

PAU CASALS 320

10 de mayo-10 de junio de 2014

SUMARIO

Breves:

- Carlos Álvarez será Don Giovanni
- Nino Machaidze protagonizará *La Traviata*

- Entrevista: Janine Jansen, Bach en familia

- Reportaje: Lo Español en Gluck

- Jazz: Un *conde* para nuestro jazz

- Discos

- Agenda

Breves

Carlos Álvarez será Don Giovanni

El barítono protagonizará el montaje, que inaugurará en noviembre la temporada 2014-15 del Teatro de La Maestranza de Sevilla, tal como avanzó en enero el director artístico del coliseo andaluz, Pedro Halffter. El curso tendrá otros atractivos, como el estreno en España de *Doctor Atomic* (marzo de 2015), ópera de John Adams con libreto de Peter Sellars que tuvo su première mundial en San Francisco en 2005. Los otros dos títulos de la temporada son *Norma* (febrero), con Angela Meade, y *Tosca* (junio) en la coproducción del Liceu y el Colón de Paco Azorín.

www.teatrodelamaestranza.es

Ópera Actual, número 168

Nino Machaidze protagonizará *La Traviata*

La soprano interpretará por primera vez el personaje de Violetta Valéry de *La Traviata* el próximo mes de septiembre en la Ópera de Los Ángeles junto a Arturo Chacón-Cruz (Alfredo Germont) y Plácido Domingo (Giorgio Germont). La soprano georgiana protagonizará el montaje de Marta Domingo, renovado para la ocasión.

Ópera Actual, número 168

Entrevista

Janine Jansen, Bach en familia

La violinista-estrella holandesa Janine Jansen vuelve a Bach con la nueva propuesta para Decca, *Bach concertos*, coincidente con su décimo álbum. “A grabación por año”, comenta con su sempiterna y contagiosa sonrisa, recordando que ese es el tiempo que lleva vinculada como artista exclusiva a la discográfica. En su nueva apuesta *bachiana*, Jansen ha querido contar con el oboísta español Ramón Ortega Quero –ganador del premio ECHO en dos ocasiones–, y con su padre y consejero, Jan Jansen, además de con su hermano Maarten como chelista.

- A pesar de que el público de las ciudades con tradición musical en España, en contra de lo que ocurre con la ópera, no es mitómano sinfónicamente hablando, usted consigue siempre algo tan extraordinario como poner el cartel de no hay entradas, como vimos en Madrid. ¿Le ocurre siempre?

- Me resulta difícil contestar a esta pregunta. Es verdad que siempre he visto salas llenas, como el Auditorio de Madrid, donde estuve por última vez en octubre. Pero nunca me he planteado que pudiera ser por mí. Me imaginaba que era por el programa, por la calidad de la temporada, por la tradición o por la combinación de todos estos factores. Jamás habría pensado que yo era una de las razones. Sea por lo que sea, es bonito que la gente vaya a escuchar música.

- ¿Tiene público afín? ¿Lo reconoce?

-Reconozco por supuesto las caras de personas que vienen a saludarme al camerino después de los conciertos. Son rostros específicos que me resultan familiares, ya que me los encuentro en muchos sitios. En algunos casos, porque viajan para verme incluso a países distintos de los suyos. En términos generales, me gusta que la gente disfrute viéndome. Y ese carácter abierto que se me atribuye —y en esa apreciación quiero estar de acuerdo— espero que se perciba desde la audiencia. A cambio, espero que, a su vez, se muestre abierta, receptiva a todo tipo de emociones. Porque no podemos olvidar que son también protagonistas del concierto.

Es una parte de la comunicación, y cuando percibes que eso está funcionando, cuando sientes la energía que te transmiten desde sus localidades, surge la magia. De ahí que el público signifique tanto para un intérprete. Porque cuando tiene la sensación de que la audiencia está centrada en lo que haces, te ayuda a su vez a entregarte más y más, y a ofrecerle lo que te está inspirando.

-Su actualidad vuelve a pasar por Bach. ¿Cuándo lo descubrió?

-Con toda seguridad, antes de nacer. Cuando aún estaba en el vientre de mi madre (risas), puesto que vine al mundo en una familia de músicos. Mi padre es organista y toca también el clave, y mi madre, que es cantante, tomaba parte en conciertos cuando yo estaba dentro de ella. ¡Había tanto Bach y tanta música barroca en aquella casa! Lógicamente no tengo otros datos de aquellos

momentos que lo que me contaron. Pero entre mis primeros recuerdos, me viene a la cabeza mi padre interpretando música en algún lugar. Cuando le veía en la iglesia sentado frente al órgano o trabajando los coros. Si no, ensayando en casa o haciendo música de cámara con amigos. Y siempre mucha música de Bach. Bach ha sido sin duda el compositor que más peso ha ejercido en mi vida.

- ¿Cuándo decidió adoptarlo y acometer su propio Bach?

- ¿Que cuándo tuve la posibilidad de elegir?... y digo como broma lo de poder elegir. La verdad es que he estado siempre muy imbuida de su música, especialmente en los años que pasé viviendo en la casa de mi familia. Crecí con su música, y mi conexión con ella la veo como algo totalmente natural. Pero al mismo tiempo tengo que decir que la música de Bach puedo verla a veces como una de mis mayores frustraciones.

Especialmente si pienso en sus *Sonatas y Partitas* a solo, por el simple hecho de pretender nada más que acercarte a su perfección. Su música significa para mí más que nada, y Bach, más que cualquier otro compositor. Porque en su obra hay algo imperceptible, que no puedo explicar, pero me consta que es perfecto en todos los sentidos. No sólo en lo que tiene que ver con la estructura. También en lo que respecta a la emoción. Casi piensas que si ha de ser así, no querrías ir más allá. Es como si hubieses encontrado en él el estado de ánimo perfecto.

- Si ha vuelto a enfrentarse con él, discográficamente hablando, ¿se puede interpretar como que su anterior experiencia fue altamente satisfactoria?

- ¿Hablamos de resultados o del proceso mismo de la elaboración del disco? Yo nunca estoy totalmente satisfecha con los resultados de mis grabaciones, que no tienen nada que ver con un concierto en directo, donde la música está viva, al tratarse de un momento preciso. Hasta cierto punto, la música debería ser así. Cuando comienzas a gestar una grabación estás pensando siempre en que debes superarte y ser mejor y mejor hasta lograr ser perfecto. Te fijas un objetivo hasta que, llegado un punto, tienes que dar aquello por concluido, quieras o no. Porque sabes que es así.

