la importancia de lo ocurrido. Me siento muy afortunado de haber podido comenzar mi carrera con uno de los más grandes directores de orquesta del siglo. Durante casi un decenio, mi mayor preocupación era aprender lo más posible para mantenerme en la línea de este gran comienzo y no defraudar las expectativas que el maestro había puesto en mí.

En Madrid ha interpretado dos auténticas rarezas: *Il burbero di buon cuore* de Martín y Soler, y *Elena e Constantino* de Ramón Carnicer...

Sí, fueron dos óperas que canté también siendo muy joven y en los comienzos de mi carrera. Desgraciadamente, he actuado muy poco en Madrid y eso me disgusta, pues, aunque no han faltado las invitaciones del Teatro Real, siempre he encontrado dificultades a la hora de ajustarlas a mi agenda. Pero estoy seguro de que habrá ocasión de regresar en una producción interesante.

¿En qué línea cree que se va a desarrollar su carrera?

Doy mucha atención a la construcción de mi carrera, y pienso que se está desarrollando en la dirección correcta. Seguiré cantando los papeles líricos idóneos a mi vocalidad (Alfredo, Duque de Mantua, Rodolfo, Edgardo...) y, poco a poco, a medida que la voz siga madurando, iré ampliando mi repertorio, siempre con respeto hacia la partitura y de manera muy consciente.

¿Y esos roles que le gustaría cantar pero que piensa que nunca podrá hacer?

Otello, Andrea Chénier y Renato Des Grieux, tres papeles dramáticos que amo particularmente, pero a los que pienso que no podré acercarme nunca. ¶

“Me estoy aproximando poco a poco al repertorio francés, en el que me encuentro muy cómodo”

por el maestro Daniel Oren. Creo que es uno de los personajes más bellos de toda la ópera francesa, un repertorio al que me estoy aproximando poco a poco y que incluiré con mayor frecuencia en mis compromisos de los próximos años, porque me encuentro muy cómodo en él.

En los últimos meses ha encarnado su primer Pinkerton en *Madama Butterfly* en Zúrich. ¿Cómo ve esta parte (tanto en lo vocal como en lo interpretativo)? ¿Piensa seguir en esta línea hacia cometidos algo más dramáticos?

En efecto, fue la primera ocasión en que cantaba a Pinkerton, una experiencia, debo decir, enormemente positiva. A pesar de no ser un papel muy extenso, ha sido una buena prueba sobre un nuevo tipo de canto, de un Puccini mucho más robusto. Amo mi repertorio lírico y trato siempre de elegir y acercarme con mucho cuidado a los nuevos papeles. Estoy muy contento también con mi recentísimo debut en el papel de Gabriele Adorno en *Simon Boccanegra*, con el que tuve un gran éxito en el Teatro San Carlo de Nápoles.

El DVD de la ópera de Szymanowski *Krol Roger* en el Covent Garden ha sido nominado a la mejor producción de ópera en los Grammy de 2017. Un gran honor, ¿no es así?

El acercamiento a Szymanowski y a su *Krol Roger* ha sido para mí una experiencia muy positiva y completamente nueva, tanto desde el punto de vista musical como por lo que respecta a la lengua: de hecho, me tuve que

agradezco enormemente al maestro Zubin Mehta, su titular, que me haya permitido esta colaboración. Es un disco de arias de ópera pertenecientes a mi actual repertorio, un proyecto al que estoy particularmente ligado y en el que me parecía justo expresar lo más posible mi forma de cantar. El CD, editado por Opus Arte, contiene las más bellas arias para tenor de siempre, muchas de las cuales ya pertenecen a mi repertorio y otras que entrarán pronto en él, dirigidas por la batuta en ascenso de Speranza Scappucci, a la que, además de estimar particularmente como músico, considero una gran amiga desde hace muchos años. El lanzamiento ha estado acompañado de una serie de conciertos que me han hecho viajar por todo el mundo: Nueva York, Tokio, Florencia, París, Moscú, Viena o Berlín.

En sus primeros años abordó el papel titular de *Idomeneo* con Nikolaus Harnoncourt. ¿Cómo ha sido su experiencia con Mozart?

Mi carrera se inició con Mozart, que canto desde que era jovencísimo, un compositor que tengo particularmente en el corazón, y que he aprendido a conocer en el curso de los años y a amar cada vez más, un verdadero genio. En 2008, Nikolaus Harnoncourt me escogió para debutar en el papel de Idomeneo: creía fuertemente en mí y le estaré siempre agradecido por esto. La experiencia recibida de la colaboración con él, que continuó hasta los últimos años de su vida, fue algo único, precioso e inolvidable, que me acompañará

“NO VEO GRAN DIFERENCIA ENTRE PINTAR Y COMPONER”

En la última edición de los BBC Proms tan sólo se escuchó una obra de un compositor español vivo: *Mural*, de Francisco Coll (Valencia, 1985). Y era la segunda vez que se programaba una composición suya en el famoso festival londinense. Coll se formó entre Valencia y Madrid, pero en 2009 se convirtió en el único alumno privado del compositor británico Thomas Adès. Culminó sus estudios en la prestigiosa Guildhall School mientras iniciaba una impresionante carrera internacional como compositor con comisiones para London Symphony, Los Angeles Philharmonic, Ensemble intercontemporain y London Sinfonietta, entre otras. En 2016 se representó su ópera *Café Kafka* en el Palau de les Arts y en 2017 la ONE estrenó su *Concerto grosso* con el Cuarteto Casals. A comienzos de 2018, la JONDE ha grabado *Mural* y la Sinfónica de Galicia ha estrenado en España su obra *Four Iberian Miniatures*. Acaba de ser nombrado primer compositor residente de la Orquesta de Valencia y el Palau de la Música. SCHERZO habló con él desde su casa en Lucerna (Suiza) sobre pasado, presente y futuro.

PABLO L. RODRÍGUEZ

Francisco Coll

¿Cómo nace hoy un compositor?

En realidad, nunca me planteé ser compositor. En mi caso fue algo completamente irracional. Recuerdo perfectamente la primera vez que quise componer algo. Me había cansado de escuchar siempre lo mismo con mi *walkman* y opté por grabar algo creado por mí con instrumentos que podía tocar. Debía de tener unos quince años. Fue una forma de hacer la música que quería escuchar. Y eso es, de alguna manera, lo que sigo haciendo en la actualidad. Evidentemente aquella pieza fue un desastre y quedó en un intento.

Tocaba el trombón y creo que Christian Lindberg era su ídolo.

Mi padre me llevó a verlo tocar en el Palau de la Música cuando tenía doce años. Lindberg tocó como solista una obra para trombón alto de Wagenseil o Albrechtberger con la Orquesta de Valencia. Y esa fue la primera vez que escuché una orquesta en vivo. Pero recuerdo que Lindberg tocó como propina una obra titulada *Bocetos de la Mancha* de Jan Sändstrom, donde actuaba además de tocar. Eso me mostró

que había otra manera de hacer música. Y comencé a interesarme por el *fluxus* de Cage.

Tengo entendido que también pinta.

Sí, mi padre tenía una pequeña tienda de marcos. Crecí rodeado de cuadros. Hoy pinto un cuadro cada vez que compongo una obra. A veces no sé si estoy componiendo o pintando, pues no veo gran diferencia entre pintar y componer. Incluso el proceso de componer es para mí parecido a pintar un cuadro. En vez de centrarme en un fragmento, y refinarlo con óleo, lo que hago es un boceto rápido con carbón, para añadir después color muy aguado, a continuación un color más refinado y finalmente me centro en lo retoques finales antes de dejar la obra acabada. En composición hago prácticamente lo mismo.

Hablemos de su obra. Su primera comisión fue un doble quinteto de viento metal que se estrenó, en 2005, en el Avery Fischer Hall neoyorquino.

Fue un simple ejercicio compositivo que tiene más significado personal que profesional, pues estaba basado en improvisaciones para mi

abuelo, que acababa de fallecer. Por una serie de casualidades, la obra terminó como doble quinteto de metales en Nueva York, para Canadian Brass y miembros de la Filarmónica neoyorquina, aunque ni siquiera fui al estreno.

Entonces su ópera prima es *Aqua Cínereus* (2006).

Esa obra la escribí para Cristóbal Soler y la Orquesta Filarmónica de la Universidad de Valencia donde tocaba el trombón. No tuvo mucho éxito, pero le envié una grabación a Thomas Adès y me invitó a estudiar con él en Londres. Fue realmente el principio, aunque en esos años escribí otras composiciones que me permitieron ganar algunos concursos e irme a estudiar a Madrid.

¿Qué obras comenzó a trabajar con Thomas Adès en Londres?

A Londres fui tan sólo por un año, pero recibí algunos encargos y me pude quedar. La primera composición mía que trabajé con Adès fue la obertura *Hidd'n Blue* (2009-11) que me encargó la London Symphony al mes de llegar a Londres. La estrenó François-Xavier Roth y ha

tenido bastante repercusión internacional gracias a Gustavo Gimeno. Después escribí *Piedras* (2009-10) para la Filarmónica de Los Ángeles.

En 2013 escribió su primera ópera, *Café Kafka*, y ahora está inmerso en la segunda.

No tenía pensado escribir ópera, pues desconocía bastante ese mundo. En realidad, *Café Kafka* es una ópera breve. Surgió a partir de un encargo del gerente de la London Sinfonietta al que se sumaron varios teatros y festivales. Pero gracias a esta obra me adentré en la ópera y ahora estoy escribiendo la segunda para la temporada 2020-21 de la Royal Opera londinense, que tendrá una duración normal. Vuelvo a contar con la colaboración de Meredith Oakes como libretista y se basa en el cuento *El sueño de un hombre ridículo* de Dostoievski.

Veo que lo onírico es un tema recurrente en su obra

El surrealismo es un movimiento que considero parte de mí. No me siento un compositor surrealista, pero he utilizado la técnica de la escritura automática de Breton para componer *Piedras*. Me interesan muchos aspectos del surrealismo.

Otro elemento recurrente es la sociología, con esas alusiones a la hipermodernidad en varias de sus composiciones

Al terminar el instituto, me interesé por la sociología y por Lipovetsky, cuyos juegos de contrarios me atraían bastante como compositor. Basándome en su hipermodernidad escribí una serie de preludios para violín solo que llamé *Hyperludies* (2014). También he utilizado el famoso concepto de la sociedad líquida, de Zygmunt Bauman, en mi obra *Liquid Symetries* (2013).

