

SCHERZO
20 AÑOS
1985 - 2005

sch^{erzo}rzo

REVISTA DE MÚSICA

Año XX - Nº 196 - Abril 2005 - 6,30 €

DOSIER

Don Quijote
y la música

ENTREVISTA

Miguel Sánchez

ENCUENTROS

Ofelia Sala

ACTUALIDAD

Maurizio Pollini

ANIVERSARIO

**Karl Amadeus
Hartmann**

ALIA
MVSICA

VEINTE AÑOS FASCINANTES



20



harmonia mundi ibèrica

presenta

su nueva tienda on line

www.harmoniamundiiberica.com

Y nuestras tiendas en España



harmonia mundi
girona

Cort Reial, 21 - 17004 Girona
girona@harmoniamundi.com



harmonia mundi
madrid

Sagasta, 7 - 28004 Madrid
madrid@harmoniamundi.com



harmonia mundi
santander

Del Medio, 9 - 39003 Santander
santander@harmoniamundi.com

*Una amplia selección de CDs y DVDs
de música clásica, jazz, flamenco y world music*

harmonia mundi ibèrica s.a.
Ronda General Mitre, 162 - 3º1ª - 08006 Barcelona
info.iberica@harmoniamundi.com

Scherzo

AÑO XX N° 196 Abril 2005 6,30 €

2	OPINIÓN		Don Quijote y los libros de caballerías	118
6	CON NOMBRE PROPIO		Arturo Reverter	
	Maurizio Pollini		Un singular encuentro entre Falla y Cervantes	122
	Carmelo di Gennaro		Yvan Nommick	
10	AGENDA		La discoteca del hidalgo	126
18	ACTUALIDAD NACIONAL		Juan Manuel Viana	
44	ACTUALIDAD INTERNACIONAL		ENCUENTROS	
60	ENTREVISTA		Ofelia Sala	
	Miguel Sánchez		"Espero no perder nunca la capacidad de ilusionarme"	132
	"No podríamos sentir la música sin el concierto"		Rafael Banús Irusta	
	Juan Antonio Llorente		ANIVERSARIO	
64	Discos del mes		Karl Amadeus Hartmann	138
	SCHERZO DISCOS		Francisco Ramos	
65	Sumario		EDUCACIÓN	140
	DOSIER		Pedro Sarmiento	
113	Don Quijote y la música		EL CANTAR DE LOS CANTARES	142
114	Música para unos papeles y cartapacios		Arturo Reverter	
	Alfonso de Vicente		JAZZ	144
			Pablo Sanz	
			LIBROS	146
			LA GUÍA	148
			CONTRAPUNTO	152
			Norman Lebrecht	

Colaboran en este número:

Javier Alfaya, Daniel Álvarez Vázquez, Julio Andrade Malde, David Armendáriz Moreno, Rafael Banús Irusta, Alfredo Brotons Muñoz, José Antonio Cantón, José Luis Carles, Jacobo Cortines, Carmelo Di Gennaro, Giacomo Di Vittorio, Fernando Fraga, Joaquín García, José Antonio García y García, Mario Gerteis, José Guerrero Martín, Fernando Herrero, Leopoldo Hontañón, Bernd Hoppe, Paul Korenhof, Norman Lebrecht, Juan Antonio Llorente, Fiona Maddocks, Nadir Madriles, Bernardo Mariano, Santiago Martín Bermúdez, Joaquín Martín de Sagarmínaga, Enrique Martínez Miura, Blas Matamoro, Erna Metdepenninghen, Antonio Muñoz Molina, Miguel Ángel Nepomuceno, Yvan Nommick, Rafael Ortega Basagoiti, Josep Pascual, Enrique Pérez Adrián, Javier Pérez Senz, Juan Carlos Plaza Asperilla, Pablo Queipo de Llano Ocaña, Francisco Ramos, Arturo Reverter, Stefano Russomanno, Ignacio Sánchez Quirós, Carlos Sáinz Medina, Pablo Sanz, Pedro Sarmiento, Bruno Serrou, José Luis Téllez, Asier Vallejo Ugarte, Pablo J. Vayón, Juan Manuel Viana, Alfonso de Vicente, José Luis Vidal, Albert Vilardell, Carlos Vilchez Negrín.

Traducciones

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

Impreso en papel 100% libre de cloro

PRECIO DE LA SUSCRIPCIÓN:

por un año (11 Números)	
España (incluido Canarias)	63 €.
Europa:	98 €.
EE.UU y Canadá	112 €.
Méjico, América Central y del Sur	118 €.



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

SCHERZO es una publicación de carácter plural y no pertenece ni está adscrita a ningún organismo público ni privado. La dirección respeta la libertad de expresión de sus colaboradores. Los textos firmados son de exclusiva responsabilidad de los firmantes, no siendo por tanto opinión oficial de la revista.

LOS SABIOS Y LA MÚSICA

El comité que ha elaborado el *Informe para la reforma de los medios de comunicación del titularidad del Estado*, sobre la situación actual y las soluciones de futuro para el ente público Radio Televisión Española, ha dedicado treinta líneas de los más de doscientos folios que ocupan sus conclusiones a las dos instituciones directamente relacionadas con la música que dependen de aquel: Radio Clásica y la Orquesta Sinfónica de la RTVE. No demasiado, ciertamente, si se tiene en cuenta la procedencia —el mundo de la cultura— de sus miembros y la relación que con ella se le supone a todos ellos.

Pero con ser preocupante la escasez de espacio no lo son menos algunas de las conclusiones de su dictamen. En lo que respecta a Radio Clásica, no parecen conocer los sabios que su programación actual contempla no sólo —que lo haga mayoritariamente parece lógico— la llamada música culta sino que en su parrilla aparecen también la música popular —eso que ahora se llama música étnica—, el jazz, el flamenco y la música electroacústica. Respecto a la necesidad que ellos apuntan de que debe prestar “una mayor atención dirigida al conjunto de las artes clásicas: espectáculos en vivo y artes plásticas sobre todo”, los expertos desconocen el hecho de que Radio Clásica retransmite en directo muchos conciertos al mes y olvidan que la visualización de las artes plásticas a través de la radio es tarea harto compleja por el momento. Respecto de las mejoras técnicas que hagan posible la correcta recepción de la emisora en todos los rincones del país, nada que oponer, aunque haya que añadir que, vía satélite, sus programas pueden escucharse en todo el mundo.

Quizá hubiera sido más lógico asumir los logros de Radio Clásica —perfectamente homologable a las mejores emisoras europeas en su género— y haber propuesto el modelo de la BBC, que ha creado Radio 4 exclusivamente para contenidos culturales no musicales y cuyo éxito ha sido tan rápido como aleccionador. Claro está que puede decirse que de lo que se trata es de ahorrar, pero puestos a que un Estado que hoy presume de apostar por la cultura asuma la deuda del Ente Público, no parece demasiado disparatado construir sobre lo que funciona, sin olvidar que también muchos de esos jóvenes a los que el informe relega a Radio 3 también escuchan Radio Clásica.

Con respecto a la Orquesta Sinfónica de RTVE, el informe debiera haber empezado por definir su utilidad pública desde la esencia que siempre ha caracterizado a este tipo de formaciones. La función de las orquestas de la radio es la de dar conciertos, naturalmente, pero no cualquier clase de conciertos. Su actividad está directamente ligada a la creación contemporánea y ellas han sido las encargadas de estrenar y difundir buena parte de la mejor música escrita en el siglo XX. Las orquestas de la radio cumplen esa obligación con encargos, ciclos y actividades que les proporcionan un espacio hoy por hoy todavía intransferible y, por supuesto, ligado a la radio y a la televisión, es decir, retransmitidas por una y otra, lo que en España puede decirse plenamente de la primera pero no tanto de la segunda, prácticamente relegadas sus actividades al Canal Clásico —de pago.

Plantear que la Orquesta Sinfónica de la RTVE, que este año cumple cuarenta de existencia, sea gestionada por una Fundación vinculada a la propia RTVE y “abierta a las donaciones públicas y privadas” no parece una mala idea, aun cuando el hecho de que a esa Fundación deba contratarle luego los servicios de la orquesta el propio Ente Público no deje de resultar peligroso. No es buena idea, sin embargo, la de que en su patronato “juegue un papel esencial el Ministerio de Cultura a través del INAEM, que ha adquirido una profunda experiencia gestora en estos campos culturales”. Lo que debiera el INAEM, y seguramente se sentirá más cómodo con ello, es apoyar en lo posible las actividades de una orquesta que puede y debe reencontrar su camino, ese que empezó hace cuarenta años con el inolvidable Igor Markevich a su frente. Por cierto, qué maravilla si se pudiera lanzar en su sello discográfico —tan errático— una buena colección antológica de aquellos viejos y buenos tiempos. Eso es también hacer cultura desde la información pública.

Diseño
de portada
Argonauta
(Salvador
Alarcó
y Belén
Gonzalez)



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

Presidente

Santiago Martín Bermúdez

scherzo

REVISTA DE MÚSICA

Director

Luis Suñén

Redactor Jefe

Enrique Martínez Miura

Edición

Arantza Quintanilla

Maquetación

Daniel de Labra

Fotografía

Rafá Martín

Secciones

Discos:

Juan Manuel Viana

Educación:

Pedro Sarmiento

Libros:

Enrique Martínez Miura

Página Web

Iván Pascual

Consejo de Dirección

Javier Alfaya, Manuel García Franco,
Santiago Martín Bermúdez,
Antonio Moral, Enrique Pérez Adrián,
Pablo Queipo de Llano Ocaña y Arturo Reverter

Departamento Económico

José Antonio Andújar

Departamento de publicidad

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

Relaciones externas

Barbara McShane

Suscripciones y distribución

Iván Pascual
suscripciones@scherzo.es

Colaboradores

Cristina García-Ramos

Impresión

GRAFICAS AGA S.A.

Encuadernación

CAYETANO S.L.
Depósito Legal: M-41822-1985

ISSN: 0213-4802

La música extremada

PRESENCIAS SIMULTÁNEAS

La gran literatura no es sucesión, sino simultaneidad, dice E. M. Forster en el comienzo de sus *Aspectos de la novela*, donde nos pide que imaginemos una sala grande y espaciosa, con diversos pupitres en cada uno de los cuales se afana un escritor. Los lectores deambulamos con libertad y sigilo y vemos a escribir a Shakespeare y un poco más allá a Henry James, que son tan contemporáneos nuestros, cuando estamos leyéndolos, como Cervantes o Joyce. Quizás la comparación nos sirve para la música si en vez de esa gran sala en la que sólo se escucha el deslizarse de las plumas —y el ruido de las máquinas de escribir, y el rumor de los teclados de computadora— imaginamos, por ejemplo, un corredor con puertas que dan a cabinas insonorizadas, a herméticos estudios de sonido en cada uno de los cuales se ejecutan simultáneamente las composiciones que más nos gustan. Al fin y al cabo, no ordenamos nuestros discos por orden cronológico, ni para escucharlos respetamos la secuencia temporal de las vidas de los músicos. Actuamos —elegimos— siguiendo el capricho, el azar, el juego de las resonancias, de las afinidades secretas.