No quiero decir con esto que no me guste grabar discos. Al contrario, me parece muy bien hacerlos, porque implican acercarte al compositor con un respeto especial. Esta vez no lo grabé en directo. No, este Bach no lo ha sido. Y tampoco soy tan estricta con el directo y con la grabación en estudio, puesto que una posibilidad y otra tienen sus ventajas y sus desventajas. En este caso, la experiencia fue muy bonita, porque grabamos en una pequeña iglesia en Berlín, y el ambiente que se creó fue perfecto. La idea de estar mano a mano con Bach y con su música durante cinco días –sin contar con los ensayos– fue una experiencia maravillosa.

- ¿Le pidió ayuda a su padre a la hora de gestar la idea?

- Claro que sí. Sus decisiones tienen mucho peso en mi vida. Especialmente cuando se trata de interpretar a Bach, o música barroca en general. Y naturalmente también respecto al disco. Pero él no es una persona que se

pase el día dando consejos, diciendo 'desde mi punto de vista esto debería ser así o de aquella manera', intentando imponer su marca en lo que sea. En todo caso, lo podría hacer tocando, pero no hablando.

-¿Le ha dado la conformidad a su Bach?

- Cuando tocamos las *Sonatas*, por supuesto que hablábamos después de ellas; de *tempi* y cosas así. Pero ya digo que no es alguien que pretenda imponer sus criterios. El mejor modo de ver cómo verdaderamente se entiende la música de Bach es escuchándosela tocar a él.

- ¿Escuchó usted su Bach anterior, antes de acometer éste?

- Definitivamente, no. No lo hice.

-¿Lo rodó con el grupo antes de comenzar el proceso de grabación?

- Lo interpretamos en varias ocasiones, por supuesto, después de haberlo estado preparando durante mucho tiempo. Aunque la primera gira la montamos en diciembre, después de aparecer el disco. La mayor, con carácter europeo, se programó en marzo, cuando estuvimos entre otros sitios en Barcelona. Pero esas cosas pueden suceder así: haces el *grand tour* antes o después de la grabación. Con todo, el repertorio lo tengo, como decía, muy asimilado, después de haberlo interpretado tantas veces con mi padre. Especialmente las *Sonatas* y los *Concerti*, que él organizó para el ensemble, con el que está muy familiarizado, porque han hecho mucha música de cámara juntos. Luego no se puede decir que hayamos partido de cero.

- El grupo, ¿estaba consolidado con anterioridad a la grabación?

- No, se creó puntualmente para este proyecto, tanto para la grabación como para los conciertos posteriores.

- Con motivo de su primer álbum *Bach*, nos contaba que tenía algunas dudas cuando se enfrentaba a este compositor. ¿Están ya superadas?

Por una parte, con los *Conciertos para violín* me siento en alguna medida más cómoda que con las *Sonatas* a solo. De algún modo, cuando te enfrentas en solitario con semejantes monumentos, las emociones y los sentimientos que experimentas son totalmente distintos que en los conciertos, en los que puedes interactuar con tus compañeros.

-¿Se diluye la responsabilidad?

- No diría yo tanto. Es más, en el caso de los conciertos me siento responsable de todo el grupo en cada nota (risas). Pero es cierto que de este modo se crea una atmósfera especial, que se traduce en una gran alegría por estar haciendo música juntos. En lo que tiene que ver con el talante tan especial de los conciertos, las *Sonatas* y las *Partitas* me resultan más duras desde el punto de vista técnico, pero también probablemente por tener que sacarlas adelante sola. Por alguna razón se me antojan oraciones en solitario. Los conciertos, entonces, como rezos en comunidad. Algo así, diría. Y puedo añadir que esa oración a solas con la música de Bach es en alguna medida intimidatoria.

-¿Con estas dos experiencias ha descubierto un nuevo Bach?

A Bach no lo he descubierto ahora. Decía que lo había conocido antes de nacer, y que en mi infancia su música llenaba la casa de mi familia. Los *Concerti* los conozco desde mi edad más temprana. Sin haber cumplido los diez años, ya tocaba los *Conciertos en La menor* y en *Mi mayor*, con mi abuelo sentado al clave. Más tarde le siguió mi padre acompañándome en las *Sonatas*. En otras palabras, diría que este CD me acerca de nuevo a aquellos primeros años en los que descubrí a Bach y donde empezó mi personal conexión con él.

- A su 'barrere', ¿le pide ayuda?

- A él siempre. Teniendo en cuenta que viene más o menos de aquellos años. Se conoce la música muy bien. Aunque he coqueteado con el barroco probando otros instrumentos. Como un magnífico 'grancino' con el que practiqué durante un tiempo libre en el que no tenía conciertos cerrados. Estaba empezando, y sentía una verdadera fascinación por tocar aquella música con un instrumento original. Así pude comprobar cómo sonaban las *Sonatas* con un violín de cuerdas más cortas y con arco de época. Quería experimentar, y toqué con este instrumento junto a mi padre. Sólo para mí: nunca en concierto. De aquella experiencia, que me ayudó a abrirme a nuevas ideas en cuanto a fraseo y a unos determinados sentimientos, nació un deseo que se materializó cuando conseguí que me prestaran el 'barrere', que ahora conozco tan bien, que digo que es mi voz, y que me ha permitido conseguir algunos colores y algunas expresiones que estaba buscando.

- ¿Cuántos Bach hay?

- Diría que innumerables, si pensamos que continuamente encuentro nuevos aspectos en su música, en la que siempre me gusta bucear. A veces con frustración; pero por lo general, recompensada por la alegría y por la libertad que me proporciona. Por eso pienso que la música de Bach, que está siempre presente en mi inspiración, es un alimento para mi alma.

- De mágica y refrescante hablaba usted. ¿Hay un Bach *light*?

- Para mí los *Concerti* podrían ser más *light*, si los queremos calificar así. Especialmente el *Concierto en Mi mayor*, si lo comparamos con otra música suya. Porque nos encontramos con algo más liberador, más ligero, si queremos. Pero hoy por hoy no utilizaría lo de refrescante.

- ¿Dónde estaría la verdad de Bach? ¿Quien tendría la llave?

- ¡Ufff...! Esa es una pregunta demasiado elevada para contestarla. No creo que nadie la tenga. Ahí está el misterio, y lo que tiene de mística su música. Lo que en ningún caso se me ocurriría es decir que la tengo yo.

- ¿Cada vez que se interpreta a Bach supone un riesgo para el intérprete? ¿Es hermético?