Lo onírico y lo sociológico se dan la mano en su sinfonía *Mural* (2013-15). Quizá sea la composición que mejor aglutina su primera década. Incluso cita a Tomás Luis de Victoria.

Mural se inicia con una presentación surrealista y utilizo mi *Hyperlude III* para violín solo, en el segundo movimiento, como reflejo del ritmo frenético actual. Efectivamente, en el cuarto incluyo algunos detalles del Introito del *Requiem* de Victoria, a modo de ruinas y como muestra de la decadencia contemporánea. Ese uso está relacionado con la famosa frase de Picasso sobre copiar y robar. Realmente, esa frase no la comprendí hasta 2013, cuando componía *Four Iberian Miniatures* y "robé" dos compases del *Anda jaleo*, de Lorca; los digerí y vomité transformados en algo diferente.

Hablemos de la influencia del flamenco en su obra.

Descubrí el flamenco por rebeldía hacia un profesor de solfeo. Lo relacioné instintivamente con el uso de música popular en Bartók o Ligeti. Pero no conseguí integrarlo en mi obra hasta *Four Iberian Miniatures*. Después lo he vuelto a utilizar en *Concerto grosso* (2016), que escribí por el vigésimo aniversario del Cuarteto Casals con la ONE. Y en *Turia* (2017), para guitarra solista y ensemble, quizá mi obra más flamenca, aunque sea un flamenco transfigurado y mezclado con aspectos muy diferentes.

Turia es quizá también su composición más valenciana.

Llevo once años fuera de Valencia y tan sólo ahora he podido escribir una obra como *Turia* en homenaje a un río casi surrealista, que no tiene agua, paseas por su interior, tiene jardines y hasta un teatro de ópera. De todas formas, la obra es un homenaje a la luz de Valencia, que pintaba Sorolla, y que he querido plasmar en mi música.

Esto me lleva a preguntarle por su reciente nombramiento como primer compositor residente en la Orquesta de Valencia y del Palau de la Música.

Lo más importante para mí es aportar mi granito de arena a la cultura musical valenciana. No me refiero tan sólo a composiciones nuevas, sino a cuestiones de asesoramiento artístico y también a la programación de talleres para jóvenes compositores. Agradezco mucho a Ramón Tebar la creación de este puesto y que propusiera mi nombre.

¿Qué obra tiene ahora mismo entre manos?

En julio se estrenará un dúo para violín y violonchelo, que he escrito para Patricia Kopatchinskaja y Sol Gabetta, titulado *Rizoma*. Y ahora estoy desarrollando el material de ese dúo en un doble concierto para ellas dos. También estoy tomando apuntes para un concierto para violín que escribiré para Kopatchinskaja, con la que comparto muchas ideas acerca de la música y el arte en general. Es una comisión de varias grandes orquestas internacionales y que estrenará Simon Rattle con London Symphony. 🎻

ANDRIS NELSONS BRUCKNER GEWANDHAUSORCHESTER



Deutsche Grammophon se une a las celebraciones del 275º aniversario de la Gewandhaus de Leipzig y a la toma de posesión de Andris Nelsons como su *Kapellmeister* con la publicación de dos nuevos álbumes pertenecientes al nuevo proyecto de grabación de la integral de las sinfonías de Bruckner.

Formatos: 1CD, álbum digital

Bruckner: Sinfonía nº 4

Wagner: Preludio de Lohengrin

Bruckner: Sinfonía nº 7

Wagner: Marcha fúnebre de Sigfrido

Gewandhausorchester

Andris Nelsons, director musical



deccaclassics.com



universalmusic.es

UNIVERSAL MUSIC GROUP

MYRA MELFORD

UNA CREADORA PIANISTA

LA PIANISTA DE CHICAGO SE PRESENTA ESTE MES EN MADRID DENTRO DEL FESTIVAL ELLAS CREAN

Si uno nace en Chicago y lo que le mueve es la música, una de dos: o se hace *bluesman* o se hace *jazzman*. Si la decisión caen en esta segunda opción, igualmente hay muchas probabilidades de que su ejercicio creativo se orille a la vanguardia, el free jazz y la libre improvisación, siendo como es Chicago sede de uno de los colectivos jazzísticos más decisivos en la historia moderna del género, la Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM) que fundara en 1965 el pianista Muhal Richard Abrams. Pues efectivamente, la pianista Myra Melford (1957) pocas alternativas más tenía, convirtiéndose muy pronto en una de las grandes amazonas de un jazz que en el movimiento pierde su nombre y simplemente se revela como sonido de una creación total, inédita.

También compositora y maestra, esta aventurera de lo desconocido y guerrillera de todo lo políticamente correcto no acostumbra a visitar las alfombras rojas de los festivales más mediáticos, siendo por tanto sus actuaciones citas ineludibles para testar de primera mano la gran fortaleza y futuro que tiene todavía el jazz, a pesar de los malos augurios que en las últimas décadas le dedican al género. No es que la prensa sea poseedora de la verdad, pero sí a menudo es la más desinteresada, siendo muy sintomático que el nombre de la Melford siempre esté en boca de sus profesionales; así se deduce al menos de los numerosos y recurrentes reconocimientos que a la pianista le brindan los críticos de revistas como *Downbeat* o los miembros de la Asociación de Periodistas del Jazz norteamericana. La chica llega este mes de marzo a nuestro país para protagonizar en Madrid —en el Festival Ellas Crean— un único concierto que se celebrará el día 15 en el auditorio Conde Duque. Y la ocasión bien merece un justo reconocimiento para quien es una creadora inconformista, pero dulce; combativa, pero nunca guerrera; fogosa, pero atemperada. Y es que tras esa primera línea de músicas aparentemente alborotadas, siempre llega la calma de una literatura jazzística hecha con sentido y definición, pues su teclado

habitualmente acaba acostado en la emoción plena, redonda, que es a lo que un artista grande debe aspirar.

Myra Melford ha protagonizado proyectos escorados de mil colores y formatos, como el Extended Ensemble, el dúo junto al clarinetista Ben Goldberg, los tríos M, MZM y Tiger o el cuarteto Snowy Egret, con el que acude a Madrid y, en donde, a saber, se integran otros artilleros del jazz avanzado

artes visuales. Ella siempre lo ha tenido claro, como nos confesara hace unos años: “Lo más importante es dominar tu instrumento, dominar la técnica, para después buscar tu propia voz musical, dotarlo de tu personalidad. Evidentemente todos hemos imitado en nuestros inicios, pero lo fundamental es que no te quedes atrapado en esa realidad, que sepas buscarte dentro para descubrir qué es lo que quieres contar, y cómo;

También compositora y maestra, esta aventurera de lo desconocido y guerrillera de todo lo políticamente correcto no acostumbra a visitar las alfombras rojas de los festivales más mediáticos



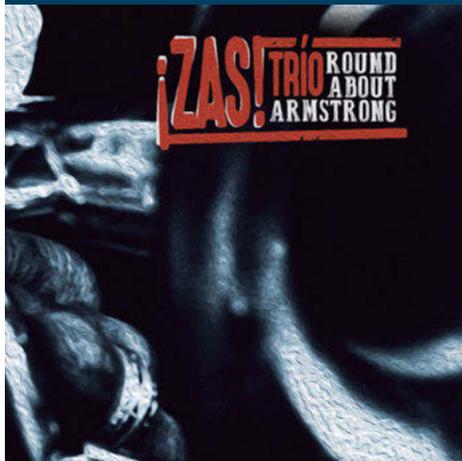
como el guitarrista Liberty Ellman, el cornetista Ron Miles, el contrabajista Stomu Taqkeishi y el baterista Gerald Cleaver; con ellos tiene registrado un álbum de título homónimo de hace ya tres años, cuyo temario a buen seguro vendrá rodado y... ampliado.

Esta insólita pianista tuvo como padrinos y mentores a Jaki Byard, Don Pullen, Anthony Braxton y Henry Threadgill, lo cual fijó los límites de su horizonte. Luego, cuando se mudó a Nueva York a mediados de los años 80, su inspiración echó mano de otras disciplinas culturales como la danza, la literatura y las

sólo así podrás ir más allá de la belleza y ofrecer emociones nuevas a tu público”.

Los trompetistas Cuong Vu y Dave Douglas, los saxofonistas Marty Ehrlich y Joseph Jarman, el percussionista alemán Han Bennink, el flautista Marion Brandis... Larga es la nómina de cómplices con los que esta mujer ha cruzado mil y una puertas creativas, defendiendo siempre un compromiso creativo que jamás tuvo ninguna fisura. Hoy forma parte del paisaje habitual de esa comunidad jazzística neoyorquina que se asienta en la última frontera del género, una

mujer a la que todo el mundo sigue. Y es que pocas veces deseo y convicción descubren una justa prolongación artística, alejada de todas las evidencias. Myra Melford es antes creadora que pianista, y todo ello redundando en el mensaje final de su obra, distinto a todos, cercano como ninguno. ¶

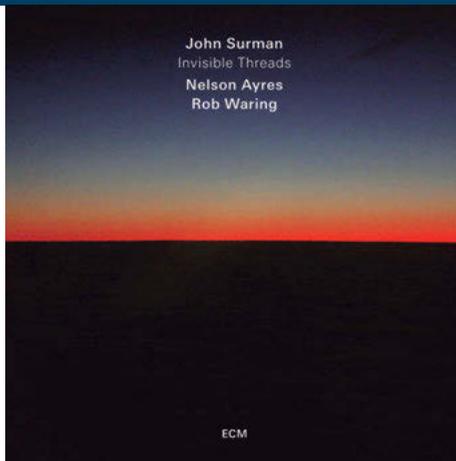


¡ZAS! TRÍO
Round About Armstrong.
 KARONTE (2017)

SE ha hecho de rogar muchos años, quizá demasiados, pero uno de los tríos más inteligentes de nuestra escena ha vuelto a la carga. Tras la publicación en 2013 de su ópera prima, el homónimo “¡ZAS! Trío”, los Marcelo Peralta, Baldo Martínez y Carlos “Sir Charles” González regresan de nuevo a la arena discográfica con un homenaje al gran Louis Armstrong. Quien conozca a estos tres titanes de nuestro jazz no necesitan de aviso a navegantes, o sea, cualquier parecido con la realidad musical de Satchmo es pura coincidencia. Efectivamente, esta terna aventurera de jazzistas entregados al lenguaje de lo contemporáneo no cede ni un milímetro con respecto a su compromiso creativo, esto es, arreglos singularmente modernos, fraseos encriptados, melodías deconstruidas y... pasajes abiertos a la improvisación. Marcelo Peralta está en uno de esos momentos denominados “de dulce”, con un soplo saxofonístico realmente abrasador y lleno de voluminosidad y energía. Igualmente, Baldo Martínez no da puntada sin hilo, y lleva ya décadas protagonizando algunos de los capítulos más luminosos de nuestro jazz. Finalmente, Carlos “Sir Charles” —apodo que le puso en su día el añorado de Lou Bennett— es ese batería con todas las garantías rítmicas, con independencia de si se atacan repertorios tradicionales o de vanguardia.