En una sala de cámara de Nueva York, una tarde de domingo, asisto en primera fila a un concierto del Cuarteto Brentano, en el que también está anunciada la presencia del poeta Mark Strand. En el programa, Mozart y Anton Webern, y poemas de Strand, que es un hombre muy alto, con el pelo blanco, con gafas, con un serio traje azul marino. Empieza el concierto con uno de los cuartetos de Mozart dedicados a Haydn, pero tras el primer movimiento no viene el segundo, sino una de las seis bagatelas para cuarteto de cuerda de Webern, y cuando se hace el silencio después de la duración fugaz de esta música imposiblemente comprimida Mark Strand lee una estrofa del poema, que se titula *Webern Variations*. De pronto la música no es historia consabida y sucesiones de épocas y estilos, sino una contemporaneidad tan rigurosa como el presente en el que los músicos tocan y Mark Strand recita, la tarde de domingo en la que yo estoy escuchándolos. De Mozart a Webern hay apenas un salto, una pulsación de silencio, y el universo sonoro es casi



el mismo. La Viena de la Ilustración se yuxtapone a la de las primeras décadas angustiosas del siglo XX, y la especulación formal de Mozart no es menos intrincada que la de su lejano sucesor de siglo y medio después: desde tan cerca veo el esfuerzo de los músicos, sus miradas cómplices, escucho las respiraciones, el choque áspero de los arcos sobre las cuerdas. Webern revela su lealtad a una tradición que viene de Haydn: Mozart suena no con las melodías de lo ya sabido, sino con la novedad de lo que está siendo inventado, lo que era música rompedora y casi hermética en el tiempo en que se tocó por primera vez.

Y en los versos de Strand, en cada estrofa intercalada entre las obras de Webern —la última, el cuarteto de cuerda, en cuyo manuscrito está anotada la fecha atroz de marzo de 1938 en que Hitler entró triunfalmente en Viena— las palabras muestran su proximidad con la música y su lejanía de ella, el juego entre lo que dicen y lo que callan, y ese punto común en el que las dos, música y palabras, sirven para invocar no lo que se ve, sino lo invisible y lo ausente.

En una misma sala, grande, en penumbra, presencias y ausencias, los músicos del Cuarteto Brentano, los compositores muertos, Mark Strand, yo mismo, mirando y escuchando. Casi fue una sorpresa, cuando rompieron los aplausos, que hubiera tanta gente a mi alrededor, invisible y silenciosa hasta entonces.

Antonio Muñoz Molina

Prismas

SARTRE CUMPLE CIEN AÑOS

En este año de 2005 se cumplen cien de uno de los escritores más influyentes de la Europa contemporánea, Jean-Paul Sartre. Para mi generación, para los que nos situamos generacionalmente entre los 50 y 70 años, Sartre ha sido más que un escritor admirado u odiado, según la manera de pensar política e ideológica de cada cual. Sartre fue, en cierto modo, un capítulo de nuestras vidas para quienes nos tomamos el periodismo o la literatura como actividades que debían contribuir a transformar el mundo. La doctrina del “engagement” histórico de los intelectuales, tal y como Sartre defendía desde las páginas de su revista. *Les temps modernes* fue una especie de consigna que agrupó a hombres y mujeres que nos habíamos apuntado en esa especie de ejército de las sombras que pretendía, según una frase famosa, cuyo autor no voy a citar, “tomar el cielo por asalto”. No lo tomamos, evidentemente. El



mundo resultó mucho más complejo de lo que nosotros creíamos en épocas en las que nos ahogaba la falta de libertades. Sartre pudo o no equivocarse entonces, pero si lo hizo no importa demasiado. Al cabo, como dicen algunos, lo que verdaderamente importaba no era que nos equivocáramos

quienes le seguíamos con mayor o menor generosidad, sino el hecho de haber vivido creyendo generosamente en una causa.

Pero no es sólo al Sartre autor de *Las chemins de la liberté*, *Les mots* o *La critique de la raison dialectique* al que quiero recordar aquí —*Les mots*, dicho sea de paso es uno de los libros más bellos de la literatura europea del siglo XX— sino a aquel que, como buen hijo de su tiempo, intentó incluir también la música dentro del proyecto global de lucha contra una realidad deprimente, cuajada de injusticias. Las vanguardias musicales de entonces — finales de los cuarenta, años cincuenta— no le fueron ajenas y aunque no escribió nunca, que uno sepa, de música, sí animó a otros a hacerlo —a René Leibowitz, por ejemplo. De ahí este recuerdo, de ahí este pequeño homenaje.

Javier Alfaya



Lauda

NOVEDAD
CENTENARIO
DEL QUIJOTE

ENTRE AVENTURAS Y ENCANTAMIENTOS

Música para don Quijote

La Grande Chapelle
Àngel Recasens

Para más información:
www.lagrandechapelle.com
www.laudamusica.com



CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTES
Comunidad de Madrid

Don QUIJOTE 400 @



ENTRE AVENTURAS
Y ENCANTAMIENTOS
Música para don Quijote

La Grande Chapelle
Àngel Recasens

Ref. LAU001

“Recasens tiene ya a sus espaldas una larga andadura, y se mantiene, sin embargo, como uno de los secretos mejor guardados de la excelencia interpretativa en el repertorio español de los siglos XVII y XVIII.”

J. Á. VELA DEL CAMPO, *El País* (marzo 2005)

Distribución de lanzamiento: Lauda Música
Tel.: 91 880 11 13, E-mail: info@laudamusica.com

Musica reservata

DE UN CUADERNO DE NOTAS



Romanticismo. el artista como *enfermo ejemplar*. La creación artística como respuesta desesperada frente a la urgencia del tiempo: por eso la creación se materializa siempre a través de una fiebre (lo que no contradice su condición de *trabajo*: de esfuerzo, de cálculo, de disciplina). Una respuesta que nada tiene que ver con la cura ni con ninguna otra ilusión o fantasía consoladora. La respuesta como pregunta, o tal vez como exigencia.

La creación como patología: Nietzsche, Wolf, Schumann.

Clasicismo. el artista como *geómetra ejemplar*. El artista clásico retrata el mundo tal como cree que debiera ser, transfigura la rugosidad interminable del número real en la plenitud indivisa del número natural. La visión clasicista adquiere así una engañosa transparencia que será inevitablemente pervertida por los demagogos: todos los fascismos desarrollan escrituras clasicistas (Albert Speer, Luis Moya). La escritura clásica como diagnóstico.

Simetría de la mirada, armonía de los itinerarios, proporción de la forma preexistente, equilibrio: el artista clásico como médico.

La creación como higiene: Haydn, Mozart, Anton Webern.

Ideología. *Lobengrin, Parsifal, Der fliegende Holländer*. Propuestas ideológicas con las que no cabe condescender: pero la intensidad de su música es tal que hace imposible sustraerse a su marejada. La enunciación prevalece siempre sobre el enunciado: espejismo del arte, que nos impone la aquiescencia y nos convierte en cómplices emotivos de lo que rechazamos: *il naufragar m'è dolce in questo mare*. Ambivalencia de lo bello.

También: la música devuelve estos argumentos profundamente misóginos a una suerte de inocencia legendaria, situándonos en el paisaje infinitamente ambiguo del mito. Kundry no es Kundry, sino la personificación de la Serpiente, Senta y Elsa lo son de La Fe o de La Duda. Al convertir las en personajes precisos la música las proyecta sobre el dominio de la abstracción. Paradoja de Wagner: las figuras solamente alcanzan su humanidad al transformarse en símbolos.

Identificación. Identificarse con el modelo para dar sentido al dibujo, vaciarse de las imágenes que la memoria interpone entre el objeto y la mirada. Sólo cuando se logra la identidad entre memoria y objeto es posible construir una imagen autó-

noma: a mayor impersonalidad de la mirada, más personal y significativo es el dibujo.

La emoción de la música: identificación con la melodía, con su palpitación, con su curva expresiva. El modelo como música: articulación de líneas, de planos, de volúmenes abstractos. Cuanto mayor es esa abstracción (cuanto menor proyección del dibujante), mayor individualidad en el dibujo. En la música, la emoción nace de la capacidad proyectiva del oyente: antagonismo entre arte representativo y abstracción.

La linealidad melódica actúa en sentido opuesto a la línea del dibujo, salvo en el arte abstracto: ahí, por el contrario, solamente se puede trabajar a partir de la proyección emotiva del artista. Identidad entre arte abstracto y música (Kandinski era músico): escuchar la pintura.

Expresionismo. Schönberg: es mucho más difícil componer música atonal que música tonal. Kandinski: la pintura figurativa es más fácil que la pintura abstracta. La figuración ha regresado de sus cenizas y la música tiende hoy hacia formas modales flexibles. Incuestionable la trascendencia de Schönberg y Kandinski, su asombrosa audacia de 1909: pero, incuestionable también, su imposibilidad para articularse como institución (y de ahí la necesidad de crear el dodecafonismo) Pintura sin anécdota, música sin arquitectura armónica: quimera de un arte totalmente subjetivo más allá de su inscripción como arte experimental.

Silencio. Una línea o un punto sobre un lienzo vacío convierten en pintura ese vacío (Malevitch: *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*: doble activación de la nada). Una nota aislada hace audible el silencio que le sucede: el silencio como límite de todas las músicas.

Pero el silencio no sería legible como tal silencio sin el sonido que lo quiebra y lo acota: la música es la lógica secreta del silencio.

Galería. Las cantatas italianas de Händel: música estatuaría; los *lieder* de Rachmaninov: óperas en miniatura. En ambos autores hay músicas agitadas, vehementes: pero en Händel la agitación es monumental, en Rachmaninov, melodramática. Principio y fin de una tradición.

La voz y el teclado: el personaje solitario, recortándose sobre un espacio abstracto, una escenografía implícita. Primer plano fílmico.

Inmanencia dramática de la música vocal: la estatua que canta.

Fragmento. Cualquier motivo no permite cualquier desarrollo: como la frase poética, la idea musical es un epítome de la forma. El discurso se quintaesencia en la pieza a partir de la cual habrá de articularse: el motivo debe ya constituir una unidad. Los *leitmotiven* son la esencia del arte wagneriano del mismo modo que *À la recherche du temps perdu* se cifra en su onomástica. El apunte como totalidad: la música como metáfora y como sinécdoque.

CON NOMBRE PROPIO

Tradición y modernidad

MAURIZIO POLLINI

En una entrevista concedida a Paolo Petazzi e incluida en el libro que constituía el programa de mano del completo *Proyecto Pollini* de Salzburgo (1995), el gran pianista milanés —respondiendo a una pregunta sobre las reticencias del público musical con respecto a la nueva música y también a muchos aspectos de la tradición histórica del siglo XX— afirmaba: “Hay una imperiosa necesidad para que la vida musical se libere de los habituales criterios de programación, y que se abra a la música del siglo que está terminando, y también a la música antigua y a los momentos del pasado de los que no se ha ocupado. Es vital que los jóvenes compositores tengan en el futuro una relación con un público más amplio, si queremos que haya una continuidad de la creación musical. Hoy en día, puede parecer que la situación es más favorable para el intérprete, pero no creo que sea así. Me temo que el proceso esclerótico que ha sufrido el repertorio va a terminar sin más en una disminución del interés por la obra interpretada”.



Foto: Philippe Gontier / DG

Con la habitual lucidez a la que nos tiene acostumbrados en sus interpretaciones, Maurizio Pollini define de forma clara uno de los problemas de la vida musical contemporánea, esto es, que —en un contexto cultural en el que las composiciones de hoy permanecen confinadas en el ámbito de los especialistas y al margen de la cotidiana vida musical— el interés del público se centra únicamente en el intérprete, olvidando, sin embargo, los auténticos valores que realmente están en la base de la obra de arte, pertenezca ésta tanto al presente como al pasado. De algún modo, si bien en términos más difuminados y desplazando ligeramente el punto de vista, Pollini retoma la violenta polémica que había provocado en su momento que Glenn Gould abandonara las salas de concierto (el “rito del concierto” como lo definía el pianista canadiense, despreciándolo) para dedicarse exclusivamente a las grabaciones discográficas. Con el disco, en realidad, Pollini, mantiene una difícil relación, sobre la que habrá que hablar más adelante, lo que ahora importa es subrayar, por una parte, la denuncia de un sistema de producción musical (concertística) que no funciona como cabría esperar, y por otra, el hecho de que la afirmación de Pollini equivaldría a una declaración estética.