- No lo es. Por el contrario, diría que es extremadamente abierto. No tiene barreras, no se circunscribe a un marco. Lo que no hace disminuir su perfección, a la que yo me refiero de un modo universal. Lo que no contradice lo anterior, porque no sabría con exactitud cuál es el modo correcto de interpretarlo. El riesgo aludido podría estar al adoptar esa decisión. De alguna manera puede existir. Pero ese riesgo te lo encuentras con todos los

compositores, y nunca eres consciente a la hora de pensar en ello. Lo importante es creer en lo que estás haciendo.

Juan Antonio Llorente
Scherzo, número 295

Reportaje

Lo español en Gluck

Quien esto escribe no ha creído nunca en el progreso de las artes, pero sí en que el espíritu de cada época (casi siempre cambiante por el progreso científico y social) ha permitido a los artistas más inquietos, inteligentes y en ciertos casos dotados de una certera visión de futuro, adelantarse a su tiempo. Christoph Willibald Gluck (1714-1787), cuyo tercer centenario del nacimiento conmemoramos, fue uno de ellos en el campo de la música, tan renovador y personal como para ser considerado genial, adjetivo aplicable a muy pocos en la historia de cualquier arte.

La ópera dieciochesca mantuvo el modelo italiano, derivado del siglo anterior y muy rápidamente extendido por toda Europa. Dos músicos españoles fuera de España, Domingo Terradellas y Vicente Martín y Soler, encarnan con exactitud las dos etapas del género, la barroca y la clásica, como la representaron, dentro de nuestro país, José de Nebra y Antonio Rodríguez de Hita. Durante su vida activa de compositor de ópera, Gluck tuvo algunos serios competidores, así Hasse o Piccini, pero quien fue señalado por muchos como un claro precursor de la reforma *gluckista*, expuesta por el propio compositor en el célebre prefacio a su ópera *Alceste* (1769), fue Doménec (pongámoslo en catalán, pues era barcelonés) o Domenico Terradeglias, según fue conocido en Italia.

Tras el fracaso en Florencia de su ópera *Issipile* (1741), el maestro español recapituló sobre su modo de entender la ópera, iniciando un plan de reestructuración de su trabajo. Con él trataba de luchar contra alguno de los males endémicos del teatro lírico italiano. Por ejemplo, la escasa adecuación de la música a los textos literarios o la pésima costumbre de los cantantes de alterar, en beneficio de su lucimiento, la música de las arias. Terradellas utilizó en los momentos que lo requerían el dramatismo de la acción, el recitativo acompañado y, a veces, no solo acompañándolo con la cuerda y el continuo sino introduciendo instrumentos de viento. La expresividad se hacía más intensa de ese modo y además utilizaba sabiamente el *crescendo* y sabía imprimir a las arias ese tempo veloz, reforzado por una orquesta vigorosa.

Ya se pudo apreciar en su *Merope* (Teatro Delle Dame, Roma, 1743). Al presentarse en el teatro de la Zarzuela de Madrid, el maestro de críticos Enrique Franco veía en la aportación de Terradellas a la ópera la inicial transición del barroco al clasicismo, y se refería a “la mayor sustantividad de los recitativos si los comparamos con otros anteriores y coetáneos”. Y esto valdría si estuviese aludiendo a Christoph W. Gluck, el reformista por excelencia de la ópera. Terradellas se adelanta a Gluck en los cambios modales, de textura, en

los contrastes continuos dentro de un *aria da capo*, que gracias a él adquirió, para quienes escucharon sus obras intermedias, un desarrollo, una variedad y encanto que vino a impulsar su posterior evolución.

Recordemos que, tras el estreno de *Merope*, el cardenal Acquaviva quedó tan impresionado que recomendó vivamente a Terradellas a la corte de Nápoles, asegurando que el éxito en Roma iba a ser recordado durante muchos años. Igual triunfo obtendría con su ópera inmediata *Artaserse*, texto del célebre Pietro Trapassi Metastasio. Presentó esta imponente producción en el Teatro de San Giovanni Crisóstomo de Venecia, en el Carnaval de 1744.

Es curioso, pero se da una alternancia en la utilización por parte de Gluck y de Terradellas, de dramas de Metastasio, ideales para libretos de óperas serias que sorteaban con facilidad la fuerte censura de la época. Terradellas estrena *Issipile* en Florencia en 1741 y Gluck el mismo *dramma per musica* en 1752; Gluck se da a conocer como operista con *Artaserse* en 1741, cuando todavía estaba muy lejos de emprender su reforma, y Terradellas utiliza el mismo drama de Metastasio tres años después, pero con un vuelo y trascendencia mucho mayores, como puede comprobarse si se escucha la magnífica versión de la Real Compañía de Ópera de Cámara que dirige Juan Bautista Otero.

Aquí se aprecia bien el alcance de la reforma de Terradellas. También se adelanta de nuevo el compositor catalán al alemán en la ópera *Semiramide riconosciuta*, presentada en Florencia en 1746, mientras Gluck pone música a ese texto de Metastasio dos años después en Viena, cuando todavía no ha compuesto su primera ópera aceptada por la posteridad, la acción teatral *Le cinesi*. Ya por entonces estaba el maestro español en el apogeo de su fama, y se trasladó a Londres en 1746, cuando Haendel se retiraba de la composición de óperas. En la capital inglesa, Terradellas estrenó las óperas en el King's Theater sobre textos de Vanneschi. Regresó a Italia y en 1750 presenta su *Didone abbandonata* en el Teatro Regio de Turín, cinco días después de que Gluck estrenase en Praga su *Ezio*, una y otra sobre Metastasio.

Es curioso saber que a fines de aquel año, el Teatro Regio, además de una ópera de Galuppi, ofreciese otra del olvidado David Pérez, *Il Farnace*, que había visto la luz en Roma a comienzos de 1750 en el Teatro Aliberti (el llamado Delle Dame). Pérez era un español nacido en Nápoles cuya importancia en los ideales reformistas del siglo XVIII fue valorada en su tiempo y, de hecho, críticos de entonces le situaron a la altura de Hasse y de Jommelli. También recurrió con frecuencia a los textos de Metastasio y su *Didone* llegó al Teatro de Génova en 1751. Viajó a España en 1755 y, poco después, se estableció en Lisboa, donde atrajo a numerosos cantantes de fama internacional, entre ellos algunos *castrati* muy estimados, como Gizziello y Caffarelli.