Aquí reinterpretan clásicos como *When The Saints Go Marching In*, *Cornet Chop Suey* o *Someday You 'll Be Sorry*, junto a solos extraídos de temas académicos como *West End Blues*, siempre con esa contemporaneidad que va señalando el camino de nuevas emociones. Hay cierto gozo en este registro que no cabía en su anterior álbum, tras cuya escucha uno se quedaba agotado ante tanta energía jazzística. Aquí lo torrencial se combina con lo placentero, y se agradece.

PABLO SANZ



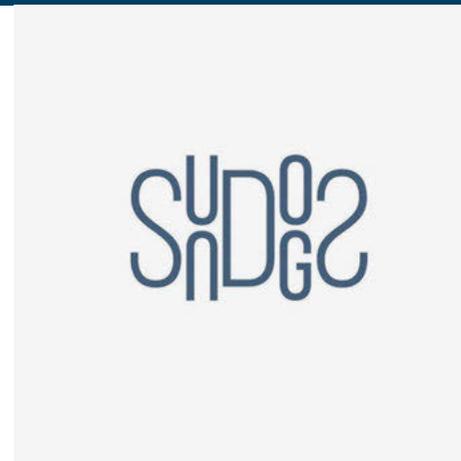
JOHN SURMAN
Invisible threads
 ECM (2018)

DE nuevo John Surman se apunta un órdago. Tras “Another sky”, de 2014, regresa el músico para confirmar que, con él, la escena del jazz se sigue moviendo, que no todo son relecturas del pasado. Surman lleva más de medio siglo labrando su propio surco en el que hasta la explosión más libertaria se asienta en gratos términos de audibilidad. Es un intérprete que no renuncia a nada, a ningún recurso expresivo, y lo que vuelve a ofrecernos es jazz sin las huellas de lo ya escuchado. En el saxo soprano se muestra fiero, y del barítono y del clarinete bajo sigue obteniendo ese sonido melancólico, quejumbroso, tan característico en él.

Y como la libertad parece el programa de su vida, comparece en orden de trío, una formulación instrumental que no frecuentaba desde “Thimar”, el álbum de Anouar Brahem de 1998. En el piano está Nelson Ayres, y en el vibráfono y en la marimba ha convocado a Rob Waring. Al primero se le ha podido ver y oír formando para Aírto Moreira, y el segundo trabaja a menudo con músicos escandinavos como Eyof Dale y el contrabajista Mats Eilertsen. Y el disco arranca y enseguida comprobamos cómo, trabajando sobre temario propio en once de los doce títulos del sumario, de todas las opciones posibles de improvisación, este trío escoge siempre las más oportunas.

Jazz de cadencia hipnótica, del que suaviza los tímpanos con una imaginación en constante renovación. El mapa estético de esta música sigue cambiando de color y formas a pasos agigantados, e “Invisible threads” se suma al empeño. Muy atractivos los lances en el vibráfono de Rob Waring, saliendo al encuentro del sensual arrullo del clarinete bajo de Surman. Y en el alambique sonoro de Nelson Ayres, por esta vez, hierve la música envolvente de John Taylor. Su fraseo suena más como color que como latido. Un desafío muy bien entendido.

LUIS MARTÍN



SUNDOGS
Sundogs
 FUNDACJA SLUCHAJ (2017)

CUANDO hablamos de improvisación libre, muchas veces tendemos a imaginar un free jazz ruidoso, beligerante y atonal; una reducción comprensible, pero injusta, de una dirección musical que busca aprovechar cada elemento posible del espectro sonoro. Uno de esos elementos, muy valioso además, es el espacio: tanto por la utilización de la forma en que se sitúan los músicos en él, y las oportunidades que esto les da para interactuar de manera excepcional, hasta el propio espacio acústico entre un estímulo sonoro y otro, incluido el silencio y la habilidad para trabajar con él y sobre él.

Sundogs está compuesto compuesto por tres de los músicos jóvenes con más talento que he escuchado en la escena de la improvisación en mucho tiempo: el clarinetista Mateusz Rybicki, el contrabajista Zbigniew Kozera y el percusionista Samuel Hall (que se ha ocupado también de la mezcla y masterización del disco). Dos polacos y un australiano que acarrear innumerables horas de trabajo en equipo, tocando e improvisando sin red, y que han desarrollado una capacidad de interacción a tres bandas asombrosa. A pesar de que su paleta de sonidos y aproximaciones es amplísima (va desde un free jazz relativamente ortodoxo a las más intuitivas y delicadas formas de improvisación colectiva), en este debut discográfico se han consagrado a una música reflexiva, sutil y profundamente colaborativa.

Grabado durante dos sesiones nocturnas en las entrañas de una galería comercial en el centro de Breslavia (Wroclaw) —con los músicos separados por decenas de metros, en busca de ampliar las posibilidades interpretativas del entorno—, este álbum es un inagotable catálogo de texturas sonoras nacidas a partir de la escucha atenta y de esa modelación del silencio y el espacio que convierten la mejor improvisación libre en una experiencia musical irrepitible.

YAHVÉ M. DE LA CAVADA



LO MEJOR DE 2017 (V III)

LAS MEJORES EDICIONES DISCOGRÁFICAS DEL 2017

01 **WAXMAN, FRANZ: CAPTAIN COURAGEOUS - THE FRANZ WAXMAN COLLECTION (INTRADA)**

Intrada luce músculo en esta edición de cuatro compactos donde repasa, a través de once trabajos inéditos, los años de pasantía en la Metro de uno de los grandes de Hollywood. El proyecto ha necesitado una década entre la obtención de licencias y la restauración de scores, algunos con más de 75 años a la espalda: *Capitanes intrépidos*, *Furia*, *Muñecos infernales o Sospecha*. La joya de la corona, una de las obras maestras del alemán, *El extraño caso del Dr. Jekyll*.

02 **ROTA, NINO: LA DOLCE VITA (QUARTET RECORDS)**

Como indicamos en nuestro número de enero, el sello español ha accedido a la colección Rota, en manos del Gruppo Sugar, con objeto de publicar por primera vez las bandas sonoras completas de sus trabajos para Fellini y Visconti. Una imprescindible edición, con más de dos horas de música inédita, de *La dolce vita* ha inaugurado la lista. Música de ritmos populares, pero también sombría y amarga, que retrata a la perfección las miserables vidas de una burguesía italiana insatisfecha y pueril.

03 **GOLDSMITH, JERRY: DAMNATION ALLEY (INTRADA)**

Una de las pocas partituras de Goldsmith que se mantenían inéditas —Varèse ofreció nueve bloques orquestales en su *caja Goldsmith* de 2004—. Mientras los másteres en poder de Fox aparecieron sin la mezcla de los sonidos electrónicos empleados en la grabación —apoyados sobre sintetizadores ARPs y Moogs—, Intrada ha logrado recrearlos para ofrecer la versión íntegra de un breve pero intenso trabajo del maestro. Una joya con el rabioso furor stravinskiano que tanto marcó sus partituras de acción mediados los setenta.

04 **GOLDSMITH, JERRY: PAPILLON (QUARTET RECORDS)**

Un grial para cualquier discográfica que se precie, la búsqueda de sus grabaciones

originales había resultado infructuosa durante décadas. Quartet Records logró dar con ellas en Roma para editar de forma completa una de las joyas de la larga filmografía de Jerry Goldsmith. Como en cada banda sonora para Franklin J. Schaffner, el músico ofrece lo mejor de su repertorio, aquí arropado por un vals francés y una entrañable declaración de amor a los impresionistas.

05 **WILLIAMS, JOHN: CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND (LA LA LAND RECORDS)**

La La Land aprovecha el 40º aniversario de su estreno para desempolvar y acicalar la grabación íntegra de *Encuentros en la tercera fase*, añadiendo a lo ya editado una buena porción de temas inéditos. Un doble compacto que ofrece como novedad la presentación de la música a modo de sinfonía, según planeaba lucir Williams con motivo del estreno del filme en un doble LP que nunca llegó a editarse. Poco necesitó el neoyorkino para convertir unas cuantas notas en todo un símbolo.

06 **IFUKUBE, AKIRA: AKIRA IFUKUBE FILM MUSIC COLLECTION FUKKOKU BAKO (KING RECORDS)**

Recuperación en sonido digital y remasterizado de una compilación editada en vinilo en 1981 y objeto del deseo de no pocos coleccionistas. 80 títulos de la amplísima filmografía del maestro del *ostinato* rítmico son repasados a lo largo de diez discos, abordando desde los inicios de su carrera hasta sus últimos trabajos dentro del género *tokusatsu*. Cuenta, como reclamo, con veinte minutos de una de sus cumbres dramáticas, la partitura para *Ogin-sama* (1978).

07 **COPLAND, AARON: RED PONY - THE HEIRESS (INTRADA)**

Otro ejercicio de rescate y recuperación de una de las obras cinematográficas capitales del maestro neoyorkino. En *La heredera*, su único Oscar, Copland vio rechazada su música de créditos en favor de la versión orquestal de un estándar ligero —el *Plaisir d'amour*—. Fue su

único trabajo para la gran pantalla no editado en forma de suite para concierto. Eso sí, el sonido, debido al pobre estado de los acetatos, pasa la prueba del algodón por los pelos.

08 **MANCINI, HENRY: TWO FOR THE ROAD (KRITZERLAND)**

Bien es sabido que Mancini es el que mejor supo explotar las posibilidades de sus partituras cinematográficas fuera de la gran pantalla. Ese interés comercial nos ha impedido disfrutar de su genio narrativo, escondido en sus grabaciones originales para cine. Y eso es lo que oferta, precisamente, esta nueva edición inédita de *Dos en la carretera*. Por si fuera poco luce el violín de Stéphane Grapelli, con el que Mancini no pudo contar en el álbum de RCA.