De Chopin a Sciarrino

De hecho, durante toda su carrera, iniciada de forma brillante con el triunfo en 1960 del prestigioso Concurso Chopin de Varsovia (existen, en los archivos, imágenes de los cortes de los informativos polacos de aquella época en los que un jovencísimo Pollini, con apenas dieciocho años, interpreta de forma asombrosa el último de los *24 Preludios*, op. 28 de Chopin con una técnica pianística ya entonces sorprendente), y seguida con la progresiva “conquista” de todos los centros musicales más importantes —desde Viena a Berlín, de París a Londres, sin olvidar “su” Milán, donde desde 1968 (hasta 1986) la Scala estaría dirigida por el amigo de toda una vida, Claudio Abbado—, el pianista italiano alternará la interpretación del gran repertorio con la música de hoy. Ya en los años setenta, Pollini realiza una grabación discográfica de la *Sonata n.º 2* de Boulez (recientemente presentada en concierto en varias ocasiones, ¡y siempre de memoria!) que el mismo compositor considera “definitiva”, mientras establece lazos, cada vez más estrechos, con Luigi Nono (no hay que olvidar aquellos tiempos del compromiso político junto a Nono, Abbado,

Manzoni, que hoy en día se mantiene, si bien con posiciones más difuminadas, y que llevaron a Pollini a tocar dentro de las fábricas), de quien el pianista interpretará, primero (con Abbado), la monumental *Como una ola de fuerza y luz* (1972), y cinco años después *...sofferte onde serene...*, trabajo escrito “para” y “sobre” el *pianismo* de Pollini. No se debe pensar, sin embargo, en un simple cotejo de piezas, Pollini, al igual que con el repertorio clásico-romántico, hace una selección rigurosa: junto a Boulez y Nono, se hallan Stockhausen (algunas de sus *Klavierstücke* aparecen a menudo en los programas del pianista), Salvatore Sciarrino (no sólo la extraordinaria *Sonata n.º 5*, interpretada en 1994 en el Festival de Salzburgo y en estreno absoluto, sino también *Recitativo oscuro*, para piano y orquesta, interpretado en Londres en el año 2000, en estreno mundial y bajo la dirección de Boulez), y Giacomo Manzoni (*Masse*), para piano y orquesta, estreno mundial en Berlín Este, 1977). Desde este punto de vista, Pollini no arriesga, interpreta sólo a los grandes, y por este motivo se le podría exigir un poco más de coraje, pero, después de todo, es sabido que al artista milanés no le gusta interpretar música sin más, sino estudiar una y otra vez, con infinita paciencia, las páginas predilectas, y añadir nuevas piezas a su repertorio con extrema cautela.

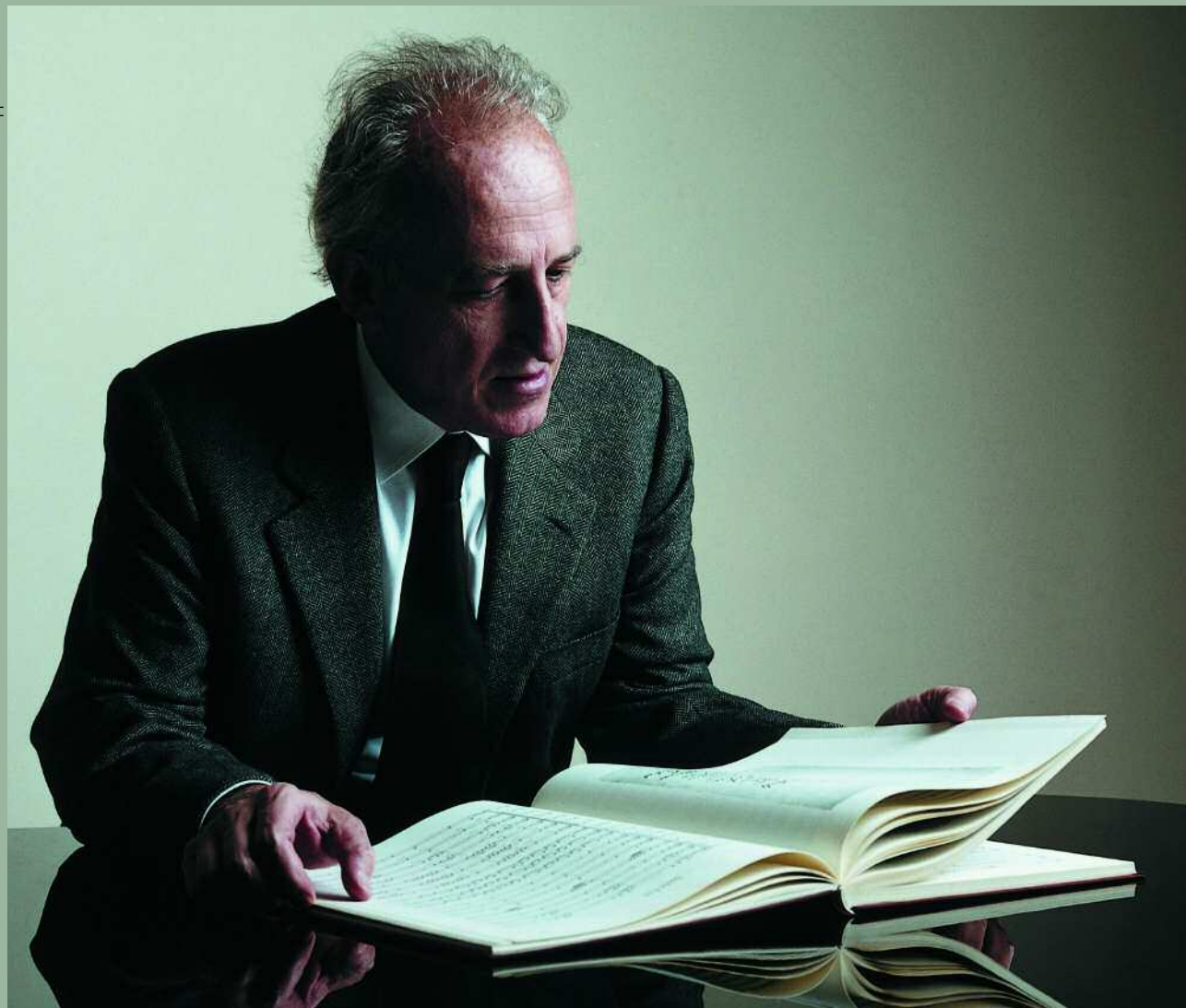
Lo que le interesa a Pollini, son los vínculos, las correlaciones, las infinitas conexiones (las “infinitas posibilidades”, para citar directamente un trabajo de su amigo Nono e, indirectamente, al arquitecto Carlo Scarpa —también Gino Pollini, padre del pianista, fue un extraordinario arquitecto racionalista—) que una obra de arte —la cual, como decía Adorno “se materializa en el espacio y en el tiempo”— establece con todo aquello que le está alrededor. Así, Pollini, une —en recorridos sólo aparentemente heterogéneos— Boulez a Schönberg, Debussy, Chopin. En un memorable concierto de hace algunos años en la Scala, junto a la *Sonata n.º 2* de Boulez se programaron los *24 Preludios*, op. 28, interpretados de un modo que también hoy día sería difícil de comparar. Y eso, como escribí entonces en la reseña del concierto, “en virtud de la capacidad que el pianista posee en sumo grado, para revelar en el oído del público actual, las mismas asperezas, las mismas brusquedades, que empujaron en su momento a un intelectual y artista de la categoría de Schumann, a definirlos (los *Preludios*) “apunte, *incipit* de estudios, o, si se prefiere, ruinas, simples plumas de

águila, todo dispuesto de forma salvaje y desordenada”. En la medida que Pollini reproduce aquel aturdimiento, aquel estupor atónico de la reacción de Schumann, amigo y compañero de Chopin, lo que simplemente está marcando, casi con terror, es el comienzo de la disgregación de la gran forma, y al mismo tiempo de la gran utopía romántica, en una constelación de fragmentos, unidos entre ellos tan sólo por el esquema armónico. En las *Seis pequeñas piezas*, op. 19 de Schönberg, Pollini demuestra cómo la inquietud de Chopin se ha radicalizado en el artista austriaco, llevando consigo —gracias a la forma aforística— una ulterior “contracción del material musical”. ¿Cómo no citar, también, los conciertos de hace algunos años, en los que Pollini interpretaba, junto a la monumental *Sonata en si menor* de Liszt, la *Fantasia polaca*, op. 61 de Chopin? El artista polaco, considerado durante mucho tiempo un músico de salón burgués, se transformaba bajo los dedos de acero (y el pensamiento lúcido) del pianista milanés, en un precursor de la gran forma (aparentemente) rapsódica de la *Sonata* de Liszt, la cual, a su vez, habría irradiado su energía hasta la *Kammersymphonie*, op. 9 de Schönberg.

Schumann: eclosión de un conflicto

Se ha mencionado también a Schumann, músico impetuoso en sus años juveniles, desde la sorprendente interpretación de la *Sonata n.º 1*, op. 11, sin olvidar la *Fantasia* op. 17, y que ha sido un músico escrutado no sólo en sus páginas más célebres. De hecho, dos recientes grabaciones discográficas, han reproducido junto a *Dauids-bündlertänze* y *Kreisleriana*, también el *Allegro en si menor* op. 8, página fulgurante por su rápido contenido musical, y *Gesänge der Frühe* op. 133, perteneciente al último período de Schumann. Es necesario recordar que incluso un gran intérprete (e intelectual) como Wilhelm Kempff consideraba que era imposible interpretar estas páginas ya que en ellas se advertían las señales de la enfermedad del compositor. Pollini, sin embargo, demuestra cómo Schumann evoluciona con posterioridad hacia la explosión de un conflicto que se produce entre el pensamiento musical y la forma, en el sentido de que esta última parece ser insuficiente para apresar nuevos contenidos.

También de Schubert, junto a la interpretación de las tres últimas *Sonatas*, obra póstuma, de la *Sonata en la mayor*, D. 915, de la *Wanderer-Fantasia*, D. 760, a Pollini le gusta tocar pequeñas piezas como el *Allegretto* D.



Maurizio Pollini, piano. Grandes Intérpretes. Fundación Scherzo. Madrid. Auditorio Nacional. 12-IV-2005. Obras de Beethoven, Stockhausen y Berio. (Con Alain Damiens, clarinete). 18-IV-2005. Concierto extraordinario XX aniversario de la revista *Scherzo*. Obras de Chopin.

915, sin olvidar que en el ya citado *Proyecto Pollini 1995* (a éste, le seguirá otro, también en Salzburgo, en 1999; y en 2001, se programaría un concierto bajo el título *Pollinis Wabl*, esto es, *La elección de Pollini*, donde el músico aparece tan sólo como antólogo de las piezas, no como intérprete), el pianista milanés se sentó frente al teclado para acompañar piezas como *Nachthelle D. 892*, para coro masculino a cuatro voces y piano, o *Coronach D. 836*, para coro femenino y piano. Este hecho debe explicarse no sólo por el amor que siente por partituras, que si bien son importantes son desconocidas, sino también por la veneración que un músico como Pollini siente por la tradición interpretativa que le precede. No en vano, le gusta recordar cómo, en la primera mitad

del siglo pasado, sólo Arthur Schnabel se atrevió a incluir en su programa las sonatas pianísticas del gran compositor austriaco. A propósito de esto, cabe indicar, que junto a Schnabel, el pianista italiano admira a Rubinstein, Richter, Benedetti Michelangeli, sin olvidar a Nikita Magaloff (su gran amigo), músicos muy distintos a él, a excepción del primero. Esto ejemplifica perfectamente, en mi opinión, la apertura intelectual de Pollini, capaz de apreciar también las diferencias en el modo de sentir (e interpretar) la música: ¿Acaso, en los años setenta, no colaboró al mismo tiempo con directores depositarios de la gran tradición de los *Kapellmeister*, como Karl Böhm, Klaus Tennstedt, Wolfgang Sawallisch, y maestros de muy distinto estilo y formación como Abbado y Boulez?