Hoy se rechaza terminantemente la leyenda de un Terradellas asesinado por sicarios pagados por Jommelli quien, se dijo, deseaba eliminar a su mayor rival tras el gran éxito que había obtenido *Sesostri, re d'Egitto* en Roma. Así lo

aseguraba un número de la célebre revista *Allgemeine musikalische Zeitung* del año 1800, pero a día de hoy no sabemos más que Terradellas murió en Roma el 20 de mayo de 1751, pero no cómo. Rousseau debió tener en 1747 un encuentro en París con Terradellas y en su *Lettre sur la musique française* (París, 1753), al hablar de sus tempranos motetes y muy elaborados coros, el músico español decía: “De joven me gustaba armar ruido; ahora intento hacer música”.

Calzabigi

Uno de los mayores méritos del conde Durazzo, director del Teatro Imperial de Viena, que había decidido incorporar a Gluck como compositor de la corte, fue ponerle en contacto con el escritor Raniero de Calzabigi (1714-1795). Calzabigi era consejero imperial del Tribunal de Cuentas de los Países Bajos y había llegado a Viena en 1761. Era hombre de gran cultura clásica. Aventurero, especulador financiero, poeta a ratos y, como su amigo Casanova, gran seductor.

Tenía nuevas ideas sobre lo dramático, la declamación y el teatro musical. Había estado en París en contacto con Diderot, Grimm, Rousseau, Voltaire y otros personajes del arte y la literatura, implicados en la célebre “querrela de los bufones”, una confrontación entre la ópera francesa de signo mitológico y la ópera napolitana, nada solemne y de asuntos tan cotidianos como el del título que desencadenó tan agria polémica: *La serva padrona* del malogrado Pergolesi.

Era, por tanto, Calzabigi un personaje básico para aportar a Christoph W. Gluck los textos que impulsaron las ideas reformistas de éste, respecto al drama musical. Años más tarde, en 1770, Calzabigi colaboró con Giovanni Gastone Boccherini en las óperas cómicas *Le donne letterate* y *L'amor innocente*, a las que pondría música Salieri, siempre protegido por el libretista toscano. Este Boccherini, hermano de Luigi, el famoso compositor semiespañol (fueron muchos sus años de vida en España y grande su aportación a la música de nuestro país, entre ella la zarzuela *Clementina* sobre un texto de don Ramón de la Cruz), practicó la danza en su juventud, como sus hermanas Anna Matilde y María Ester.

Esta última contrajo matrimonio en Viena con Onorato Viganó (1769-1821). El hijo de ambos, Salvatore, fue la figura cumbre del ballet en los albores del romanticismo y conoció en Madrid a la que sería su esposa, la bailarina María Medina. Viganó estrenó en Viena, en 1801, *Las criaturas de Prometeo* de Beethoven. Giovanni Gastone cultivó diversas vertientes de la música antes de dedicarse a la literatura. Puso fin, por ejemplo, en Talavera de la Reina (Toledo) al texto del oratorio de Haydn *Il ritorno de Tobia*.

Calzabigi vivía en Nápoles desde 1780. Diez años más tarde, el erudito y tratadista de estética Esteban de Arteaga (1747-1799), jesuita expulsado a Italia, se había mostrado en desacuerdo con él, planteando una visión negativa e ingeniosamente argumentada sobre su pretendida reforma del drama metastasiano. Calzabigi arremetió contra la opinión del sabio segoviano en una agria *Risposta*, en la cual atacaba los libretos de Metastasio. Pero el

musicólogo Gerhard Croll asegura que el escaso éxito de los últimos libretos de Calzabigi para Paisiello, se debe a que, de modo tardío, sigue el estilo de Metastasio.

Don Juan

La colaboración Gluck-Calzabigi dio pronto un fruto, el ballet-pantomima *Don Juan o el convidado de piedra* (1761), pensado de acuerdo a las teorías de Jean Georges Noverre (1727-1810), para quien era muy importante que el coreógrafo se sirviese de una música escrita especialmente para la danza, en vez de adaptar los pasos a una música ya existente con otro fin. También Noverre, en el prólogo a sus célebres *Cartas sobre la danza y los ballets*, teorizó sobre la reforma de este género con una serie de preceptos.

Su estudioso Andrés Levinson los resumió así: “Romper caretas horrendas, quemar pelucas ridículas, suprimir incómodos miriñaques, desterrar cadenas aún más incómodas, sustituir la rutina por el buen gusto; indicar un traje más noble, más verdadero y más pintoresco; exigir acción y movimiento a las escenas, alma y expresión en la danza; señalar el enorme vacío que separa lo mecánico de la profesión, del genio que sitúa a ésta junto a las artes imitativas...”. De hecho, la primera carta de Noverre se inicia con estas palabras: “La Poesía, la Pintura y la Danza no son, señor, o no deben ser, otra cosa que una copia fiel de la bella Naturaleza; por la veracidad de esta imitación han pasado a la posteridad las obras de los Racine y de los Rafael, luego de haber obtenido (lo que es todavía más raro) los sufragios de su siglo. ¡Lástima no poder unir al nombre de estos grandes hombres el de los maestros del ballet más célebres de su época!”.

Para el ballet *Don Juan ou Le festin de Pierre*, Gluck tuvo como libretista y coreógrafo al bailarín florentino Gasparo Angiolini, quien, además, era compositor y había ya estrenado algunos ballets en Turín en 1757. Era discípulo del bailarín austriaco Franz Hilferding van Wewen, quien fue realmente el creador del ballet-pantomima o de acción, poniendo en práctica, antes de las *Cartas* (1760) de Noverre, la reforma que este haría explícita en ellas. Angiolini puso en el *Don Juan* de Gluck todo su saber. El argumento proviene de la célebre comedia de Gabriel Téllez, es decir, Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, publicada en 1630 y refundida por Molière en 1665 bajo el título *Don Juan ou Le festin de pierre*.

Angiolini era en 1761, cuando se estrena en el teatro del Burg, en Viena, el *Don Juan* de Gluck, coreógrafo de la corte. Él escribe el libreto y aplica las doctrinas de Hilferding a su primer ballet-pantomima. El éxito le llevaría a seguir colaborando con Gluck. Las danzas de la ópera *La Cythère assiégée* fueron utilizadas para un nuevo ballet pantomima, *La Citera assediata*, cuya música se ha perdido y, por tanto, también la música añadida a las danzas de la ópera para completar el ballet, estrenado en el Burg vienés en 1762. A comienzos de 1765 todavía colaborará con Gluck en *Semiramis*, una partitura sobre Voltaire.