09 **TIOMKIN, DIMITRI: DUEL IN THE SUN (PROMETHEUS/TADLOW)**

Tadlow ha formado un interesante binomio con Prometheus en lo tocante a la regrabación de clásicos del cine. Aunque la orquesta no siempre está a la altura —la City of Prague— y el riesgo es escaso en la elección de títulos, con la inédita *Duelo al sol* han acertado de pleno. Nunca he entendido la fama de Tiomkin, un músico que prioriza su sentido de lo mediático frente a la simple demanda narrativa. Pero aquí se muestra, para nuestra fortuna, más contenido de lo normal.

10 **EISLER, HANNS: FILM MUSIC (CAPRICCIO)**

El compromiso del sello Capriccio con el cine está más que acreditado tras las estupendas incursiones de Franz Strobel en el universo fílmico de Schnittke, Shostakovich y Huppertz. Ahora el turno es para Eisler, quien trabajó para RKO antes que el macartismo le echara el guante por sus filiaciones comunistas. Kalitzke no es Strobel, por lo que la Rundfunk luce exigua de contrastes, pero las burlas de Eisler al nazismo en *Los verdugos también mueren* suenan muy efectivas. ¶

**WILLIAMS:****The Post (Los archivos del Pentágono)**

The Hollywood Symphony Orchestra

Director: John Williams

SONY 19075811342 (1 cd)

A John Williams debe de llegarle el ruido de su leyenda como los patricios romanos oían desde la terraza el cincelado de su inmortalidad. Alza la batuta frente a una pantalla galáctica y el público enloquece, entra en una sala envuelto en el tema de Indiana Jones o Harry Potter y se desata la idolatría. Y hasta en la afectación de su discurso en cualquier entrevista percibimos esa complacencia que da el regodearse en el propio mito. Un escenario que pesa sobre su música, pero que no pesa tanto como los achaques creativos de los que esta viene resintiéndose desde hace cosa de diez o quince años.

Al tratarse de una obra breve sus insuficiencias quedan un tanto diluidas por la transparencia y concreción del material

Los archivos del Pentágono no es ninguna excepción a la regla, pero al tratarse de una obra breve sus insuficiencias quedan un tanto diluidas por la transparencia y concreción del material. El oído atento no pasará por alto la falta de entusiasmo ni el reciclaje de soluciones que Williams toma prestadas de *Sleepers* o *Munich* aunque resulta sorprendente que, habiendo tenido la posibilidad de darse el gusto conectando la música de *Los archivos* con la de su *Nixon*, el compositor neoyorquino prefiera salvar tan atractiva intertextualidad para configurar un discurso autónomo que su dependencia de modelos previos vuelve derivativo.

Williams trabaja sobre una plantilla sinfónica de medianas dimensiones matizando con la textura de trompa, arpa, viento-madera, piano y bucles electrónicos una composición basada fundamentalmente en el *staccato* y el *ostinato* para generar la atmósfera de expectación mantenida que pide el drama periodístico de Spielberg (*The Papers*, *Setting the Type*), aunque también declina el tesón de los heroicos protagonistas con un *fugato* en modo mayor (*The Presses Roll*) enriquecido por un bello puente de violines que descongela la tensión armónica general. Junto con el motivo de trompa expuesto en *The Papers* y el sugerente maquinismo de los *ostinati*, este *fugato* y su notable clímax contrarritmico pueden ser considerados los hallazgos de la banda sonora. Ideas secundarias en todos los sentidos son el himno/adagio *Mother and Daughter* y la obligada música patriótica con la que Williams celebra la causa de la libertad (*The Court's Decision*). Dos cortes diegéticos en clave de blues —*The Oak Room, 1971* y *Two Martini Lunch*— aderezan el disco y sirven como máquina del tiempo a la era Watergate.

DAVID RODRÍGUEZ CERDÁN

**SHOSTAKOVICH:****Ovod (The Gadfly)**

Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz

Bachchor Mainz. Director: Mark Fitz-Gerald

NAXOS 8.573747 (1 cd)

MEZCLA de aventura e historia de amor bajo el trasfondo de la lucha revolucionaria por la unificación italiana, *Ovod* es una de las películas soviéticas más populares de los años 50. Debido a ello, Levon Atomian ensambló una larga suite sinfónica, de 12 movimientos y unos 42 minutos, para ser interpretada en salas de concierto. Sin embargo, la *suite Atovmian* obviaba todos los clichés dramáticos propios de la música cinematográfica, entre ellos el *spotting* original, reinterpreta la música del maestro Shostakovich, al punto de recuperar fragmentos eliminados del montaje final, reorquestar material y combinar bloques de corta duración.

En esta nueva versión que ahora obra en nuestro poder, el director Mark Fitz-Gerald reconstruye para Naxos el *score* del manuscrito original y recupera la instrumentación eliminada por Atomian —campanas, órgano, dos guitarras y mandolina—, ofreciendo una lectura más ajustada al material fílmico compuesto por Shostakovich. A la vista del resultado, trasciende, por inédita, la escritura realizada por el maestro soviético para órgano, un instrumento al que miró de refilón y con el que adoptó formas tradicionales —la fuga en *The Golden Mountains*, otro trabajo para cine, o la *passacaglia* en *Lady Macbeth of Mtsensk*—.

Resulta evidente que la lectura de Fitz-Gerald carece del esplendor y la contundencia de la brillante dirección que de la *suite Atovmian* realiza, por ejemplo, la batuta de Sinaisky al frente de la BBC Philharmonic para el sello Chandos; y que la Rheinland-Pfalz, en manos del británico, dista bastante de aquella en dinámica y matices, pero algunos *highlights* —el *Young Italy Theme* de la *Overture* o el tema de amor rebautizado en la grabación como *Youth*— mantienen el pulso y la energía esperada, despertando el aplauso

En esta nueva versión el director Mark Fitz-Gerald reconstruye el score del manuscrito original y recupera la instrumentación eliminada por Atovmian

espontáneo. A pesar de la importancia capital de esta partitura dentro de la filmografía de Shostakovich, los pasajes dramáticos denotan la escritura esquemática del maestro durante un período, coronado por la *Décima*, de profundo pesimismo. Tras ocho años de abstinencia, escribía una sinfonía de extraña intensidad emocional que desde el punto de vista dramático se emparenta con este *Gadfly* y otros trabajos escénicos de la década. En ella ajustará cuentas con el estalinismo, expresando diferentes matices del sufrimiento humano, y olvidando, para irritación de la clase dirigente, a los héroes y al amor.

MIGUEL ÁNGEL ORDÓÑEZ



¿POR QUÉ EN PLENO SIGLO XXI TIENE SENTIDO UN BUEN TOCADISCOS?

HAN pasado casi cuatro décadas desde que en 1980 se presentó el Disco Compacto (CD) con aquel eslógan de la “música perfecta para siempre”. En este tiempo la producción y las ventas de discos de vinilo sufrieron caídas muy importantes: el que en su momento fue el formato rey, el primero en permitir la distribución de música grabada a gran escala, estaba condenado a la extinción. ¿O no? Pasadas tres de esas cuatro décadas, a partir del año 2010, las ventas (y la producción) de vinilos ha vuelto a crecer notablemente.

En 2016 (no contamos con la información de 2017) el crecimiento de las ventas de discos de vinilo en España alcanzó un 20 por ciento, y esas son las ventas registradas en tiendas. No incluyen las importaciones particulares (discos que los aficionados compran en tiendas del exterior) ni por supuesto las de segunda mano, mucho más numerosas todavía que las nuevas. Las cifras de ventas de CD son todavía superiores (unas 16 veces superiores) pero caen año tras año...

Tampoco las recién llegadas descargas de música por Internet compensan por la parte digital el *revival* de la música en formato analógico. En el Reino Unido generan más dinero las ventas de vinilos que las descargas de música digital. Se venden muchos discos y también aparecen muchas novedades: una de las tiendas más populares en línea, Amazon, cuenta con cerca de millón y medio de referencias en este formato (la mayoría LP). No, lejos de extinguirse parece que el vinilo está más vivo que nunca.

UNA MODA JUSTIFICADA

En algunos ámbitos el renovado éxito de los discos de vinilo se ha tratado como una moda. Es cierto que, dentro de la tendencia actual de valorar (incluso me permito decir sobrevalorar) muchas cosas de décadas pasadas, los discos entran de lleno en este, digamos, fetichismo. Coches, motos, prendas, estética... y también los discos son objetos del deseo de algunos jóvenes como iconos de un pasado que por fuerza tuvo que ser mejor. Las tiendas de discos de segunda mano vuelven a

llenarse de público, pero algunos de los compradores que acumulan compulsivamente “elepés”... ni siquiera disponen de tocadiscos donde escucharlos.

Bien, pero más allá de la anécdota de la moda, la realidad es que existen dos motivos de peso para justificar esta segunda juventud del vinilo. En primer lugar, existen muchas personas con colecciones notables de discos. En segundo lugar, el formato es todavía capaz de ofrecer en buenas condiciones una calidad de sonido sobresaliente. De hecho para algunos aficionados este formato, el único analógico junto a las cintas magnetofónicas, sigue siendo el rey de la alta fidelidad sin haber sido superado por los formatos digitales, de los que llevamos ya unos cuantos.

En cuanto a las colecciones, recordemos que este formato tiene un siglo de existencia, aunque en su forma más optimizada y

plato con giro estable y brazo de lectura preciso); la cápsula (sujeta por el brazo, su aguja lee los microsurdos y los convierte en señales eléctricas); y el preamplificador de fono (que convierte esas señales, de muy bajo nivel, en otras equivalentes a las de un CD u otra fuente).

La calidad de los dos primeros componentes depende de la mecánica y de la precisión: dos factores que no son baratos, y cada día lo son menos. Las técnicas para conseguir un plato de giro preciso y estable (debe ser ambas cosas) se basan normalmente en el uso de elementos pesados que además deben estar lo mejor aislados de las vibraciones del entorno. Un brazo preciso pero rígido para no afectar a la lectura de la aguja también responde a criterios contrapuestos. Y el ajuste del conjunto, vital para un buen rendimiento, también importa.