Beethoven: valores revolucionarios

Reflexión aparte, la merece, obviamente, Beethoven. Cuando, a mitad de los años setenta, aparecieron los discos con la interpretación de las últimas cinco *Sonatas*, el mundo musical creyó estar ante un auténtico descubrimiento. Un músico de apenas treinta años afrontaba obras maestras que hasta entonces se consideraba debían ser interpretadas sólo a partir de la madurez. Pollini sacaba a la luz la profundidad del pensamiento beethoveniano, pero no sólo a través de una ejecución meditada, sino también a través de la violencia del gesto que —en la *Sonata op. 106, "Hammerklavier"*— asumía valores verdaderamente revolucionarios. El pianista milanés, uno de los primeros después de Schnabel, se

acercaba, en la ejecución, a los terribles y originarios tiempos del metrónomo, en particular en el último movimiento, la *Fuga a tre voci, con alcune licenze*, que en años recientes, también uno de los grandes como Alfred Brendel considera “no interpretable”. Pollini, como Brendel, intuye que la indicación beethoveniana no debe tomarse al pie de la letra, sino que constituye un tipo de indicación utópica para obligar al intérprete y al público a forzar los propios límites interpretativos y perceptivos.

Las *Sonatas* de Beethoven, desde siempre, han acompañado a Pollini (memorables sus ciclos completos, interpretados en Milán, París, Londres, Viena, Múnich, Berlín, Nueva York, desde 1994 en adelante) aunque, muchas veces, el genio de Bonn le ha servido al pianista para abrir perspectivas y mostrar nuevos caminos. Por ejemplo, a menudo, a Beethoven le han flanqueado Schönberg a un lado y Brahms al otro. En un concierto de 1988 en Bolonia, en la primera parte se escucharon las *Seis piezas, op. 118* de Brahms, junto a las *Tres piezas, op. 11* de Schönberg, y en la segunda parte la monumental *Hammerklavier*. Brahms, por lo tanto, después de haber sufrido la pesada herencia beethoveniana (no en vano su *Sonata, op. 1* cita abiertamente el *incipit* del *Op. 106*), encuentra de nuevo la libertad expresiva en las obras pianísticas de la madurez, que, a su vez, abren el camino a las páginas de Schönberg, tan influyentes en la música de hoy.

La investigación sobre Beethoven alcanza también la discografía, no en vano, si bien con algún trabajo, Maurizio Pollini prosigue la grabación completa de sus *Sonatas*, iniciada algún

año antes. De hecho, la última grabación publicada se ha ocupado de las *Sonatas* del *Op. 10* y el *Op. 13*, la celebrísima *Patética*. Al comienzo, se mencionaba la difícil relación con los estudios de grabación. No podía ser de otro modo, puesto que, Pollini, con coherencia, sabe que grabar “una” interpretación en un disco, niega, de hecho, la posibilidad de volver a reflexionar sobre ella, mejorarla, cayendo en la típica paradoja moderna del intérprete, esto es, rozando la tan temida supremacía del intérprete sobre la obra de arte.

La dirección de orquesta

Recientemente, el maestro ha retomado entre sus actividades la de director de orquesta, si bien ha seguido estando frente al teclado. Tras muchos años, Pollini ha vuelto a dirigir, y en concreto, los *Conciertos para piano y orquesta* de Mozart (y justamente en España, en La Coruña).

Pollini nunca había ocultado su insatisfacción —con respecto a Mozart— a propósito de sus colaboraciones en los *Conciertos*, con directores de primerísima fila. Se pretende crear un estrecho vínculo entre el intérprete y el director y para ello, Pollini, hace ya algún tiempo, se había puesto a las órdenes de la dirección musical de Vladimir Ashkenazi, también él, un gran pianista. Sin embargo, es evidente, que la máxima interacción posible sólo se puede obtener cuando se cumplen ambos papeles, lo que el músico milanés hará también próximamente con la Filarmónica de Viena (ya lo hizo en los años ochenta). En suma, la investigación, la meditación, pero también la experimentación y el des-

año son momentos inseparables de la carrera de este gigante de nuestro tiempo.

El programa del Ciclo de Grandes Intérpretes ejemplifica con claridad lo que constituye para Maurizio Pollini la relación entre tradición y modernidad. Junto al Beethoven de la *Hammerklavier*, se encuentran también las *4 piezas para clarinete* de Alban Berg y dos *Klavierstücke* de Karlheinz Stockhausen —la VII, que se centra en el análisis de la resonancia sonora del piano, a través de un uso magistral del tercer pedal, y la IX, que trata de transferir, o mejor aún, de reinventar la música electrónica en un instrumento acústico, creando efectos definidos como *feedback* (retroalimentación), y *loops* (curvas), y contraponiéndolos al “desorden”, en parte creado con un carácter casi de improvisación. Es Berg, quien hace de puente entre la experiencia (a su modo de ver radical) beethoveniana y la también poderosa experimentación de Stockhausen. No en vano, en los últimos conciertos en los que ha presentado un programa muy similar (por ejemplo, en Milán, el 23 de noviembre de 2004), la interpretación de *Hammerklavier* resultaba aún más impresionante, con aquellas velocidades en la ejecución (en particular de los dos tiempos extremos) llevadas casi hasta el paroxismo y demostrando con ello como se puede justificar la frase que Thomas Mann (en el *Doktor Faustus*) pone en boca de Adrian Leverkühn, quien sostiene que justo en el movimiento final, “Beethoven demuestra casi odio con respecto a la *fuga*, y un deseo de violentarla”.

Carmelo di Gennaro

Traducción: Juan Carlos Plaza Asperilla

DISCOGRAFÍA SELECTA

BEETHOVEN: Conciertos para piano n°s 1-5. FILARMÓNICA DE BERLÍN. DIRECTOR: CLAUDIO ABBADO. DEUTSCHE GRAMMOPHON 4397702. 3 CD.

- *Sonatas n°s 11, 12, 21.* DG 4354722.
- *Sonatas para piano, 22-24, 27.* DG (2 DCs).
- *Sonatas n°s 28-32.* DG 4497402. 2 CD.
- *Variaciones Diabelli.* DG 459645-2.

BRAHMS: Concierto n° 1. FILARMÓNICA DE BERLÍN. DIRECTOR: CLAUDIO ABBADO. DG 4470412.

— *Concierto n° 2.* FILARMÓNICA DE BERLÍN. DIRECTOR: CLAUDIO ABBADO. DG 4535052.

CHOPIN: Estudios. DG 4137942.

- *Preludios.* DG 4137962.
- *Polonasas.* DG 4577112.
- *Baladas 1-4, Preludio op. 45, Fantasía op. 49.* DG 459683-2.

DEBUSSY: Estudios. **BERG: Sonata.** DG 4236782.
— *Preludios I. L'isle joyeuse.* DG 445187-2.

MOZART: Conciertos para piano n°s 19 y 13. FILARMÓNICA DE VIENA. DIRECTOR: KARL BÖHM. DG 4137932.

SCHUBERT: Fantasía del caminante.
SCHUMANN: Fantasía op. 17. DG 4474512.

SCHUMANN: Concierto para piano. FILARMÓNICA DE BERLÍN. DIRECTOR: CLAUDIO ABBADO. *Arabesque. Estudios sinfónicos.* DG 4455222.

STRAVINSKI: Tres movimientos de Petrushka.

- PROKOFIEV: Sonata n° 7.**
- WEBER: Variaciones op. 27.**
- BOULEZ: Sonata n° 2.** DG 4474312.

Ciclo de música renacentista y barroca

PRIMAVERA EN CASTILLA Y LEÓN

Desde el pasado mes de marzo, cuando el ciclo se abiera con la bachiana *Pasión según san Mateo*, por el Coro y la Orquesta Barrocos de Amsterdam, dirigidos por Ton Koopman, y hasta el próximo de mayo, se va a desarrollar *Allegro*, conciertos de primavera en Castilla y León. Las sesiones tienen lugar en Valladolid, Soria, Zamora, Ávila, Béjar y Segovia. Los conciertos restantes se inician con La Risonanza y la Capilla Peñaflorida, con Fabio Bonizzoni como director, que interpretan una reconstrucción de las *Vísperas para el domingo de Pascua* de Vivaldi. Harmonie Universelle y Florian Deuter harán piezas de Telemann, Vivaldi y Bach. Finalmente, el Ensemble Durendal y Marimar Fernández (voz y dirección) proponen un programa titulado *Salga la luna*, cuyo tema es la música en Cervantes.



Soria, Valladolid, Zamora y otras localidades. **Allegro**. Ciclo de conciertos de primavera. 3-IV/8-V-2005.

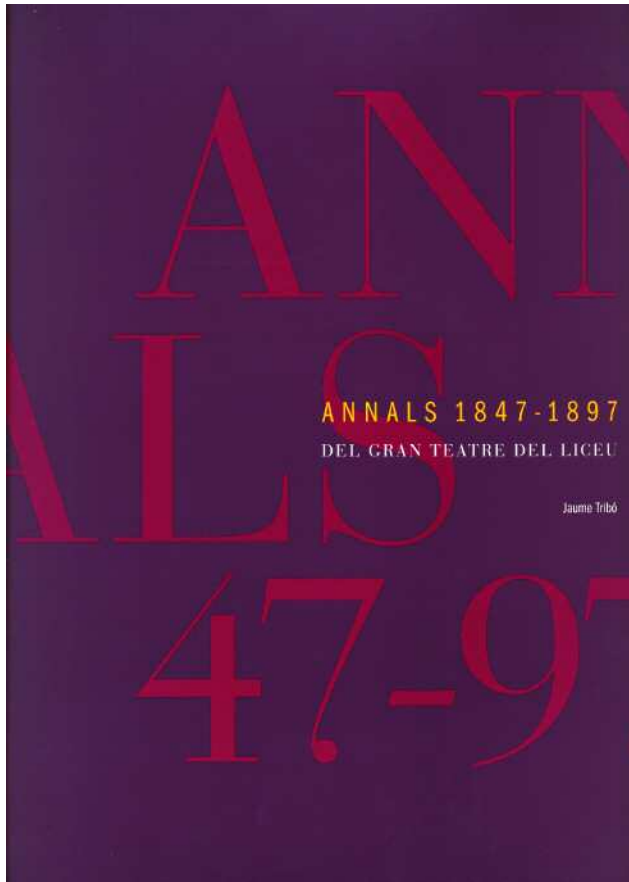
XXXIII Semana del Corpus

FESTIVAL LUCENSE



Lugo. Festival de Música Ciudad de Lugo. 19-IX/18-VI-2005. <http://www.concellodelugo.org/>.