Al año siguiente, Angiolini sustituyó a su maestro Hilferding en San Petersburgo, donde crea una nueva coreografía para *Didone abbandonata* (¿de David Pérez?), hasta su regreso a Italia. En 1772 se encuentra en

Venecia y desde allí acude a Milán, pero en 1774 es desalojado por Noverre, a quien admiraba y ahora odiará. Vuelve a Rusia y en 1788 retorna a Milán, donde trabaja para el Teatro alla Scala. Con la entrada de Napoleón se siente afín a los franceses, pero la llegada de los austriacos a la capital lombarda le supone un exilio forzoso al puerto dálmata de Cattaro. Los franceses le devolverán más tarde a Milán. Noverre le sobrevivirá siete años.

En 1776 María Antonieta, que había sido alumna de Angiolini, le nombró maestro de los ballets de la Academie Royal de Musique, reemplazando al celeberrimo Gaetano Vestris, maestro y compositor de ballet de la Ópera de París, aunque mantuvo el puesto de primer bailarín hasta su retirada en 1781. Fue en 1779 cuando Noverre arregló las danzas de *Ifigenia en Táuride* de Gluck. Según cuenta el maestro de danza Noverre en el prefacio de sus *Cartas sobre las artes imitativas*, dictó él mismo a Gluck “el aire característico del ballet de los salvajes de *Ifigenia en Táuride*; los pasos, gestos, actitudes y expresiones de los distintos personajes que le dibujara dieron a este célebre autor el carácter de la composición de este bello trozo de música”.

El ballet que en francés se llamó *Don Juan ou Le débauché puni* (Don Juan o El perverso castigado) se estrenó en el Burgtheater de Viena el 17 de octubre de 1761. Gluck se hallaba perfilando la partitura de *El cadí engañado*, ópera cómica que antecede a su obra más representada en todo el mundo, *Orfeo y Eurídice*; “acción teatral” que supone su primera colaboración con Raniero Calzabigi. Pero ya Calzabigi estuvo presente, un año antes, en los ensayos y preparativos de *Don Juan*, cuyo estreno en el Burg tuvo como decorador a Giovanni Maria Quaglio. La obra, demasiado larga –según el conde Carl von Zinzendorf (1739-1814), cuyo Diario es fundamental para conocer la vida musical de Viena en la segunda mitad del XVIII–, está dividida en tres actos y consta de treinta números.

El argumento, trazado por Angiolini, nos es familiar pues proviene principalmente de Tirso y de modo muy directo de *No hay plazo que no se cumpla*, el *Don Juan* del madrileño Antonio de Zamora (1662-1728), fuente inmediata del burlador de Sevilla creado por el poeta romántico José Zorrilla (1817-1893) en su *Don Juan Tenorio* (1845). El ballet se inicia con una serenata que don Juan ofrece a su amada Elvira, la hija del Comendador, el cual vive frente a la casa del burlador. Bien informado de las aventuras de don Juan, le reta a un duelo y durante el mismo don Juan le mata. En el segundo cuadro, el burlador invita a un festín en su casa y abandona a Elvira, (quien pese a la muerte de su padre, sigue enamorada de don Juan), para cortejar a otras damas. Elvira le persigue y exige el cumplimiento de sus promesas de amor, pero don Juan la rechaza. Entonces aparece la estatua de piedra del Comendador y el baile se suspende. Los invitados huyen aterrorizados y el hombre de piedra anima a don Juan a que le devuelva la visita.

En el tercer cuadro, el Comendador desciende de su pedestal en el cementerio e invita al burlador al arrepentimiento. Don Juan se niega y de las profundidades surgen furias y demonios que lo arrastran al infierno. Gluck escribió para este final una chacona impresionante que volvería a usar el año 1774 en la versión parisiense, en francés, de su inmortal *Orfeo y Eurídice*.

También Boccherini utilizaría esa “danza de las furias” en su *Sinfonía en re menor, op. 12, nº 4*, y hoy G. 291, del año 1775, es decir, al año siguiente de su inclusión en el *Orfeo* de París. La sinfonía fue escrita en Madrid y es conocida con el nombre de *La casa del diablo*. Su impetuosa rotundidad nos lleva al estilo pre-Sturm und Drang de la Escuela de Mannheim y a un mundo sombrío que supo ver Zinzendorf cuando dijo: “El tema es extremadamente triste, lúgubre y tremebundo...” para añadir finalmente: “Todo estaba muy bien ejecutado, la música muy bella...”.

Es muy significativo el nº 19 del ballet de Gluck, un fandango que posiblemente le suministraría Terradellas, David Pérez o García Fajer, o quién sabe si Boccherini, pues la compositora y profesora de canto Mariana Martínez no conocía en esa época, 1761, esa danza española, y Martín y Soler, a quien pudo tratar Gluck en sus últimos años, era un niño, al igual que Mozart, cuando el ballet se estrenó. Pero el autor de *Don Giovanni* escucharía con gusto ese *Fandango en la menor*, y lo introdujo con leves cambios en el final del tercer acto de *Le nozze di Figaro* (1786). Es el momento en que el fandango es bailado y el conde Almaviva dice: “Eh giá, solita usanza! Le donne fican gli aghi in ogni loco. Ah, ah, capisco il gioco”. Todo un homenaje a la danza española y a su reverenciado Gluck.

Gluck nació en Erasbach, parroquia de Wiedenbang, pequeña localidad entre los bosques del Alto Palatinado, no lejos de Neumarkt y de Berching, hoy entre las autopistas que unen Nuremberg con Ratisbona y Múnich. Lugar no lejano a las montañas que separan Alemania de la República Checa. De Bohemia procedían sus antepasados: Kluck, Clouc, Glouch, Clouch, Cluch. Su padre había formado parte de una compañía de medio centenar de soldados que el príncipe Lobkowitz reclutó en el condado de Störnstein-Neustadt para luchar junto al archiduque Carlos, futuro emperador de Austria Carlos VI, en la Guerra de Sucesión Española. ¿Sería él quién dio a conocer el fandango a su hijo?

Éste heredó de él la afición al viaje, al menos en su mocedad y juventud, hasta su boda en 1750 con Ana Maria Bergin. Gluck no sólo contactó con el teatro español del Siglo de Oro en su ballet *Don Juan*. Al final de su vida, puso música a un drama lírico en un prólogo y tres actos sobre un libreto del barón von Tschoudi, estrenado en la Academie Royal de París el 24 de septiembre de 1779. Se trata de *Echo et Narcisse*, cuyo asunto mitológico proviene de las *Metamorfosis de Publio Ovidio Nasón* (43 a. de C-17 d. de C), pero actualizado en la bellísima comedia de Calderón *Eco y Narciso*, representada en Madrid en el teatro del Buen Retiro el 12 de julio de 1661 y publicada en la capital española dentro de la *Quarta parte de las comedias menores de Don Pedro Calderón de la Barca, cavallero de la Orden de Santiago* (Madrid, 1672). Tomó el gran dramaturgo madrileño su comedia del libro tercero de los quince que integran *Metamorfosis*, del poeta de Sulmona, el cual había sido puesto en castellano en 1622.