Las tiendas de discos de segunda mano vuelven a llenarse de público, pero algunos de los compradores que acumulan compulsivamente “elepés”... ni siquiera disponen de tocadiscos donde escucharlos

popular podríamos decir que llegó hace unas seis décadas: a partir de 1950 gracias al “microsurco” y unos diez años después con el LP estereofónico. En este tiempo fueron muchas las grabaciones extraordinarias que llegaron al mercado y a los aficionados. Y muchas de ellas son difícilmente recuperables, sea porque se destruyeron los másteres originales, sea porque hoy en día pueda no ser viable su recuperación y reedición. Ciertas interpretaciones que para el melómano son únicas, y cada uno podemos tener las nuestras por diferentes motivos personales, sólo pueden disfrutarse con “ese” disco de vinilo particular.

¿QUÉ TOCADISCOS NECESITAMOS?

En realidad para reproducir los discos de vinilo hacen falta tres componentes en el equipo de sonido: el tocadiscos en sí (un

Al final, cada plato y cada brazo, lo mismo con las cápsulas, responden a un compromiso que se refleja en su precio final.

La buena noticia es que incluso los tocadiscos más económicos de marcas reconocidas cumplen con muy buena nota en todos los apartados. La mala noticia, que cada vez que damos un salto en precio va acompañado de una apreciable mejoría del sonido: nos llega más y mejor música, y eso explica que haya aficionados con sistemas analógicos de precios inconfesables. Ponemos en estas páginas algunos ejemplos a modo de recomendación. ¶

Planar 1, de Rega



Debut, de Pro-Ject



Tocadiscos completos en torno a 300 euros

Sí, por unos 300 euros es posible adquirir un tocadiscos completo (con plato, brazo y cápsula) de prestaciones muy satisfactorias. Ya hace falta un muy buen equipo de sonido para apreciar lo que mejora un tocadiscos de nivel superior. Las dos marcas que destacan en esta gama son la histórica Rega (británica) y la austriaca Pro-Ject. El modelo Planar 1 de la primera o el Debut de la segunda están en esta gama de precios, con diferentes ofertas según la cápsula equipada en origen. Además suelen venir montados y ajustados, un factor importante en los tocadiscos.

Signature, de Pro-Ject



RP10, de Rega



SL-1200, de Technics



Tocadiscos para exigentes

Si multiplicamos el presupuesto del tocadiscos básico por diez, incluso por veinte, encontramos propuestas de nivel superior que tendrán sentido en sistemas de alta gama. Por extraño que parezca en esta gama hay tantas o

más opciones que en la anterior. Desde la edición modernizada de todo un clásico, el Technics SL-1200 GEG-S (3.500 euros), hasta los modelos Rega RP10 (4.000 euros) o Pro-Ject Signature (5.000 euros). Ninguno de ellos

incluye cápsula (precio a sumar), y a partir de aquí para arriba no suelen incluir tampoco brazo, para que elijamos nuestra combinación favorita.

Cápsulas y agujas para todos

Si ya tenemos un tocadiscos, de la gama que sea, una nueva cápsula (aguja y cuerpo) puede ofrecernos un gran cambio de sonido. Existen de dos tipos: imán móvil (MM) o bobina móvil (MC). Las segundas pueden extraer más información de los surcos del disco, pero son más caras y exigen una electrónica (preamplificador de fono) también más exigente y costosa. De las primeras (MM) hay buenos modelos desde unos 60 euros: Goldring, Grado, Rega, Ortofon o Shure por citar cinco fabricantes. De las segundas (MC) empezamos hacia 200 euros y no hay techo (por encima de 6.000 euros) al ser muchas de ellas obras artesanales de técnicos especializados (japoneses en particular). Además de las marcas citadas antes, Van den Hul, Lyra, Kiseki o Koetsu están en los sueños de algunos aficionados.

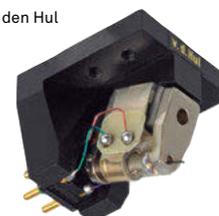
Ortofon (MM)

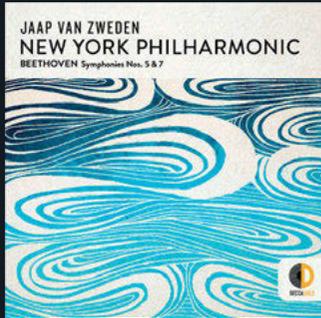


Kiseki



Van den Hul





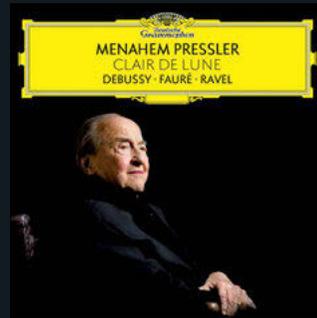
**VAN ZWEDEN
BEETHOVEN:
SINFONÍAS 5&7**

1CD



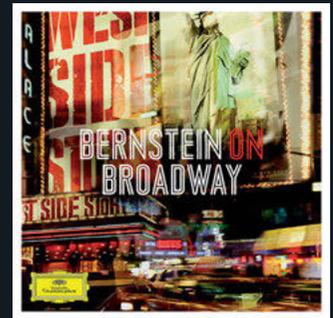
**SOLTI
WAGNER: PARSIFAL**

4CDs + 1 BR audio
(Ed. ltda)



**PRESSLER
DEBUSSY:
CLAIR DE LUNE**

1CD



**BERNSTEIN
ON BROADWAY**

1CD



**ACCARDO
PAGANINI: GRAB.
COMPLETAS**

6CDs + 1 BR audio
(Ed. ltda)



**SOLTI
WAGNER: TRISTÁN
E ISOLDA**

3CDs + 1 BR audio
(Ed. ltda)



**ARRAU
GRAB. COMPLETAS**

80CDs (Ed. ltda)



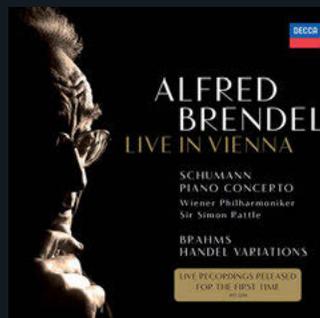
**BERNSTEIN
GRAB. COMPLETAS**

121CDs + 36DVD
+ 1 BR audio
(Ed. ltda)



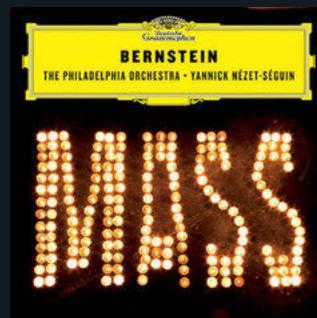
**BATIASHVILI
COE/NÉZET-SÉGUIN
PROKOFIEV**

1CD



**BRENDEL
LIVE IN VIENNA**

1CD



**NÉZET-SÉGUIN
BERNSTEIN: MASS**

1CD

José Luis in Heaven



UN AÑO DESPUÉS DE SU MUERTE, LA POPULARIDAD DE ARTEAGA CRECE EN EL MÁS ALLÁ

TUVO la suerte de que le situaran en el patio de butacas, donde no tardó en apreciar que la mayor parte de los rostros le resultaban familiares. Hubiera jurado que dos filas por delante estaba la Condesa Marie d'Agoult, abanicándose con romántica languidez mientras contemplaba la butaca vacía a su lado, en la que no costaba imaginar quién debía haber sido su ocupante.

Detrás de él se produjo una discusión. Alguien se quejó de que se le había adjudicado un asiento situado tras Haendel, cuya majestuosa peluca le dificultaba la visión. Pese al buen hacer de los acomodadores, el maestro se negaba a desprenderse de la peluca, a la par que enrojecía de ira. Todo el mundo sabía que era debido a su calvicie, que confería a su cabeza la apariencia de un enorme huevo. Los acomodadores usaron de la diplomacia para cambiar de sitio al descontento, que resultó ser nada menos que Wagner. Fue reubicado tras María Antonieta, que usaba también peluca y un aparatoso sombrero regio tocado con plumas de avestruz.

—“Luego se extrañarán de que rodasen cabezas”, rezongó Wagner, acaso rememorando aquel mayo de Dresde.

A él le extrañaron dos cosas. Primero, que cada cual siguiera luciendo la vestimenta de su tiempo y que pudiera seguir habiendo tiranteces entre unos y otros, pues había imaginado aquel lugar como el reino de la armonía.

—“Pero el carácter de las personas no cambia ni aquí ni en el infierno”, le aclaró el ocupante de la butaca que estaba a su derecha.

—“Entonces, ¿la gente todavía se enfada?”, inquirió perplejo.

—“Ufff—le replicó el tipo—, y arrastran rencores del pasado. Por ejemplo, Stravinsky no le dirige la palabra aún a Saint-Saëns. Sigue sin perdonarle que fuera el primero en abandonar el Teatro Châtelet cuando el estreno de *La consagración*. De todos modos, hay tiempo para perdonarse aún. La eternidad entera.

José Luis creyó reconocer a su interlocutor. Dado que allí todos hablaban la

misma lengua que a él le seguía sonando a español, no fue necesario que desempolvase su fluido alemán.

—“Usted es Willem Mengelberg, ¿verdad?”.

Le habló de la pasión por sus grabaciones, lamentando que no pudiera hacer ninguna a partir de 1945. El director asintió evidenciando cierta incomodidad. Al parecer, aún le dolía haber sido inhabilitado para dirigir en su país en sus últimos años.

De habérselo cruzado en vida (imposible, porque murió cuando él tenía un año), no se habría atrevido a preguntárselo. Mas, ¿qué tenían que perder allí? Le expresó su incompreensión por el hecho de que hubiera sido uno de los primeros defensores de Mahler y luego hubiera colaborado con el invasor

que estaba atiborrándose Rossini. Chopin abandonó la sala *motu proprio* para no importunar con sus toses.

En el escenario, una orquesta de diez mil personas, más un coro de siete mil (todos los integrantes de la Filarmónica de Viena) aguardaban expectantes al director. José Luis dio un respingo en su asiento al ver aparecer a Gustav Mahler. ¡Lo que hubiera dado él por contemplarlo en vida! Pero comprendió entonces que nunca era tarde donde el tiempo no existía. Mahler hizo una profunda reverencia y comenzó a dirigir la *Sinfonía n.º 9* de Beethoven. Los solistas eran Lucia Popp, Kathleen Ferrier (creyó morirse de gusto, aunque eso fuera ya imposible), Fritz Wunderlich y Hermann Prey. La interpretación

*José Luis dio un respingo en su asiento al ver aparecer a Gustav Mahler.
¡Lo que hubiera dado él por contemplarlo en vida! Pero comprendió entonces que
nunca era tarde donde el tiempo no existía*

alemán, dirigiendo numerosos conciertos durante la ocupación de Holanda.