El Festival de Música Ciudad de Lugo —o Semana del Corpus, que llega a su XXXIII edición— se celebra este año del 19 de abril al 18 de junio. Serán diecisiete conciertos en total, caracterizados por la libre admisión a los actos. Destacaremos algunos de ellos: el Festival se inaugura con un recital de la mezzo Vivica Genaux y el pianista Craig Rutenberg (obras de Haydn a Chueca). Otra sesión liederística está encomendada a Anna Grevelius y Roger Vignoles (Schubert, Schumann, Nyström). Este mismo pianista acompañará al tenor John Mark Ainsley en obras de Mendelssohn, Britten y Schumann. Una velada del soprano Jorg Waschinski recuerda a Farinelli. La Orquesta de Cámara de la Sinfónica de Galicia, con Massimo Spadano como solista de violín y director, interpretará *Conciertos de Brandemburgo* y *Suites* de Bach junto a obras de Corelli y Mascitti. Canciones y danzas del renacimiento español sonarán por el Coro Universitario de Santiago y la Capela Compostelana, que dirige Miro Moreira. La Real Filharmonía de Galicia, dirigida por Maximino Zumalave y con el barítono Christian Hilz, harán un programa Weber-Mahler-Schubert. La clausura, en coproducción con el Festival Mozart de La Coruña, se ha encomendado a la Orquesta Sinfónica de Galicia y Eduardo López Banzo, que interpretarán el oratorio *La Resurrección* de Haendel. Habrá también conciertos familiares, centrados en *El carnaval de los animales* y *La historia del soldado*.



Documentación fundamental de 1847 a 1849 LOS ANALES DEL LICEO

L'Associació d'Amics del Liceu acaba de publicar los anales del teatro correspondientes al periodo 1847-1897, después de un largo, exhaustivo y complejo trabajo realizado por Jaume Tribó, que además de apuntador del teatro, es un estudioso de todo lo que hace referencia al mismo. Es un documento fundamental para conocer las vicisitudes del coliseo barcelonés y consta de un detalle continuo de todas las funciones realizadas en su escenario, lo que nos hace ver que en una gran parte de este periodo las funciones de ópera tenían una importancia muy relativa, que fue adquiriendo con posterioridad, y que se realizaban grandes temporadas de teatro, donde los autores como García Gutiérrez y Zorrilla eran habituales, circo, bailes de máscaras y otras actividades que poco tenían que ver con el mundo de la música. El libro tiene su correspondiente índice, donde se pueden encontrar todos los intérpretes y sus actuaciones, por orden cronológico, lo que lo hace elemento de consulta indispensable para cualquier actuación de la época. El libro esta acompañado de un interesante prólogo de Roger Alier y de una introducción hecha por el propio autor, donde con un estilo preciso pero desenfadado nos muestra a la vez las generalidades del periodo. Con el libro se acompaña un disco, en el que aparecen artistas que han actuado en el Liceu en este periodo, aunque las grabaciones son, como es lógico, de una época posterior. Ahora sólo nos falta esperar el segundo libro, del periodo 1897-1947, donde aparecerán muchos más nombres familiares al buen melómano.

Musicadhoy

DOBLE RETRATO

Con este título, el ciclo *musicadhoy* reúne a dos compositores de dos generaciones distintas, madrileños los dos: Gonzalo de Olavide y Jacobo Durán-Loriga. Del primero se ofrecerán *Indices*, *Vº hymno de la desesperanza* y *Alter-nante* y, del segundo, nada menos que dos estrenos absolutos, el *Cuarteto de cuerdas* y *Antoianças*. Proyecto Guerrero, bajo la dirección de Fabián Panisello asegurará esa buena prestación a la que, por fin, ya estamos acostumbrados cuando se trata de la música española contemporánea. Como complemento al concierto, la Residencia de Estudiantes ha organizado una mesa redonda en homenaje a Gonzalo de Olavide en la que participarán, junto al compositor, Javier Alfaya, José Luis García del Busto, Arnoldo Liberman y David del Puerto.

OLAVIDE



DURÁN-LORIGA



Madrid. Auditorio Nacional. 7-IV-2005. Proyecto Guerrero. Director: Fabián Panisello. Obras de Olavide y Durán-Loriga. Residencia de Estudiantes. 11-IV-2005. Homenaje a Gonzalo de Olavide.

Trabajar a largo plazo

SERGIU COMISSIONA

El director de orquesta estadounidense Sergiu Comissiona (Bucarest, 1928-Oklahoma, 2005) fue titular de la Orquesta Sinfónica de Haifa —en su Israel de adopción—, de la Filarmónica de la Radio Holandesa, y también asesor artístico de la Orquesta Sinfónica Americana (entre otros empeños de cierta relevancia). Mas lo que ahora nos interesa es su fructífera época al frente de la OSRTVE con sede en el Teatro Monumental de Madrid. Fue su director titular durante casi una década, entre 1990 y 1998, sustituyendo a Árpád Jók, apodado *el breve*. Al principio parecía uno de esos directores irregulares, de *dientes de sierra*, que

mucho fían a la inspiración del momento. Pero el tiempo, junto a su cada vez mayor compenetración con los profesores, fue descubriendo su gran oficio como director (un bien hoy casi tan escaso como el oro), su honestidad y la amplitud de sus gustos. Además, lo que es fundamental y más en España: la orquesta empezaba a quererle.

A este sentimiento nos fuimos adhiriendo bastantes. Y, tras dejar la titularidad en el 98, siguió viniendo muchos años como invitado, a regocijarnos de nuevo. Así ocurrió en una *Tercera Sinfonía* de su admirado Mahler, algo abultada de imprecisiones instrumentales (y más en el Finale), y sin

embargo transcendida con amor, encauzada siempre hacia la llama del espíritu. O en sus versiones de la *Tercera* brahmsiana, cada vez más medular —de puro interiorizada—, con gradual tendencia a unos *tempi* más lentos y de cuya visión tuvimos aún cierto eco en sus serenas *Variaciones Haydn* de hace apenas tres meses.

Pero lo que importa de verdad —al margen de este recuerdo apenas esbozado—, es el rendimiento global, la titularidad en su conjunto. Es un hecho que del mismo se derivó un buen dividendo artístico para la orquesta y el coro que, no lo olvidemos, conoció también durante su etapa una renovación de filas significativa. Obvio es

que la buena consideración de la orquesta por parte de muchos aficionados (o de los propios profesores, a quienes elevó su propia estima), no sólo es un *invento* del sensible Comissiona. Antes ya había talento individual bastante (y el caso del percussionista Ismael Castelló puede servir de paradigma). Pero lo suyo fue impulsar de nuevo todo aquello, darle continuidad y cohesión, mejorando el pulso vital de la ORTVE. Además, sobre un fondo de entusiasmo y de trabajo, sus dignos sucesores (los Benet, Rodríguez, Todorova...) han brillado a veces, también, como enormes solistas.

Joaquín Martín de Sagarmínaga

Muere el primer violín del Melos LA ÚLTIMA GIRA

Wilhelm Melcher, primer violín del Cuarteto Melos, falleció el 7 de febrero, precisamente cuando iba a iniciarse la gira de despedida por España, bautizada nostálgicamente *Les adieux*. Fundado en Stuttgart en 1965, el grupo fue muy asiduo durante muchos años de los escenarios españoles. Su edad dorada puede cifrarse en los años setenta, cuando llevó al disco versiones magníficas de los cuartetos de Schubert o Mendelssohn. El conjunto pasó por diversos avatares, cuando lo abandonó Gerhard Voss, pero la integración de la norteamericana Ida Bieler había supuesto una inyección de nueva fuerza. Sin embargo, los problemas de salud de su primer violín habían obligado a la decisión de alejarse de los escenarios. Tristemente, la muerte de Melcher llegó primero.



Desaparece una gran figura de la música sueca ADIÓS A SIXTEN EHRLING

El pasado 13 de febrero moría en Nueva York, a los 86 años de edad, el director de orquesta Sixten Ehrling. Su larga carrera acabó por consagrarle como uno de los directores de orquesta suecos más importantes, si no el que más, del siglo XX. Iniciado en la Real Ópera Sueca, fue luego ayudante de Karl Böhm en Dresde. Gran parte de su trabajo se desarrolló en los Estados Unidos, donde fue titular de la Orquesta Sinfónica de Detroit de 1963 a 1973, trabajando luego también con las orquestas de Denver y San Antonio. Ehrling brillaba particularmente en la música de Nielsen y Sibelius, pero igualmente en Wagner —dirigió un *Anillo* completo en el Metropolitan



neoyorquino— o Bartók. Muy comprometido con la música contemporánea, programaba con asiduidad obras de autores modernos suecos y norteamericanos, estrenando numerosas obras nuevas.

josep Pons

DIRIGE...
edición especial

DISCO-LIBRO 80 pag.
fotos, entrevistas
biografías, filmografía...

harmonia mundi

nino Rota

LA STRADA • IL GATTOPARDO (LE GUÉPARD)
CONCERTO SOIRÉE • Benedetto Lupo, piano
ORQUESTA CIUDAD DE GRANADA JOSEP PONS

La strada
Danzas de "Il Gattopardo"
Concerto Soirée

ORQUESTA CIUDAD DE GRANADA
BENEDETTO LUPO, piano

Este disco-libro nos propone una inmersión completa en el universo musical de uno de los grandes compositores de la Historia del Cine. *La Strada* y la inolvidable escena del baile de "Il Gattopardo" constituyen, sin lugar a duda, junto con *Ocho y media* y el *Padrino*, las páginas más famosas de Rota; encontramos ecos de esas piezas memorables en el Concerto Soirée de 1962. Esta obra forma la columna vertebral del genio de Nino Rota, el más... barroco de los compositores modernos!

Más información en
www.harmoniamundi.com

harmonia mundi
FRANCE

Foto: Maria Espeius

Del Liceu al Palau

RELEVO EN EL TIMÓN DEL LICEO

Las instituciones públicas que integran el consorcio del Teatro del Liceo —Ministerio de Cultura, Generalitat, Ayuntamiento de Barcelona y Diputación— acordaron el pasado 22 de febrero nombrar a Rosa Cullell (Barcelona, 1958) como directora general del Liceo en sustitución de Josep Caminal. Relvo tranquilo en el teatro, pues Caminal ha abandonado a petición propia el cargo que ha ejercido durante 12 años para asumir la dirección general del Grupo Godó, que edita *La Vanguardia*. La sucesora de Caminal, hasta ahora consejera delegada del Grup 62 (grupo editorial mayoritariamente participado por La Caixa), asumió oficialmente el cargo con “la plena confianza y el respaldo unánime” del patronato del consorcio.

Ilusión es la palabra que Rosa Cullell, licenciada en Ciencias de la Información y diplomada en alta dirección de empresas, repite más veces a la hora de explicar lo que siente al tomar las riendas del coliseo lírico barcelonés. “Llego al Liceo con ilusión y ganas de buscar nuevos horizontes para un teatro que debe seguir creciendo como una industria cultural de proyección internacional. Me siento llena de ilusión ante un nuevo reto. El Liceo es una gran empresa cultural, forma parte de nuestra sociedad y va a seguir siendo un teatro abierto a todos. En este sentido pienso continuar la línea impulsada por Caminal y mejorarla. El teatro vive un gran momento y llego con ganas de hacerlo crecer en todos los sentidos”, afirmó tras tomar posesión de su cargo.

Afirma sentirse muy halagada por el hecho de que las administraciones que integran el Liceo hayan pensado en ella para dirigir un teatro “al que me siento muy unida emocionalmente” como bar-



ROSA CULLELL

Foto: Bofill

celonesa y amante de la cultura. “Es el cargo más bonito que me podían ofrecer. Tengo muchas ganas de trabajar en un teatro que forma parte de mi vida. Hasta ahora he sido espectadora, pero ahora tengo la oportunidad de trabajar en el teatro para lograr su máximo desarrollo. La gestión no deberá cambiar, ha sido buena, el teatro funciona y no tiene sentido cambiar lo que funciona. Lo que hay que hacer es edificar sobre lo que ya se ha hecho y crecer más en la proyección del teatro socialmente, en España e internacionalmente”.