Pudo Calderón haber leído los tratados de mitología incluidos en *La Philosophia secreta* de Juan Pérez de Moya, publicada en 1585, pero reimpresa en 1611 en Alcalá de Henares y en Madrid en 1628. Ya durante los ensayos, en la segunda sala del Palais Royal, donde tuvo lugar el estreno,

algún asistente advirtió al compositor de la poca calidad del libreto, sin fuerza expresiva y la debilidad en el tratamiento de los personajes, muy previsibles, así como la escasa coherencia de la acción. Pero el maestro hizo caso omiso y el estreno fue un rotundo fracaso, sólo atenuado por los bailes preparados por Noverre.

Seguramente Tschoudy había utilizado los extractos que Voltaire había hecho de las comedias de Calderón en 1764 o la aparición de las traducciones de Linguet en su *Théâtre espagnol*, de 1768, tan importantes para la difusión del autor de *La vida es sueño* en Alemania. Pero el barón Tschoudy alteró la belleza del texto español y cambió su triste conclusión por un convencional y feliz fin de los amantes. Calderón insiste además en la seducción que la música ejerce sobre Narciso, enamorado de la imagen muda que de sí mismo, sin saberlo, ha visto en las aguas del arroyo donde bebía. En la escena de los músicos con Narciso, dice este: “Aquí amigos, ha de ser la música; que esta clara / fuente es la esfera de un sol / que a su luz de hielo abrasa. / No lleguéis hasta que yo / llegue a la fuente a llamarla; / porque hasta que ella esté allí / no es bien que música haya”. Y es que ha creído, viéndose a sí mismo, ver a una belleza irresistible, mientras Eco se lamenta del agua, “instrumento de los tristes”.

No volverá Gluck a París y tampoco a componer una ópera, aunque retocará *Eco y Narciso* para una representación en la capital francesa durante el verano de 1780.

La recepción española de Gluck

Es muy sorprendente el conocimiento que en la España dieciochesca se tuvo de la obra de Gluck y, si no de ella, de la trascendencia que el compositor tenía en el teatro musical de su tiempo. En el célebre poema de Tomás de Yriarte (1750-1791) *La Música* (Madrid, 1779), publicado en vida del autor de *Armide*, podemos leer en el canto IV: “Y tú, inmortal compositor de Alceste, de Ifigenia, de Paris y de Elena, cantor germano del cantor de Tracia, Gluck, inventor sublime, por quien este será ya el siglo de oro de la escena, quando Europa te pierda por desgracia, tú, de laurel perpetuo coronado, aquí hallarás asiento distinguido, aquí donde ni elogio interesado ni envidia reina, o nacional partido.”

Y en las advertencias sobre el canto IV, explica Yriarte su alusión al cantor de Tracia refiriéndose a la ópera Orfeo, “puesta en música por el caballero Cristóbal Gluck”. Cita sus óperas *Ifigenia*, *Alceste* y *Paris y Elena*, añadiendo: “La celebridad de su nombre, que cada día va en aumento, acredita cuan merecidos son los elogios que aquí se le tributan, y al fin triunfará de las críticas con que han pretendido disminuir el mérito de sus composiciones algunos censores envidiosos, o preocupados, de cuya persecución jamás pueden libertarse los hombres grandes, y particularmente los ingenios inventores que se apartan del camino trillado”.

Antonio Peña y Goñi (1846-1896), en pleno siglo XIX, coincidente con el auge de la ópera verdiana y de Wagner, escribirá: “La melodía italiana se impone a la declamación francesa y estalla la cruenta guerra musical entre las dos

naciones. Duni, Philidor y Monsigny crean la ópera cómica, Grétry la perfecciona, y poco tiempo después aparece el titán de la ópera, el precursor del arte del porvenir, el inmortal genio que había de depurar el drama lírico del convencionalismo ultramontano y abrir camino recto y seguro a la verdad y a la expresión: Gluck”.

Salvo algunas odas y Lieder, alguna cantata y unas cuantas piezas instrumentales apenas difundidas, la obra de Gluck se centra primordialmente en la escena, a la que destinó más de cuarenta óperas y unos cinco ballets, algunos extraídos de dichas óperas. A finales del siglo XVIII llega a España la música de Gluck a través de su extraordinario *Orfeo y Eurídice*, suponemos que la versión de París de 1774. En el teatro de Santa Creu de Barcelona se estrena en 1780, es decir, en vida de Gluck. Y en Madrid, antes de finalizar el siglo. El 1 de enero de 1799, la bellísima acción teatral de Raniero de Calzabigi con música de Gluck se pudo ver en el elegante Teatro de los Caños del Peral, en una función benéfica destinada a la soprano Prosperi-Crespi.

La caída a lo largo del siglo XIX es grande y extraña saber que *Orfeo* llegó a Nueva York por vez primera en 1891. En Madrid se volvió a escuchar *Orfeo* el 8 de enero de 1890, dirigido por el excelente maestro y compositor Luigi Mancinelli. Exactamente un mes antes, a Julián Gayarre le falló la voz en el Teatro Real en dos ocasiones, durante la romanza de *El pescador de perlas* de Bizet *Je crois entendre encore*, preludio de la afección pulmonar que le causó poco después la muerte. Es curioso pero en junio del año anterior asistió Gayarre en Milán a una representación del *Orfeo* de Gluck, según él “escrita hace ciento cincuenta años y que se mantiene tan fresca que da gusto oírla. No la ejecutan muy bien que digamos, y a pesar de eso encanta”.

En el Liceo de Barcelona se pudo ver y escuchar el *Orfeo* más de veinte veces antes de finalizar el siglo XIX y muchísimas más a lo largo del XX. Pero también la *Ifigenia en Táuride* tuvo siete representaciones a fines del XIX, en la temporada 1899-1900. En el siglo XX, además del *Orfeo*, presente en unas cuantas temporadas, se ha vuelto a representar *Ifigenia en Táuride* y *Armida*. Esta última tuvo cuatro representaciones en la temporada 1986-1987. También Madrid ha visto en el siglo XX el *Orfeo* en el Teatro de la Zarzuela y en el Real. Recuerdo especialmente la versión de Ros Marbá en la Zarzuela con Claire Powell como Orfeo, Judith Blegen como Eurídice y Paloma Pérez Iñigo en el Amor. Fue impresionante el recitativo de Powell que precede al aria *Che faro senza Eurídice?* El Teatro Real nos daría la versión francesa, de 1774, en el año 2008, e *Ifigenia en Táuride* a comienzos de 2011.