—“Yo sólo quería seguir dirigiendo—se encogió de hombros Mengelberg—. Quizás fui un ingenuo. En todo caso, si los de abajo no me perdonaron, aquí sí lo han hecho. ¿Y me dice que trabajaba en la radio?”.

—“Sí, yo...”, fue a explicarle José Luis, pero entonces alguien le mandó callar porque el espectáculo comenzaba. Era Eduard Hanslick.

—“Sigue siendo un gruñón—le susurró Mengelberg— tendría usted que leer las críticas que hizo *a posteriori* sobre el espectralismo”.

Las luces se apagaron, pero los acomodadores podían encender sus corazones, con los que proyectaban suaves haces luminosos de color rojo latido. Pidieron a Brahms que apagara su puro, reprendieron a Haydn por haber colocado una tachuela en la butaca de Bruckner y requisaron los ruidosos caramelos con los

fue celestial, tanto que a los acomodadores se les salieron las alas y rompieron sus chaquetas por la espalda.

Y, entonces, el público rompió a aplaudir. Al encenderse las luces, José Luis distinguió a todos los que habían constituido para él la música *per se*, el arte por el que había vivido y del que ahora formaba ya parte para siempre. Pero lo que más le emocionó fue contemplar a un Beethoven sonriente, acercándose a besar en la frente a Mahler.

—“¿Ves, Gustav, cómo mi *Novena* no necesitaba de tus “arreglitos?”.”

Felicidad en Vitoria

GOZOSO ENCUENTRO PEDAGÓGICO EN LA ESCUELA MUNICIPAL LUIS ARÁMBURU

EL presente texto está coescrito por el grupo de personas que coincidió el pasado 8 de enero convocado por la Escuela Municipal de Música de Vitoria, la escuela Luis Arámburu. Fue una sesión dedicada a hablar de cosas como la felicidad y la infelicidad. Lo hicimos, claro está, desde el punto de vista de la práctica artística, y nos preguntamos también a quién pertenecían realmente esas felicidades e infelicidades, es decir, a quién pertenecía realmente la escuela. Acompañados de Ángel López de Luzuriaga, dibujante que retrató varios momentos del encuentro, nos dedicamos a reflexionar sobre esas cosas que hacen que una escuela de música se convierta en un espacio privilegiado, en un santuario del disfrute estético y en luz de la ajetreada vida de una ciudad.

VEINTICINCO AÑOS

La excusa del encuentro, al que tuvieron a bien acercarse, junto al profesorado de la escuela, vecinas y vecinos de la ciudad, fue la celebración del 25º aniversario de la Luis Arámburu, una escuela de música que se dio prisa en nacer al abrigo de una forma legal entonces recién creada. En 1992 una orden ministerial abrió la puerta a la creación de centros públicos de educación musical para atender a la afición a la música sin necesidad de ligarla a la formación profesional. Hoy cuesta entender que algo tan básico, tan necesario y tan propio de un país moderno fuera novedoso, pero en muchos lugares lo fue, y mucho. No era tan novedoso en zonas de España habituadas a crear bandas, coros y otras agrupaciones comunitarias y participativas, pero sí supuso un salto allí donde la única forma de dotar económicamente una iniciativa pública de educación musical era crear un conservatorio.

El espacio del encuentro fue un aula amplia y luminosa con vistas a la sierra nevada, lejos, y a amplias zonas de la ciudad de Vitoria desde el corazón de su centro histórico. El tema: la felicidad. La felicidad, porque acudimos a una escuela de música para todo tipo de cosas, pero es prácticamente imposible dejar de lado el disfrute de la música y, con él, de la vida.

En la otra cara de la felicidad, pero también dándole forma, hablamos de las dificultades que surgen en la realidad de los días, como la falta de compromiso a la hora de participar en un grupo, el exceso de academicismo, las frustraciones que acompañan a todo intento de alcanzar objetivos elevados, la falta de tiempo para todo lo que hay que hacer, la percepción clara de una falta de reconocimiento pese a todo lo que se hace, las dificultades de conciliación con la vida familiar,

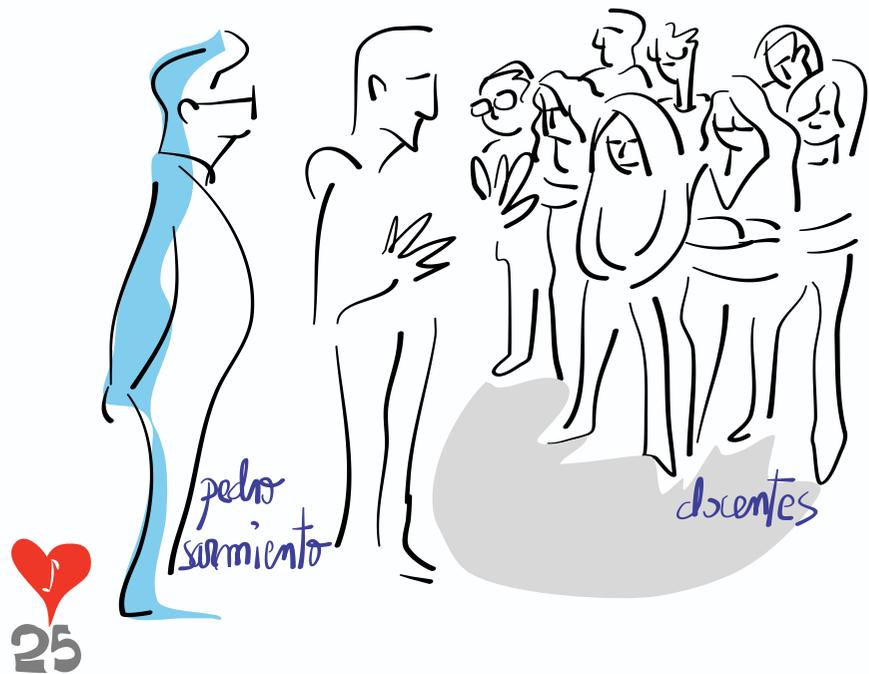


Ilustración: Ángel López Luzuriaga

la pesadez de las cosas cuando se convierten en obligatorias, la infelicidad de ser ignorado en algo en lo que nos sentimos especiales, los excesos de ruidos, sonidos y volúmenes, el rodillo que

que se recibe en la labor pedagógica, el terminar el trabajo a altas horas de la noche y sentir que aún es de día, el silencio, la emocionante evolución de los aprendizajes y el lujo que es

Las emociones estuvieron presentes en todo momento, incluso en su faceta terapéutica, o en su conexión con una actividad intelectual única

ignora diferentes velocidades de aprendizaje, la apatía, los excesos de expectativas...

DE LO BUENO

Del lado más grato, el grupo habló del placer de aprender, sentir la música y formar parte de un grupo y poner en práctica valores importantes. Alguien señalaba el placer que es poder tocar con tus alumnos ("mis niños/niñas"). Ser escuchado se reveló como síntoma de que algo clave ha funcionado. La diversión y la liberación, la conexión con uno mismo, con otros y con la música, la liberación, la música como complemento de lo que somos. Cómo no, los placeres de exigir y de autoexigirnos más, la necesidad de sentirnos partícipes de algo, el amor

escuchar. Hubo quien se fijó en lo agradecido que es sentir que hemos conectado con la motivación del alumno, o que es ayudar a avanzar a quien tiene mayores dificultades. Las emociones estuvieron presentes en todo momento, incluso en su faceta terapéutica, o en su conexión con una actividad intelectual única.

Un equipo directivo con Paco Galve a la cabeza navega buscando el equilibrio entre felicidades e infelicidades. Lo tienen fácil: la escuela es una joya y podría formar parte del itinerario de una visita turística para quien quiera conocer, en pocas horas, lo mejor de Vitoria. Su lado más feliz. ¶

Cuando lo moderno es trascender la tradición

LA FUNDACIÓN JUAN MARCH HA RESCATADO UN TESORO DE LA DANZA ESPAÑOLA

RECIENTEMENTE pudo verse en Madrid un tesoro de la historia de la danza española que ha estado más de ochenta años enterrado en el olvido y que ahora, en un ejercicio de memoria histórica dancística, ha vuelto a cobrar vida. Esa joya se llama *La romería de los cornudos* y fue el resultado de una combinación de los talentos de Federico García Lorca y Cipriano de Rivas Cherif en el argumento, Gustavo Pittaluga en la música, La Argentinita en la coreografía y Alberto Sánchez en la escenografía (cuyo telón simbolista se conserva en el Museo Reina Sofía de Madrid).

El ballet se representó por primera vez en 1933 y se convirtió en un símbolo de modernidad y vanguardia cultural. Hoy se nos aparece como todo un referente de la historia de la danza española que ha vivido su segundo estreno gracias a una iniciativa de la Fundación Juan March, institución que se ha adentrado así en el mundo de la danza dentro de su octava edición del formato Teatro Musical de Cámara. Para ello ha contado en la dirección artística y la coreografía con Antonio Najarro, actual director del Ballet Nacional de España, que ha desplegado su personal lenguaje y su forma de interpretar y transmitir la danza española en este valioso ejercicio de recuperación patrimonial.

En *La romería de los cornudos*, Lorca y Rivas Cherif reivindicaron la vanguardia a la vez que lo español. De ahí el argumento del ballet, que Lorca retomaría un año más tarde en *Yerma*, inspirado en la romería granadina al Santo Cristo del Paño, que tiene la virtud de conceder

Montecarlo con bailarines clásicos. Aquí, las limitaciones de espacio de la Fundación March han llevado a Antonio Najarro y al director de escena, David Picazo, a una adaptación de pequeño formato, con cinco bailarines, piano, guitarra y cantaora flamenca. El desafío del proyecto ha sido doble. Por un lado, en el plano musical, el de reducir la compleja partitura de Pittaluga (y los ecos que resuenan de Falla) a una versión para piano y añadir músicas a canciones de Federico García Lorca, realizadas estas por el pianista Miguel López y el guitarrista José Luis Montón, a quienes pudo escucharse en directo durante las representaciones junto a la estupenda cantaora María Mezcle.