La nueva directora del Liceo mantuvo una larga entrevista con Josep Caminal en la que pudo conocer no sólo los logros del teatro en sus últimos años, sino también sus retos y carencias. Tras su etapa como periodista, que la ligó a medios de comunicación como *El País*, *Mundo Diario*, la BBC y Televisión Española, Cullell asumió la subdirección general y la dirección general adjunta de La Caixa, entidad bancaria estrechamente vinculada al Liceo.

Su perfil de joven ejecutiva y sus relaciones con el

mundo empresarial son factores que han pesado decisivamente en la decisión de las Administraciones a la hora de nombrarla directora general del Liceo, con la aprobación unánime de los mecenas del teatro y la sociedad que agrupa a los expropietarios del coliseo lírico.

Y ella lo tiene muy claro: “Han pensado en mí por mi bagaje en el mundo empresarial, no por mis conocimientos del belcanto”. Enhorabuena, y mucha suerte.

Javier Pérez Senz

Herreweghe y McCreech

ESPECIALISTAS CON LA ONE

Foto: Rafa Martín



Poco a poco, los músicos que empezaron con formaciones de instrumentos originales amplían su horizonte. Como muestra, la Orquesta Nacional ofrece dos interesantísimos conciertos dirigidos, respectivamente, por Philippe Herreweghe —*Séptima* de Schubert y *Novena* de Bruckner, dos “inacabadas” por tanto— y Paul McCreech —*Athalia* de Handel. En el caso del británico, la presencia de The Gabrieli Consort añade un interés añadido muy especial a una de las citas más interesantes de la temporada madrileña.

Madrid. Auditorio Nacional. 1, 2 y 3-IV-2005. ONE.
Philippe Herreweghe. Schubert y Bruckner. 15, 16 y 17.
Paul McCreech. Haendel.

Teatro Real:

BUENOS PRECIOS PARA NUEVOS PÚBLICOS

Durante la presentación de la temporada 2005-2006 del Teatro Real de Madrid, su director, Miguel Muñoz, anunció que, de las 174.000 entradas que se ofertarán durante la misma, casi 42.000 estarán fuera del abono general, lo que supone 7000 más que en la 2004-2005, un incremento debido al aumento del número de representaciones. El Teatro Real sumará a esta elevada oferta su ya iniciada política de precios reducidos, que afectará a 30.000 localidades de distintos títulos. Asimismo, la dirección del Teatro ha decidido congelar los precios de las entradas y no aplicar la subida que estaba prevista. En 2005-2006 el Teatro Real también consolidará las entradas de último minuto. Esta práctica, dirigida a menores de hasta 26 años, permitirá que a lo largo de la temporada 3.000 jóvenes puedan acceder al Teatro con descuentos, en su mayoría, del 90 por ciento sobre el precio de venta al público. A todas estas iniciativas para llegar a nuevos públicos, el Real añadirá la creación de un abono especial de precio reducido dedicado al siglo XX, que estará integrado por tres títulos: *Diálogos de Carmelitas*, *Desde la casa de los muertos* y *Sueño de una noche de verano*.

8º CONCURSO INTERNACIONAL DE VIOLÍN PABLO SARASATE

- **Presidente del Jurado:** Vladimir Spivakov
- **10 al 16 de septiembre de 2005** Pamplona
- **Fecha límite de inscripción:** 5 Mayo de 2005
- **Edades:** 15-25
- **Premios:** 38,700.00 € y actuaciones
- **Información:**
Concurso Internacional de Violín Pablo Sarasate
Navarrería, 39
31001 Pamplona. España
<http://www.cfn Navarra.es/sarasate>
E-mail: violin@cfnavarra.es

CONCURSO INTERNACIONAL DE VIOLÍN PABLO SARASATE PRESIDENTE VLADIMIR SPIVAKOV

Gobierno de Navarra

REAL FILHARMONÍA DE GALICIA
Antoni Ros Marbà, director titular

Convocatoria de **AUDICIONES** para:

1 plaza de **VIOLÍN TUTTI**
1 plaza de **TROMPA**

Se celebrarán en el Auditorio de Galicia (Santiago de Compostela), los días 3 y 4 de junio de 2005

Información y solicitudes:
REAL FILHARMONÍA DE GALICIA
AUDITORIO DE GALICIA
Avda. Burgo das Nacións s/n
15705 Santiago de Compostela (España)
Tel. 981 55 22 90 - Fax 981 57 22 92
e-mail: mgonzalez@rfg.e.telefonica.net

Fecha límite de envío de solicitudes: 6 de mayo de 2005

CONSORCIO DE SANTIAGO

**A
U
D
I
C
I
O
N
E
S**



MÚSICA ESPAÑOLA EN BREMEN



El Instituto Cervantes de Bremen ha comenzado a editar una interesante colección discográfica, titulada *Polifonía de compositores/Komponisten polyphonie*, dedicada a la música española contemporánea. Han aparecido los dos volúmenes iniciales, los que pueden verse en la imagen. El primero, parcialmente grabado en un concierto de la Galerie Katrin Rabus, recoge *Tríos* de Jesús Torres, José María Sánchez Verdú y Cristóbal Halffter. El segundo es el registro de otro concierto habido en la galería antes citada, el ofrecido por el Plural Ensemble y Fabián Panisello, con obras del mismo Panisello, de Pablo, C. Halffter y Sánchez Verdú. Ambos cuentan con documentadas y sugerentes notas de nuestro compañero José Luis Téllez.

Polifonía de compositores/Komponisten polyphonie. Instituto Cervantes de Bremen. <http://bremen.cervantes.es/>.



36 CURSOS INTERNACIONALES

MANUEL DE FALLA

GRANADA JUNIO-JULIO Y SEPTIEMBRE-NOVIEMBRE 2005

<p>TALLER DE FOTOGRAFÍA: MÚSICA, DANZA Y CIUDAD 23 de junio a 11 de julio Francisco Fernández y Francisco J. Sánchez</p> <p>TALLER DE PEDAGOGÍA DE LA MÚSICA, EL TEATRO Y LA DANZA 27 de junio a 2 de julio Valeria Frabetti, Omar Meza y Joaquín López "Chas"</p> <p>CURSO DE ANÁLISIS Y CREACIÓN MUSICAL 3 a 8 de julio Mauricio Sotelo</p>	<p>TALLER DE ARTES ESCÉNICAS Y DISCAPACIDAD: MÉTODO PSICO BALLET MAITE LEÓN 4 a 9 de julio Maite León, Concepción Canfranc, Pilar Gómez, Purificación Garrido y Javier Martín</p> <p>TALLER: LA MÚSICA VOCAL E INSTRUMENTAL DEL SIGLO XVII ESPAÑOL 19 a 23 de septiembre Carlos Mena (canto), Juan Carlos Rivera (guitarra barroca) y Carlos García-Bernalt (clave y bajo continuo)</p>	<p>CURSO DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: MÚSICA Y LITERATURA DURANTE EL SIGLO DE ORO (SIGLOS XVI Y XVII) 19 a 24 de septiembre Judith Etzion, Louise K. Stein, Luis Robledo, Juan José Rey y Emilio Ros-Fábregas</p> <p>CURSO DE ANÁLISIS MUSICAL: EL TEATRO MUSICAL EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX 24 a 27 de noviembre Yvan Nommick y Jorge Fernández Guerra</p>	<p>CURSOS EN COLABORACIÓN CON LA FUNDACIÓN AUTOR (SGAE)</p> <p>AUTOPRODUCIR SU DISCO 4 a 7 de julio Francisco Trinidad y Paula Susaeta</p> <p>INTRODUCCIÓN A LOS DERECHOS DE PROPIEDAD INTELECTUAL 19 a 23 de septiembre Marta Beca, José María Segovia, Carlos López Sánchez, Nazareth Pérez de Castro, Cristina Perpiñá-Navarro, Adriana Moscoso del Prado Hernández y Alejandro Trampia Vinuesa</p> <p>REDACCIÓN Y PRESENTACIÓN ORAL DE UN PROYECTO CULTURAL 26 de septiembre a 1 de octubre Ignasi Vendrell y Lourdes Fernández</p>
--	---	--	---

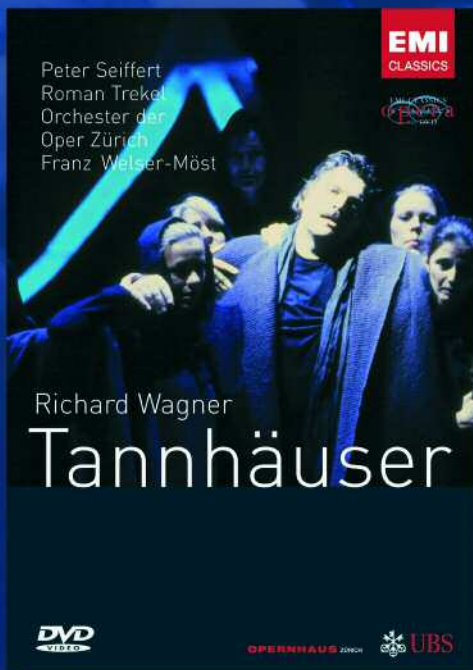
Imagen: © David Casador / RECAP, Granada 2005



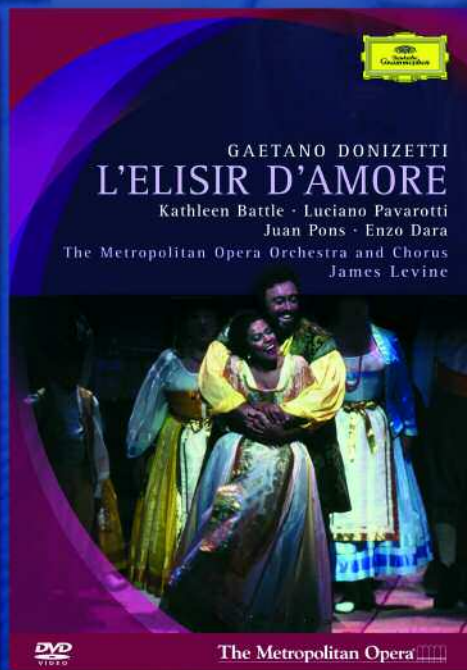
Información:
www.granadafestival.org/cursos.htm
cursos@granadafestival.org
Tel (34) 958 276 321
Fax (34) 958 286 868



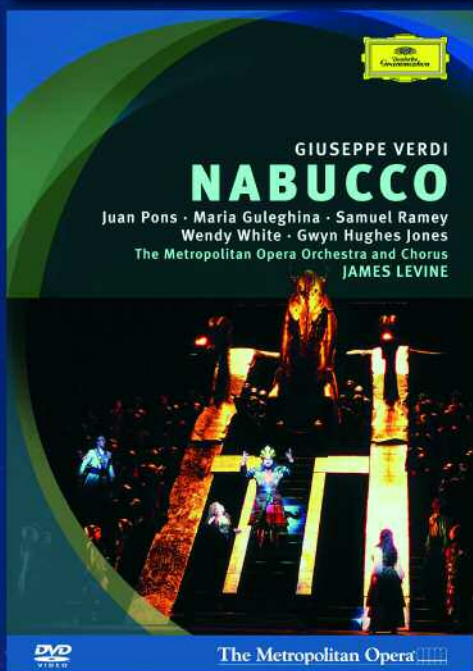
NOVEDADES ÓPERA EN DVD



TANNHÄUSER.
La Orquesta de la Ópera de Zurich, bajo la dirección de Franz Welser-Möst y un elenco lírico donde destacan P. Seiffert y R. Trekel.