Hay que reseñar además las cinco representaciones de *Armida* en abril de 1985 en el Teatro de la Zarzuela, protagonizadas por Montserrat Caballé, que despertó un entusiasmo descomunal. Dirigieron la escena Manfred Ramin y el añorado José Luis Alonso. ¿Para cuándo *Paris y Elena*, *Eco y Narciso*...? *Alceste* llegó por fin esta temporada al Real.

La ternura y la delicadeza de Gluck fueron un obstáculo para la difusión de su obra y, dejando aparte *Orfeo*, representado por doquier (ahora recuerdo una excelente versión en el Teatro Calderón de Valladolid), el resto de su

producción se ha divulgado poco en nuestro país, aunque hoy disponemos de numerosas óperas grabadas. Stendhal, en sus famosas *Vidas de Haydn, de Mozart y de Metastasio*, por cierto plagiando lo que cuenta el abate Carpani al pie de la letra, cuando Carpani elogia a Gluck, Stendhal lo suprime. Llegó a decir en la *Vie de Rossini* que la declamación de Gluck era “la plus triste chose du monde”. Claro que Wagner o Berlioz trataron de enmendarle la plana y Haydn llegó a decir: “Gluck sabe menos contrapunto que mi cocinero”.

Pero una música de línea tan serena y noble, tan clara y majestuosa, tenía que suscitar el entusiasmo de los espíritus sensibles y no es de extrañar que Schiller escribiese a Goethe tras haber escuchado *Ifigenia en Táuride*: “La música es tan celestial que en el ensayo he llorado”.

Andrés Ruiz Tarazona
Scherzo, número 294

Jazz

Un conde para nuestro jazz

Siempre ha mirado al Atlántico, porque prefiere el mar abierto a la vista delimitada de tierra adentro. Su nombre no figura como debiera en los anales del jazz gallego, aunque sea uno de los pioneros de la modernidad jazzística española. Hoy también desarrolla una importante labor académica al frente de la cátedra de jazz del Conservatorio de La Coruña, por lo que el futuro del género también le debe algo a su manera. Sea como fuere, Alberto Conde es un pianista capital para entender la evolución de esta música en nuestro país, aunque a él, queda claro, siempre le ha gustado caminar solo.

Cada verano se le ve en todas las citas del festival vigués *Imaxina Sons*, toque o no toque, porque basta oírle hablar de jazz para saber de su verdadera pasión. El pianista nos saluda de tarde en tarde con nuevas ideas y nuevos retos, sin prisa y con pausa, ya que el intérprete y compositor se maneja con conceptos totalmente alejados de los cánones que dicta la industria del jazz. Ahora, tras cinco años de silencio discográfico, Alberto Conde regresa a la portada de nuestro jazz con la prolongación de su proyecto Atlantic Trío, a través del álbum *Villa-Lobos A New Way* (Karonte), un homenaje pianístico y jazzístico al gran compositor brasileño.

Para dar vida y voz a esta nueva aventura del pianista, el artista contó con sus fieles escoltas Kin García (contrabajo) y Miguel Cabana (batería), así como dos invitados muy especiales: la cantante soprano Carmen Durán y el percusionista Nirankar Khalsa; las letras de los temas son obra de J. R. Bustamante, poeta y musicólogo brasileño que no ha dudado en colaborar mano a mano con Conde para este proyecto. Poco hay de aquel fabuloso *Atlantic Bridge* de 2008, si acaso las mismas ganas y facultades de sorprender. “La obra de Villa-Lobos, rica y polifacética en todos los aspectos y géneros”, comenta el pianista, “nos

llevó desde un primer momento a enfrentar con gran valentía el reto de explorar las inmensas posibilidades interpretativas de sus mejores temas y variaciones con un enfoque creador totalmente nuevo”.

Y así ha sucedido, ya que a un repertorio tan manido como el de Villa-Lobos Conde le ha sabido dar la vuelta del derecho y del revés, creando nuevas armonías con las que vestir tanta famosa partitura y dotándole de un sabor amazónico con la aportación vocal de Carmen Durán, aquí transmutada en una suerte de Marlui Miranda. Las aportaciones de la soprano convencen desde los iniciales *Xangó* y *Preludio nº 5*, con las generosas contextualizaciones rítmicas de Khalsa sumando, para luego hacer música total en la recreación de la pieza más famosa de Villa-Lobos incluida en el lote, el *Aria-Cantinelas* de las *Bachianas Brasileiras nº 5*.

El disco no sería definitivo si no se incluyeran inspiraciones propias, por lo que el pianista suma cuatro composiciones: *Fuga-Vals*, *On the other side*, *Murmúrio* y *Ayahuasca*. En líneas generales, y con independencia del material cocinado, hay una clara estabilidad interpretativa y conceptual en todo el álbum, a caballo entre la improvisación jazzística, la música clásica y la música folclórica. Y es ahí, precisamente, en el equilibrio de esa coherencia expresiva y creativa, donde el nuevo proyecto de Alberto Conde muestra toda su autoridad y valía.

El pianista, ya se ha dicho, sólo aparece en nuestras vidas cuando tiene algo interesante que decir. La primera gran noticia que nos llegó de él fue mediada la década de los ochenta, cuando obtuvo el segundo premio en el concurso que por entonces organizaba el Festival de Jazz de San Sebastián. Era la época de su primera formación Baio Ensemble, a la que luego le siguió el Alberto Conde Grupo y el Alberto Conde Trío, con quienes firmó discos notables como *A lagoa dos Atlantes*, *Celtrópolis*, *Entremares* y *Andaina*.

Ya en la presente década libera su creatividad junto al mencionado Atlantic Trío, que es una derivada del mencionado proyecto discográfico Atlantic Bridge que ideó junto al guitarrista norteamericano Steve Brown. Desde entonces ha venido entendiendo el jazz a través de esa mirada atlántica que le lleva tanto a Nueva York y Nueva Orleans como a La Habana o Río de Janeiro, empleando el lenguaje bebop como argamasa musical.