El segundo reto estaba en la coreografía, al intentar Najarro conservar su libertad creativa sin dejar de ser fiel al sabor y al lenguaje de la época, como muestran los guiños, pasos y pelliczos que ejecutan los bailarines sobre el escenario. Parte del mérito está en los maestros con los que estudió el director del BNE: Mariemma, Antonio Gades, Alberto Lorca, José Granero y, sobre todo, José Antonio Ruiz. Todos ellos fueron discípulos de Pilar López, hermana de La Argentinita, quien para este espectáculo fusionó por primera vez elementos propios del folclore popular con la tradición académica del ballet clásico. A través del conocimiento adquirido y del respeto a la tradición, Najarro traslada al siglo XXI el lenguaje coreográfico de los años 30. En esa época, la interpretación era muy expresiva, con movimientos muy gesticulados que con el



Además de la protagonista, otros cuatro bailarines solistas completan el reparto. Dos de ellos son figuras del BNE, compañía que está de enhorabuena por celebrar en 2018 su 40º aniversario y por hacerlo llenando teatros hasta colgar el cartel de “no hay entradas”, como ocurrió el pasado mes de noviembre en el Teatro Real con *Sorolla*. Y no ha sido un hecho aislado. Algo parecido sucedió el pasado verano en los Teatros del Canal con la reposición del *Homenaje a Antonio Ruiz Soler* y de nuevo a finales de año en el Teatro de la Zarzuela, abarrotado para el nuevo montaje de la Compañía, *Electra*. Una parte fundamental de la culpa de este éxito la tiene sin duda Antonio Najarro, quien después de seis años al frente del Ballet Nacional ha logrado un equilibrio entre tradición y modernidad que, aunque no convence a todos los críticos, sí a buena parte del público amante de la danza española. 

A través del conocimiento adquirido y del respeto a la tradición, Najarro traslada al siglo XXI el lenguaje coreográfico de los años treinta

la fertilidad a las mujeres estériles. Ellas se adentran en el bosque dejando a sus maridos al calor de la hoguera ritual y del vino. La primera en volver de la ermita con una corona trenzada de la flor de verbena que adorna la imagen milagrosa será la afortunada en tener un hijo.

La obra fue concebida en origen para compañía de gran formato y con orquesta, y se realizó además una versión de concierto y otra firmada por Pilar López para los Ballets de

tiempo fueron evolucionando de la pantomima hacia una expresión más interna y visceral, un rasgo que puede apreciarse muy bien en la versión actual de *La romería de los cornudos*, en la que la protagonista, Sierra (interpretada por Carmen Angulo), desarrolla una presencia que se aleja del cliché del personaje para convertirse en una mujer de nuestro tiempo en cuanto a la forma de expresar su tristeza y frustración por no poder tener un hijo.

La guía de Scherzo

ORCAM (Orquesta de la Comunidad de Madrid)

www.orcam.org

Miércoles 14 de marzo de 2018.

19:30 horas

AUDITORIO NACIONAL. Sala de cámara

CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Marco Antonio García de Paz, director

"Polifonía Europea: *Una Misa (casi), el lenguaje del alma*".

J.G. Rheinberger: *Kyrie (de Cantus Missae Op. 109)*

J. Busto: *Gloria (de Missa Brevis Pro Pace)**

F. Mendelssohn: *O lux beata trinitas (de Vespersang Op. 121)**

F. Martin: *Santus/ Benedictus (de Misa para doble coro)*

F. Poulenc: *Ave verum corpus**

I. Pizzetti: *Angus Dei (de Messa di Requiem)**

J. Tavener: *As one who has slept**

J. Brahms: *Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen?*

G. Mahler: *Ich bin der Welt abhanden gekommen (a 16, de su ciclo Rückert-Lieder)**

A. Schnittke: *Tres himnos sacros (a 8)**

*Primera vez ORCAM

ESPECIAL SEMANA SANTA

Martes 20 de marzo de 2018. 19:00 horas
AUDITORIO NACIONAL. Sala Sinfónica

ORQUESTA Y CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Pedro Teixeira, director del Coro

Alicia Amo, Soprano

Hilary Summers, Contralto

Samuel Boden, Tenor

Joan Martín - Royo, Barítono

Victor Pablo Pérez, director

G.F. Haendel: *Mesías*

Teatro de la Maestranza

Paseo de Cristóbal Colón, 22. 41001

Sevilla. Teléfono 954223344.

www.teatrodelamaestranza.es

3 y 4 de marzo

MANUEL LOMBO

Lombo por Bambino

10 de marzo. Versión concierto

RINALDO de Haendel

The English Concert. Dirección musical, Harry

Bicket. Principales intérpretes, Maite

Beaumont, Jane Archibald, Sasha Cooke, Joëlle

Harvey, Jakub Józef Orłinski, Luca Pisoni

En coproducción con el Festival de Música

Antigua de Sevilla (FeMÀS)

En colaboración con el Centro Nacional de

Difusión Musical (CNDM)

CICLO INTEGRAL DE LOS ARREGLOS DE LISZT DE LAS SINFONÍAS DE BEETHOVEN

Sala Manuel García.

Día 11 de marzo . 12,00 horas

MIRIAM GÓMEZ MORÁN

Sinfonía nº 7 y Sinfonía nº 8

En coproducción con el Centro Nacional de

Difusión Musical (CNDM)

17 de marzo

GREGORY PORTER

18 de marzo, 2018

RAFAŁ BLECHACZ, piano

Obras de Mozart, Beethoven, Schumann y Chopin

Con la colaboración y organización del Instituto

Polaco de Cultura de Madrid, con motivo del

Centenario de la Independencia de Polonia

Teatro Real

Información y venta: Taquilla 902 24 48 48. www.teatro-real.com

ÓPERA

AIDA

Música de Giuseppe Verdi (1813-1901)

Libreto de Antonio Ghislanzoni, basado en un guión (1869) de Auguste Mariette.

Dirección musical: Nicola Luisotti, Dirección

de escena, escenografía y figurines: Hugo de

Ana, Iluminación: Vinicio Cheli, Coreografía:

Leda Lojodice, Dirección del coro: Andrés

Máspero. Producción del Teatro Real, en

coproducción con la Lyric Opera de Chicago.

Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real

El rey: Soloman Howard. Amneris: Violeta

Urmana (Mar. 7, 10, 13, 16, 22, 24, 25), Ekaterina

Semenchuk (Mar. 8, 11, 14, 17, 19, 21), Daniela

Barcellona (Mar. 9, 15, 20, 23). Aida: Liudmyla

Monastyrska (Mar. 7, 10, 13, 16, 19, 22, 25), Anna

Pirozzi (Mar. 8, 11, 14, 17, 21, 24), Lianna

Haroutounian (Mar. 9, 15, 20, 23). Radames:

Gregory Kunde (Mar. 7, 10, 13, 16, 19, 22, 25),

Alfred Kim (Mar. 8, 11, 14, 17, 21, 24), Fabio

Sartori (Mar. 9, 15, 20, 23). Ramfis: Roberto

Tagliavini (Mar. 7, 9, 10, 13, 15, 16, 19, 22, 23, 25),

Rafał Siwek (Mar. 8, 11, 14, 17, 20, 21, 24).

Amonasro: Ambrogio Maestri (Mar. 7, 10, 13, 16,

19, 22), George Gagnidze (Mar. 8, 11, 14, 17, 21,

24), Ángel Ódena (Mar. 9, 15, 20, 23, 25). Gran

sacerdotisa: Sandra Pastrana. Un mensajero:

Fabián Lara.

Marzo: 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 19,

20, 21, 22, 23, 24, 25. 20:00 horas y 18.00

horas domingos. Sala principal.

ÓPERA EN VERSIÓN DE CONCIERTO

ARIODANTE

Música de Georg Friedrich Händel (1685-1759)

Libreto de Antonio Salvi, basado en el libreto

de Ginevra Principessa di Scozia (1708) de

Giacomo Antonio Perti, sobre los cantos IV y

VI del poema Orlando furioso (1532) de

Ludovico Ariosto.

Les Arts Florissants. Dirección musical:

William Christie.

Ariodante: Kate Lindsey. Ginevra: Chen Reiss.

El rey: Wilhelm Schwinghammer. Lurcanio:

Rainer Trost. Dalinda: Hila Fahima. Polinesso:

Christophe Dumaux.

18 de Marzo. 18:00 horas. Sala principal.

¡TODOS A LA GAYARRE! TALLERES FAMILIARES

VI. UN TORNEO DE CANCIONES

Como Ariodante, tendremos un concurso con

piezas de piano (Actividad paralela a

Ariodante)

11 de marzo. 12.00 h y 17.00 h.

Sala Gayarre.

LOS DOMINGOS DE CÁMARA

Actividad paralela a *Aida* y *Gloriana*. Solistas de

la Orquesta Titular del Teatro Real.

Concierto V.

11 de marzo, 12.00 horas. Sala principal.

CNDM (Centro Nacional de Difusión Musical)

c/ Príncipe de Vergara, 146. Teléfono: 91 337 02 34 / 40.

www.cndm.mcu.es

Localidades Auditorio Nacional / Teatro de la Zarzuela: taquillas, teatros del INAEM, 902 22 49 49 y www.entradasinnaem.es

CICLO UNIVERSO BARROCO

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA. Sala Sinfónica

Domingo, 4. 19:00h
 LA CAPELLA REIAL DE CATALUNYA
 HESPÈRION XXI
 JORDI SAVALL, director
Las rutas de la esclavitud: África, Portugal, España y América Latina
Memorias de la esclavitud (1444-1888)

Domingo, 11. 18:00h
 THE ENGLISH CONCERT
 HARRY BICKET, director
 Iestyn Davier, contratenor
 Jane Archibald, soprano
 Sasha Cooke, mezzo
 Joëlle Harvey, soprano
 Jakub Józef Orłinski, contratenor
 Luca Pisaroni, bajo-barítono
 Owen Willetts, contratenor
 G.F. Haendel: *Rinaldo*

Domingo, 25. 19:00h
 THE KING'S CONSORT
 ROBERT KING, director
 Obras de J-P. Rameau y
 G.F. Haendel

XXIV CICLO DE LIED
TEATRO DE LA ZARZUELA

Lunes, 5. 20:00h
 DIANA DAMRAU, soprano
 HELMUT DEUTSCH, piano
 Obras de H. Wolf y R. Strauss

CICLO LICEO DE CÁMARA XXI
AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA. Sala de Cámara

Jueves, 8. 19:30h
 CRISTINA GÓMEZ GODOY, oboe
 PABLO FERRÁNDEZ, violonchelo
 JUAN PÉREZ FLORISTÁN, piano
 Obras de J. Haydn, R. Kahn, R. Schumann y J. Torres