ELIXIR DE AMOR.
Versión dirigida por James Levine, con un reparto estelar: Kathleen Battle, Pavarotti, Pons... entre otros.



NABUCCO.
Magnífico montaje de la gran obra de Verdi, dirigida por J. Levine, con Juan Pons, Guleghina o Samuel Ramey en el reparto.



DON GIOVANNI.
Producida por F. Zeffirelli, cuenta con un reparto de lujo: Bryn Terfel, Renée Fleming, Kringelborn, Furlanetto, Groves, Koptchak...



Estas y otras novedades en DVD del mundo de la lírica, las encontrará al mejor precio en su **espacio de música** de El Corte Inglés.



Ópera semiescenificada

FALTÓ EL DRAMA

Gran Teatre del Liceu, 24-II-2005. Donizetti, **Roberto Devereux**. Maria Pia Piscitelli, Dolora Zajick, Josep Bros, Roberto Servile. Orquesta Simfònica y Cor del Gran Teatre del Liceu. Director: **Yves Abel**. Movimiento escénico: **José Antonio Gutiérrez y Elisa Crehuet**.

BARCELONA En las óperas en versión de concierto se quiere llegar a una semiescenificación, pero en realidad se quedan en una buena iluminación, algún movimiento de paneles al fondo y algo de atrezzo, aunque las posibilidades dramáticas quedan relegadas cuando los cantantes actúan con partitura, con su correspondiente atril. La indisposición de Ana María Sánchez motivó su sustitución por Maria Pia Piscitelli, cantante profesional y musical, pero una voz oscura, limitada de expansión y en la zona grave, lo que unido a su enfoque muy contenido y poco autoritario dieron como resultado una Elisabetta de transición. Dolora Zajick volvió a mostrar la potencia de su voz, su canto lleno de fuerza, pero también su calidad expresiva, capaz de plegarse a las sutilezas de la atormentada Sara, subrayando los momen-



Josep Bros y Maria Pia Piscitelli en Roberto Devereux de Donizetti

tos más sutiles y los más brillantes. Josep Bros confirmó su dominio del bel canto, con un fraseo puro y muy cuidado y con una total entrega, dándome la sensación, en la difícil escena de la prisión, que tenía algún problema temporal, que le impedía desarrollar todas sus posibilidades. Completaba el reparto Roberto Servile, en un rol superior a sus posibilidades. La versión de Yves Abel me pareció excesivamente voluminosa,

en lugar de densa y brillante, y poco refinada y dando la sensación de que la obra se había preparado con poco tiempo, lo que se confirmó con un nivel de la orquesta inferior al habitual, con algunos desajustes, a veces motivados por una cierta precipitación, mientras que en el coro encontramos momentos muy interesantes, junto a otros de menor cohesión.

Albert Vilardell

Lírica de Barcelona

EL TRIUNFO DE LA SENSATEZ

Barcelona. Palau de la Música Catalana. 7-III-2005. **Juan Diego Flórez**, tenor; **Vicenzo Scalera**, piano. Arias de Mozart, Cimarosa, Gluck, Rossini, Bellini, Donizetti y tres canciones peruanas.

La carrera de Juan Diego Flórez ha sido rápida y ello es fruto de su sensatez en la forma de enfocarla y de elegir su repertorio. En su primer recital en la ciudad condal, eligió un programa variado, que quizá podía haber sido algo más atrevido, pero que nos mostró nuevamente sus cualidades. Es un tenor lírico ligero, con una musicalidad exquisita, con un fraseo depurado, una técnica segura, que le permite superar con claridad los cambios de registro, y un registro agudo que brilla con una seguridad que sorprende. Inició el recital con un aria de *Il re pastore*, donde mostró la cali-

dad de su línea, al igual que en el fragmento de *Il matrimonio segreto*, muy cuidado. Se adentró luego con dos páginas de *Orphée et Eurydice*, de Gluck, donde supo diferenciar las dos situaciones del protagonista. El broche final de la primera parte lo puso con la difícil aria de *Semiramide*, que superó con aparente facilidad. Su buen estilo belcantista se hizo patente en *I Capuleti e i Montecchi*, queriendo más tarde recordar sus orígenes con tres canciones peruanas, cada una con su particular característica. El recital oficial acababa con dos arias de uno de sus compositores habituales,

Donizetti, pudiendo contrastar la melancolía de *L'elisir d'amore* y la brillantez en *Le fille du régiment*, donde volvió a demostrar la calidad de su zona alta. El delirio del público consiguió que el tenor hiciera cuatro bisés, donde se vio nuevamente su capacidad de diferenciación, con páginas tan comprometidas como la parte final del aria de *Il barbiere di Siviglia*, *Rigoletto* o *El trust de los tenorios* o tan idiomáticamente italianas como una canción de Tosti. Vincenzo Scalera, al piano, acompañó con resultados limitados.

Albert Vilardell

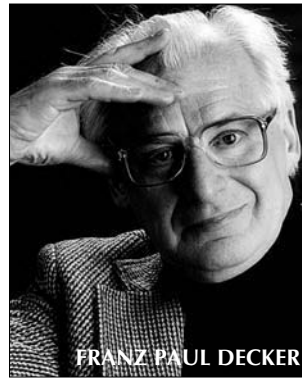
Temporada de la OBC

ÓPERA EN EL AUDITORI

Barcelona. L'Auditori. Temporada de la OBC. 19-II-2005. Jordi Farran, piano. Director: **Maximiano Valdés**. Obras de Ligeti, Saint-Saëns y Berlioz. 25-II-2005. Joshua Bell, violín. Director: **Ernest Martínez Izquierdo**. Obras de Ligeti, Mendelssohn y Sibelius. 4-III-2005. Nadine Secunde, soprano; Paul Frey, tenor. Orfeo Català. Director: **Franz-Paul Decker**. Obras de Wagner. 11-III-2005. Felicity Lott, soprano. Director: **Franz-Paul Decker**. Obras de Pfitzner y R. Strauss.

Presé a que la acústica del Auditori no ha demostrado ser la más idónea para las voces (no sabemos si mejorará en el caso, si llega, de que se coloque el inicialmente previsto gran órgano al fondo de la sala), es de agradecer que se haya incorporado a las temporadas de la OBC la ópera aunque sea sin representar. En esta ocasión, Franz-Paul Decker —principal director invitado— nos ha ofrecido sendos programas dedicados, respectivamente, a Wagner y a Richard Strauss (la obertura de *Caterina de Heilbronn* y *El corazón*, ambas de Hans Pfitzner, eran perfectamente prescindibles en este contexto), un repertorio que domina, aunque esta vez nos ha parecido el maestro alemán por debajo de su nivel acos-

tumbrado. También en la orquesta hemos percibido irregularidad en su prestación, con momentos espléndidos junto a otros no tanto, cosa que no llegamos a entender. La soprano estadounidense Nadine Secunde y el tenor canadiense Paul Frey dieron buena cuenta de los hermosos fragmentos propuestos de *Lohengrin* (Acto III) y *La valquiria* (Acto I), el segundo con más apuros, aunque suplió el evidente desgaste de su voz con buen gusto y un oficio indudable. Momentos del Acto I de *Parsifal* completaron el programa. El Orfeo Català aportó una buena actuación, mejores las voces masculinas que las femeninas. Más brillante y convincente se mostró la soprano británica Felicity Lott en la



FRANZ PAUL DECKER

escena final de *Capriccio*, con gran musicalidad, sabia administración de sus recursos y una loable intencionalidad expresiva. En la *Fantasia op. 146* (sobre melodías de *La mujer sin sombra op. 65*) volvimos a observar lo apuntado acerca de la orquesta y del director. Por lo demás, en los dos concier-

tos anteriores, de los que cabe dejar breve constancia aquí, celebramos la presencia de Ligeti, con *Melodien* (1971) y *Lontano* (1967), en buenas versiones, respectivamente, de Maximiano Valdés y Martínez Izquierdo. Notables las actuaciones del joven pianista leridano Jordi Farran (n. 1982), en el siempre resultón *Concierto para piano y orquesta n.º 2* de Saint-Saëns, y del magnífico violinista estadounidense Joshua Bell en el romántico *Concierto para violín y orquesta n.º 2 en mi menor, op. 64* de Mendelssohn. Correctas sin más las versiones de la *Sinfonía fantástica* de Berlioz y de la *Sinfonía n.º 5 en mi bemol mayor, op. 82* de Sibelius.

José Guerrero Martín

Euroconcert

ENTRE EL LUJO Y LAS ECONOMÍAS

Barcelona. Palau de la Música Catalana. 14-III-2005. Joanne Lunn, soprano; Elisabeth Janson, contralto; Jan Kobow, tenor; Sebastian Noack, bajo; Gotthold Schwarz, bajo. Orquesta Barroca de Stuttgart. Coro de Cámara de Stuttgart. Director: **Frieder Bernius**. Bach, *Pasión según san Mateo*.

La versión de criterio historicista que Bernius, al frente de sus conjuntos estables, nos propuso recorrió una plausible vía media: instrumentos originales o reconstruidos, dinámica alejada del “pathos” romántico, órgano positivo, pero un coro lo suficientemente nutrido para los espacios escénicos actuales y unos *tempi* alejados de la pesantez, pero que no temieron sosegar un poco en los típicos finales de versículo de las corales en los que la tradición nos ha acostumbrado a esperar cierta reposada suspensión. No sabemos exactamente cuál fue la instrumentación de la primera

representación de la *Pasión según San Mateo* (sí, en cambio la de alguna representación posterior), pero sí sabemos que la música y el canto del servicio religioso se adaptaba con flexibilidad a las posibilidades materiales del momento y el lugar. En esta ocasión, sin ir más lejos, el anunciado contrateno “cayó” del cartel en beneficio de una contralto y el continuo contaba, como era de esperar, con un fagot que, sin embargo, no figuraba en la relación del programa de mano. También los instrumentos de viento destacaron, por su variedad colorista y tímbrica —flauta, oboe, oboe “d’amore”, oboe

“da caccia”— y por la excelencia de sus intérpretes, en los dos grupos orquestales (*Chori*) simétricamente opuestos. Frente a este relativo lujo instrumental la parte vocal se resintió de algunas “economías” (al margen de que sean históricamente irreprehensibles): la ausencia de coro infantil (“Soprano in ripieno”), con su parte consiguiendo a cargo de un desdoblamiento de las ya no muy numerosas sopranos empobreció algo los monumentales corales inicial y final de la Primera Parte de la *Pasión*. Peor fue que un mismo tenor se hiciera cargo de la parte del Evangelista y de las arias de su cuerda: al

margen de las limitaciones vocales de Kobow, quien, por ejemplo, llegó cansado a la tremenda descripción de los fenómenos que acontecen tras la muerte de Nuestro Señor (n.º 73: “Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriss etc.”), parece bueno que el Evangelista desempeñe solamente su papel cardinal. En general fue por los solistas vocales (con la excepción de la excelente soprano Lunn y del entre correcto y buen bajo Noack en la parte de Jesús) por donde la versión desmereció un poco del alto nivel de los conjuntos estables.

José Luis Vidal

IV Edición del Festival Musika/Música

BEETHOVEN A ORILLAS DEL NERVIÓN

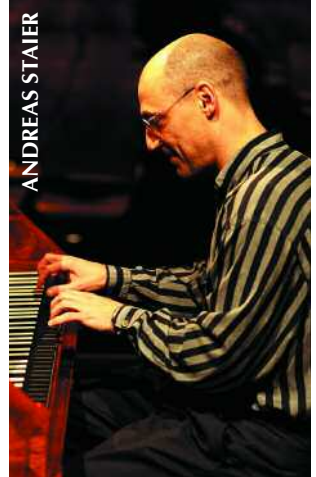
Palacio Euskalduna. Teatro Arriaga. Festival Musika/Música. 4/6-III-2005. *Beethoven y sus amigos*.