La historia moderna del jazz gallego tiene a Clunia –aquel trío visionario formado por Nani García, Baldo Martínez y Fernando Llorca– entre sus primeras páginas, pero Alberto Conde viene reclamando la misma consideración desde hace tiempo, con razones propias, sin aspavientos... solo. En su memoria caben igualmente colaboraciones lustrosas como las materializadas junto a *popes* como Scott Hamilton, Kenny Wheeler, o Roy Hargrove, aunque su historia empieza dentro de él mismo, sentado frente al Atlántico desde su actual residencia viguesa, mirando las olas musicales en las que mañana se volverá a bañar.

Pablo Sanz
Scherzo, número 294

Discos

Winterreise

Franz Schubert J. Kaufmann. H. Deutsch, piano. Sony 88883795632. 1 Cd. 2014.

Versión interiorizada, honesta, dicha casi como un susurro. Y con ímpetu, sobresalto y locura cuando es necesario: Jonas Kaufmann ofrece una visión renovada del viaje invernal de Schubert con una sensibilidad a flor de piel, muy teatral y llena de contrastes. Si en piezas como *Gute Nacht* o *Der Lindenbaum* la dulzura parece infinita, en otras como *Die Wetterfahne* llega a ser desbocada.

Pero lo más expresivo, que pasa de la tristeza infinita a una melancolía automática se encuentra en canciones como *Aus dem Flusse*. Pura poesía convertida en palabras. Pura música al servicio de la poesía.

Laura Byron
Ópera Actual, número 168

Das Rheingold

Richard Wagner. R. Pape, A. Markov, S. Semishkur, S. Rügamer, E. Gubanova, V. Yastrebova, E. Mikitin. Dir.: V. Gergiev. Mariinsky MAR0526. 2 Cds . (2010) 2013. Harmonia Mundi.

Valery Gergiev deja su impronta con este nuevo *Das Rheingold*. Después del éxito de *Die Walküre* con un *cast* de ensueño, llega este prólogo de la Tetralogía con la excelsa orquesta del Mariinsky, verdadero oro de la grabación junto a un reparto con destellos solistas incontestables, como el Wotan de René Pape. Gergiev asume la tragedia mitológica del *Ring* desde un punto de vista más mundano, menos mayestático, más mágico que trascendente, pero consiguiendo un rendimiento orquestal de primera línea.

La batuta es densa; la escena de las hijas del Rhin es más contemplativa que dinámica; la entrada al Walhalla final, más serena que apoteósica, y sin embargo la garra del ruso se hace notar en una lectura general poderosa y seductora. Pape capitaliza un Wotan resignado, y con un fraseo aristocrático y ese timbre azabache inconfundible lleno de nobleza consigue firmar un dios de dioses sugestivo, contradictorio y seguro técnicamente a pesar de los sabidos agudos tirantes.

Cabe destacar las voces de Ekaterina Gubanova como irresistible Fricka, el Alberich algo tosco pero vocalmente dominador de Nikolai Putilin, la gloriosa y atractiva voz del Fasolt de Evgeni Nikitin, redonda y poderosa, y el Loge de Stephan Rügamer, quien sabe extraer con claridad en la dicción y dominio de inflexiones la irresistible ambigüedad del dios Loge. Resto del reparto sin

fisuras, sonido pletórico y ganas de que lleguen las partes restantes de este *Ring* ruso moderno que a falta del *Siegfried* y el *Götterdämmerung* que llegarán este 2014, ya reclama su puesto entre las opciones más atractivas de los últimos años.

Jordi Maddaleno
Ópera Actual, número 168

Agenda

Madrid

Teatro Real

<http://www.teatro-real.com/es>

***I Vespri Siciliani* (Giuseppe Verdi) 11, 14 y 17 de junio, 2014**

Ópera en cinco actos en versión de concierto

Libreto de Eugène Scribe y Charles Duveyrier. Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real (Coro Intermezzo / Orquesta Sinfónica de Madrid)

A. Markov, F. Tojar, L. Cansino, P. Pretti, F. Furlanetto, J. Di Giacomo, A. di Paolo, A. Lozano, F. Radó, E. Santamaría Dir.: James Conlon

Teatros del Canal

<http://www.teatroscanal.com/>

Suma Flamenca 2014

Festival de la Comunidad de Madrid

Cante, baile y toque conviven en este Festival de Flamenco nacido en 2006

Tomatito (11 de junio, 2014)

Carmen Linares (12 de junio, 2014)

XX Aniversario de Cardamomo (14 de junio, 2014)

José Mercé (15 de junio, 2014)

Festival de Fado de Madrid 2014

***El fado en el cine* (19, 20 y 21 de junio de 2014)**

Mísia - Tributo a Amália Rodrigues (19 de junio, 2014)

Gisela João (20 de junio, 2014)

Carlos do Carmo *Fado é amor* (21 de Junio, 2014)

Barcelona

Gran Teatre del Liceu

<http://www.liceubarcelona.cat>

Il prigioniero / Suor Angelica (Luigi Dallapiccola / Giacomo Puccini)

22, 25 y 27 de junio y 1 y 4 de julio de 2014

I. Nikitin, J.M. Charbonnet, R. Brubaker, A. Casals, T. Marsol, M. Agresta, C. Pasaroïu, D. Zajick, G. Coma-Alabert, M. Rodríguez-Cusí, I. Mentxaka, A. Toledano, A. Tobella, S. Ferrández, I. Moraleda Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu. Dir.J. Pons.Dir. esc.L. Pasqual.

Valencia

Palau de Les Arts

<http://www.lesarts.com>

***La forza del destino* (Giuseppe Verdi) 31 mayo 2014 - 5, 10, 14 junio, 2014**

G. Kunde, L. Monastirska, S. Piazzola, S. Milling, E. Semenchuk, In-Sung Sim, V. Lanchas, M. Cerdá, C. Alunno. Dir. Z. Mehta, Dir. Esc. Davide Livermore, Cor de la Generalitat Valenciana, Orquesta de la Comunitat Valenciana.

HASTA EL PRÓXIMO NÚMERO...

Aquí termina la revista PAU CASALS. Ya estamos preparando la siguiente, en la que te pondremos al día de la actualidad musical. Y ya sabes que puedes proponernos temas que sean de tu interés, enviarnos tus comentarios, dudas y sugerencias.

PUEDES ESCRIBIRNOS:

-A través de correo electrónico a la dirección: publicaciones@servimedia.es

-En tinta o en braille, a la siguiente dirección postal:

Revista Pau Casals
Servimedia
C/ Almansa, 66
28039 Madrid