Lunes, 26. 19:30h
 TRÍO ZIMMERMANN
 Obras de A. Schoenberg y
 J.S. Bach

CICLO FRONTERAS

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA. Sala de Cámara

Viernes, 9. 19:30h
 JOSEMI CARMONA, guitarra
 JAVIER COLINA, contrabajo
 Sandra Carrasco, voz
 Antonio Serrano, armónica
 Manuel Machado, trompeta
De cerca

Jueves, 22. 19:30h
 XAVIER DE MAISTRE, arpa
 LUCERO TENA, castañuelas
 Obras de M. Albéniz, I. Albéniz,
 A. Soler, E. Granados, J. Guridi y
 F. Tárrega

CICLO SERIES 20/21

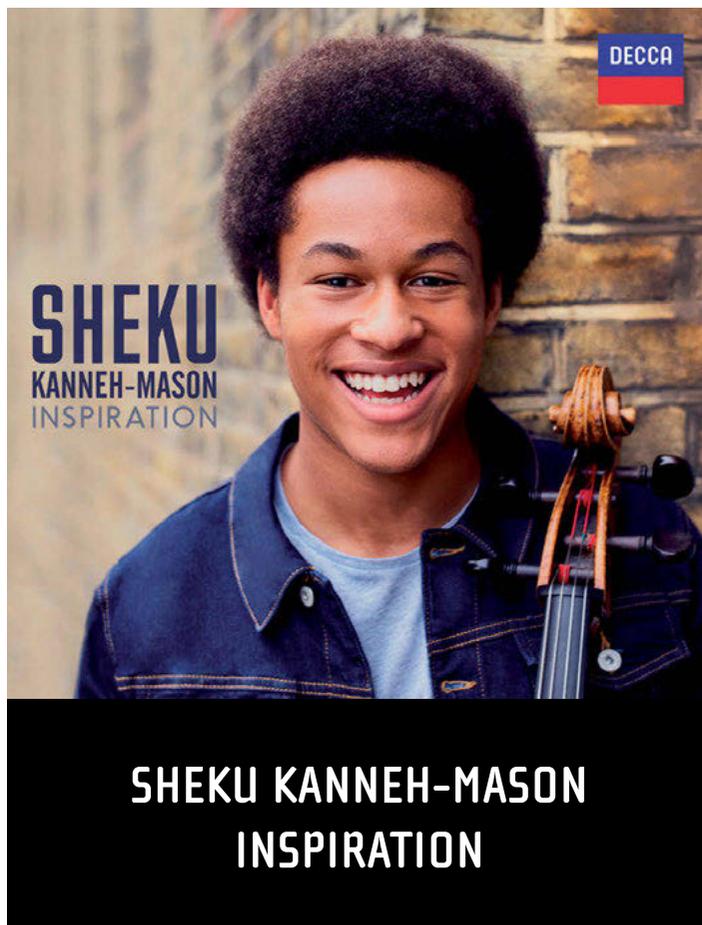
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. Auditorio 400

Lunes, 12. 19:30h.
 Entrada libre
 ENSEMBLE DE LA ORQUESTRA DE CADAQUÉS
 JOSEP VICENT, director
 Júlia Gállego, flauta
 Obras de I. Stravinsky, J.A. Amargós, Ó. Navarro y J. Adams

CICLO JAZZ EN EL AUDITORIO

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA. Sala Sinfónica

CONCIERTO EXTRAORDINARIO
 Lunes, 19. 20:00h
 CHUCHO VALDÉS, piano
 GONZALO RUBALCABA, piano
Trance

**SHEKU KANNEH-MASON
INSPIRATION**

El nuevo talento del chelo, el británico Sheku Kanneh-Mason, debuta en Decca con un sentido homenaje a los mentores y héroes que le han inspirado a lo largo de su formación, desde Jacqueline du Pré hasta Bob Marley.

Incluye la interpretación del *Concierto para violonchelo número 1* de Shostakovich, con la que Sheku ganó el concurso de Jóvenes Músicos de la BBC en 2016.

Formatos: 1 CD, álbum digital
 Obras de Saint-Saëns, Shostakovich, Casals, Offenbach, Bob Marley y Leonard Cohen

Sheku Kanneh-Mason, chelo
 City of Birmingham Symphony Orchestra
 Mirga Gražinytė-Tyla, dirección

DECCA

deccaclassics.com



universalmusic.es

UNIVERSAL MUSIC GROUP



Todo cambia en la Filarmónica de Israel

Marco Borggreve

LA agitación en la Orquesta Filarmónica de Israel es innegable. Los intérpretes han votado su primer cambio de director principal en medio siglo, y algunos se hallan poco menos que sorprendidos ante su audacia al haber escogido un nativo israelí de 28 años como sucesor de Zubin Mehta, de 81. Habiéndose saltado dos generaciones enteras, pocos arrepentimientos se han escuchado. “Hasta donde puedo recordar, es lo mejor que hemos hecho”, me dijo un intérprete.

Lahav Shani, que tomará las riendas el año próximo, es algo así como un cometa en la escena mundial. Protegido de Mehta y de Daniel Barenboim, hizo su primera aparición con la IPO como pianista, dando más tarde el salto al podio, llamado a sustituir a un director ausente. Ganó el concurso de dirección de orquesta Gustav Mahler en Bamberg en 2013, y fue nombrado director principal de la Filarmónica de Rotterdam bajo el influjo de una única actuación. Principal director invitado, además, de la Orquesta Sinfónica de Viena, es un joven dotado de una autoridad natural que parece encontrarse en la cúspide de su oficio.

Dicho esto, no siempre las cosas se le dan tan bien. Hace dos años, la mitad de los intérpretes de la City of Birmingham Symphony Orchestra se enfrentaron a lo que percibieron como una actitud prepotente, y pidieron su supresión de la corta lista de posibles directores musicales. Finalmente eligieron, tras su primer concierto, a la lituana Mirga Grazinytė-Tyla, sólo un par de años mayor. Un viento de cambio sopla por los podios de todo el mundo, y estos dos, junto a otros tres o cuatro, son los pioneros. El hecho de que Shani haya elegido dedicar en este momento una considerable cantidad de tiempo a restaurar su orquesta nacional tiene un significado que va más allá de la propia Israel.

La Orquesta Filarmónica de Israel, tanto en términos de logros como de prestigio, ha funcionado sin apenas esfuerzo durante un cuarto de siglo, quizá más. Fundada por refugiados del nazismo en los años 30, y activada por Arturo Toscanini, la orquesta supuso un impulso moral esencial durante la

Guerra de la Independencia de 1948, cuando el joven Leonard Bernstein ocupó su podio, en un gesto de compromiso con la nación. En tiempos más sosegados, fue el símbolo cultural del mundo intelectual de Tel Aviv, atrayendo a solistas internacionales por exiguos honorarios. En los años 60 exhibió a estrellas patrias de la talla de Daniel Barenboim, Itzhak Perlman y Pinchas Zukerman. Zubin Mehta, amigo de estos, fue nombrado consejero artístico en 1968, y director musical en 1977.

Mehta, que era director principal de la Filarmónica de Nueva York y de la Opera Estatal de Baviera, poseía la necesaria influencia para atraer a grandes talentos y llevar a la orquesta de gira por todo el mundo.

Lahav Shani es algo así como un cometa en la escena mundial, un joven dotado de una autoridad natural que parece encontrarse en la cúspide de su oficio

Pero mientras su público original envejecía, poco se hizo para reconectar con las nuevas generaciones. La entrada de inmigrantes en los años 90 del siglo pasado desde la antigua Unión Soviética supuso una nueva fuente de músicos profesionales y de público ávido de conciertos, pero la renovación duró poco, iniciando la orquesta su lenta deriva hacia la irrelevancia.

La orquesta, su intendencia y su público están formados en su inmensa mayoría por judíos ashkenazíes. Ningún árabe israelí ha tocado nunca en sus filas, y pocos se han atrevido a solicitar una prueba, intimidados por la percepción de un prejuicio fuertemente inveterado. Mehta, que prometió incorporar músicos árabes e interpretar una ópera de Wagner, tampoco lo hizo.

La sociedad israelí ha sufrido una transformación, desde un origen agrario al propio de una economía basada en la alta tecnología. Nada de esto se reflejaba en la visión de la IPO o en la programación de Mehta. Pocas orquestas del siglo XXI se encuentran tan arraigadas en el XIX. Año tras año, la Filarmónica se fue alejando progresivamente de su público potencial.

Los jóvenes israelíes en 2018 van a las discotecas, no a los conciertos. Será necesaria toda una revolución para volver a seducirlos.

Este es el reto de Shani, quien tendrá a su favor un camino despejado. El veterano director ejecutivo de la IPO, Avi Shoshani, está a punto de retirarse. Shani necesita reemplazar a Shoshani por personas que puedan diversificar al público y redefinir el papel de la orquesta, tanto en Israel como en el extranjero. Cientos de músicos israelíes han estudiado y vivido en Berlín, Londres y Nueva York. Muchos regresan a su país sin tan siquiera considerar la Filarmónica como su destino natural.

La dirección debe cambiar también desde

el punto de vista político. Del mismo modo que, hasta hoy, la Filarmónica de Israel había considerado Estados Unidos y Europa sus destinos predilectos, ahora el mercado de Israel se encuentra principalmente en Asia. La orquesta necesita ser la marca líder de la nación en India, China, Japón y Corea del Sur (y seguramente también en los países árabes que hayan desarrollado completamente su relación con Israel). La IPO se puede permitir, durante unos pocos años, dejar atrás el viejo mundo.

Por encima de todo, Shani necesita lograr interpretaciones más coherentes, algo que solo logrará si pasa más tiempo en el país que Zubin Mehta, prestándole atención a cualquier pequeño detalle, humano y musical, que podría perderse con una apretada agenda. Tiene una extraordinaria oportunidad para rescatar la orquesta de sus horas bajas, y hacerla suya.

Hace setenta años, la Filarmónica de Israel era el orgullo de una joven nación. Hoy día, Lahav Shani debe, primero, reconquistar a los jóvenes y, después, comprometerse con el mundo. ¶

ROBERTO

PROSSEDA

AUDITORIO NACIONAL MADRID
LUNES, 12 DE MARZO. 19:30 H.

El gran especialista del piano-pédalier

ORGANIZA

scherzo
FUNDACIÓN

PATROCINA

EL PAÍS

COLABORAN



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE



SEZ

HABLA