ISABELE FAUST



B.O.S.



ANDREAS STAIER

BILBAO Con Ludwig van Beethoven sosteniendo el peso del protagonismo, el festival Musika/Música obtuvo en su IV edición una respuesta del público tal que podría garantizar la consolidación plena del acontecimiento dentro del intenso calendario musical de la capital vizcaína. La villa acogió durante el primer fin de semana de marzo más de sesenta conciertos, en los que la presencia de coetáneos del germano fue más bien testimonial a pesar del nombre que se dio a la edición —*Beethoven y sus amigos*. Los verdaderos amigos de Beethoven fueron todos los aficionados que se acercaron a cualquiera de los dos templos opuestas del Nervión, Palacio Euskalduna y Teatro Arriaga, para respirar buen ambiente y mejor música.

En el primero de los templos sonó gran parte de la producción del compositor de Bonn: desde las pequeñas bagatelas hasta las grandes sinfonías o la *Missa Solemnis*, partitura ésta que se interpretó ya el viernes por la noche en el auditorio a cargo del Chorus Musicus de Colonia y Das Neue Orchester, bajo la batuta de Christoph Spering.

Si bien es cierto que había donde elegir, hacerlo

era complicado, ya que en todas las salas había caramelo, y optar por la menta significaba rechazar la clorofila. Aunque el nivel de las interpretaciones fue en general muy satisfactorio, fueron varias las audiciones de las que uno debería verse obligado a hacer mención. Anne Queffélec, espléndida en el *Cuarto Concierto para piano y orquesta*, nos acercó al Beethoven más sensible y amable; Isabele Faust, por su parte, extrajo al violín fuego y brío de la *Sonata "A Kreuzer"* —con Alexander Melnikov— y finura y lirismo del *Concierto para violín y orquesta*, donde fue asistida de manera ejemplar por Concerto Köln guiado por David Stern. Este conjunto bordó también el primer movimiento de la *Sexta Sinfonía* de Jan Willem Wilms, antes de acompañar a Andreas Staier en una atípica pero ajustada e interesante versión —por el empleo del fortepiano— del *Tercer Concierto para piano y orquesta* de Beethoven, obra que poco más tarde haría sonar Josep Colom.

La Orquesta Sinfónica de Bilbao llenó el auditorio de un público muy plural atraído sin duda por la fuerza que siempre ejerce sobre el aficionado la *Novena Sinfonía*, con la que Mena había

triunfado en la edición francesa del festival —*La folle journée*— en Nantes y que también aquí gustó, a pesar de cierta tendencia de las mujeres de la Coral de Bilbao al grito chirriante. La formación Sinfonía Varsovia, dirigida siempre por Peter Csaba, mostró sus credenciales —energía, brío y buen metal— en varias ocasiones, con mayor fortuna cuando lo hacía en solitario —*Séptima Sinfonía*— que cuando asistía —*Conciertos para piano Cuarto y Quinto*. Por cierto, la superficial y estilísticamente discutible propuesta de Boris Berezovski al afrontar el *Quinto Concierto* fue muy bien acogida por quienes quisieron conocer su visión. En las salas reservadas a recitales de cámara, mientras, conjuntos como el Trío Wanderer o el Cuarteto Gewandhaus de Leipzig ofrecían magníficas lecturas a un público más selecto y menos entusiasta.

Lejos ya del Euskalduna y al otro lado de la orilla del Nervión, jóvenes y creativos pianistas franceses afrontaban en el Teatro Arriaga la integral de las *Sonatas* de Beethoven, un corpus en el que la evolución artística y humana del compositor queda mejor reflejada que en ninguna otra antología. Uno debería destacar de entre lo

que escuchó la profunda e intensa creación de la *Sonata n.º 31* a cargo de Frank Bralley, realmente impresionante.

Queda el recuerdo, por tanto, de una edición redonda por la asistencia en ocasiones masiva de público (los precios populares y las grandes campañas de publicidad ayudan), por los resultados artísticos e incluso por la organización del festival, si bien hay aspectos que podrían ser sometidos a estudio, como las redacciones de las notas al programa, manifiestamente mejorables, o la posibilidad de incorporar un servicio de guardería para evitar que niños de edades considerablemente bajas no tengan otra opción que acceder con sus padres a conciertos donde su presencia es inoportuna. No cabe duda, en todo caso, de que el festival es un punto de encuentro de artistas y aficionados de todas las clases; la saludable idea de dar a alumnos de conservatorios la posibilidad de hacer ver sus dotes multiplica tanto el interés del acto como la afluencia de gente de procedencias diversas. Se producen además reencuentros entre viejos amigos y a veces incluso felices encuentros con quienes uno lleva admirando desde hace tiempo.

Asier Vallejo Ugarte

Nuevos repertorios

REGER REIVINDICADO

Bilbao. Sociedad Filarmónica. 8-III-2005. Trío Parnassus. Obras de Ferdinand, Lalo y Reger.



Debe uno referirse al Trío Parnassus en términos elogiosos, ya que desde una perspectiva de modernidad consigue no quedar fuera de estilo al interpretar obras de autores clásicos, proponiendo siempre una visión personal y distintiva. En ese sentido, el *Trío en mi bemol mayor* de Louis Ferdinand sonó apenas ajeno al mundo musical del sobrino de Federico el Grande, pero irresistiblemente fresco y sugerente. Pero es sabido que los méritos de Parnassus van más allá de la bondad de sus interpretaciones: han sabido rescatar del baúl partituras en cuyo valor confían para llevarlas con éxito a auditorios y a estudios de grabación. Es el caso de los tres *Tríos* de Edouard Lalo, de quien escogieron para la ocasión el *Primero*, un documento que debe una parte importante de su interés al hecho de ser uno de los pocos escritos en una época de escasa atención a la música de cámara por parte de los compositores franceses. En realidad, tanto por rigidez formal y color el *Trío* respira más aire germano que galo, hallando en él los solistas un idóneo espacio para hacer una lectura noble y bien enfocada.

El conjunto reservó para la segunda parte del con-

cierto el *Trío op. 102* de Max Reger, cuyas obras rara vez se tiene ocasión de degustar en las salas de conciertos. Quien tenga la posibilidad de ver fotos de este compositor alemán de comienzos del siglo XX tendrá ante sí el rostro derrotado de quien vivió con la obsesión de superar como creador a alguien tan difícil ya de alcanzar como Johannes Brahms. En sus partituras el retrato no es opuesto, ya que detrás de los singulares juegos de energía que explaya en ellas se imponen ecos de tristura y expresiones sombrías. El camino de su ilustre predecesor lo llevó a un postromanticismo vinculado a la herencia del barroco alemán, haciendo uso de inspirados recursos melódicos y un todavía hoy muy reconocido dominio de la técnica de contrapunto. Ya en el concierto, los músicos exhibieron una estupenda capacidad para destacar la diferenciación de planos sonoros, adhiriendo fuerza y rigor rítmico. El diálogo del segundo movimiento entre violín y violonchelo mereció un momento de profunda emoción idealmente expresado por los solistas, quienes a lo largo del recital no sólo disfrutaron sino hicieron disfrutar.

Asier Vallejo Ugarte



Casas con buena salud

Realia Construye futuro

Diseñando casas para las personas. Innovando para hacerte la vida más fácil. Creando entornos agradables para vivir. Casas que duran, casas con buena salud. Con la garantía de Realia, participada por FCC y Cajamadrid.

REALIA

Business

Compromiso con la calidad

Compromiso con las personas

902 33 45 33

www.realia.es

Orquesta Ciudad de Granada

UN MARAVILLOSO CUERNO

Granada. Auditorio Manuel de Falla. 4-III-2005. Steven Isserlis, violonchelo. Director: Josep Caballé-Domènech. Obras de R. Halffter, Schumann y Dvorák. 11-III-2005. Matthias Goerne, barítono. Director: Josep Pons. Obras de Mahler.

GRANADA Prosiguen los “conciertos sinfónicos” con los que hacen los números siete y ocho de la serie. En el primero de ellos desempeñaba el papel de plato principal el *Concierto para violonchelo* de Schumann, obra servida por el extraordinario chelista que es Isserlis. Su interpretación fue todo lo poética que permite una obra que es una hermosa “pieza de violonchelo con acompañamiento de orquesta”, como rezaba su título original, especialmente en su movimiento central, y a expensas de un movimiento final alejado del agonismo típico del concertismo romántico. Isserlis ofreció como bis una divertida pieza (¿“Chongur”?) de un desconocido (para quien suscribe) compositor kazako.

El resto de la noche perteneció por entero a la Orquesta Ciudad de Granada, que la inició con la *Oberatura festiva* de Rodolfo Halffter, agradable obrita de un neoclasicismo palmario, y se desquitó de su papel secundario en la obra de Schumann con las *Danzas eslavas op. 46* de Dvorák. Buena intervención de Caballé-Domènech como director, con el que la orquesta parece compenetrarse.

Aún mayor desafío para la orquesta, por los efectivos exigidos por la obra, representaba la actuación del 11 de marzo. Bien es verdad que éste es un repertorio que Pons ha cultivado tanto en su última etapa en Granada como en su actual puesto al frente de la Nacional, en ambos casos con éxito nota-



STEVEN ISSERLIS

Jane Sebire

ble. Al resultado favorable ayudaron también el carácter frecuentemente camerístico del tratamiento dado por Mahler a sus *Lieder* orquestales, así como la entidad del solista, visitante

ya asiduo de Granada cuando no era un cantante tan conocido como lo es en la actualidad. Se ofreció la casi integridad de las dos últimas colecciones de *Lieder* orquestales inspirados por *Das Knaben Wunderhorn*, a excepción de *Der Tamboursg'ssell* y *Wer hat dies Liedlein erdacht*, a lo que se añadió el *Urlicht* incluido en la *Segunda Sinfonía*. A pesar de un *Der Schildwache Nachtlied* inicial que no hacía presagiar nada bueno, al quedar cubierto por la orquesta en todo momento, la interpretación de Goerne fue ejemplar, ganando en seguridad con el paso del tiempo. Magnífica prestación de la orquesta convenientemente reforzada, bajo la dirección de un Pons que aún la siente hechura suya en gran medida.

Joaquín García

Juventudes Musicales de Granada

PIANISTA DE ENTIDAD

Granada. Auditorio Manuel de Falla. Eduardo Fernández, piano. 14-III-2005. Obras de Beethoven, Schumann, Prokofiev y Stravinski.

Concierto interesante el que ofreció el joven Eduardo Fernández dentro de un breve ciclo con el que Juventudes Musicales de Granada celebra el sexagésimo aniversario de la creación en Bruselas de su Federación Internacional. El madrileño es un pianista serio, cuya timidez no le impide desenvolverse con la extrema violencia que la partitura exige en la *Sonata n.º 6* de Prokofiev o el virtuosismo rítmico que demandan los *Tres movimientos de Petrushka* de Stravinski, obras que fueron lo mejor de la noche. Algo

más convencional se mostró en la primera parte del programa, con una *Appassionata* de Beethoven que debería de irle bien a la personalidad del pianista, pero a la que sorprendentemente faltó la tensión que derrochó luego con el Prokofiev. La ejecución técnica, como en los *Estudios sinfónicos* de Schumann, resultó irreprochable. Eduardo Fernández es un intérprete que promete y al que la madurez le dará en el repertorio romántico la soltura que ya tiene en el pianismo del siglo XX.

Joaquín García



04
05

Orquesta Sinfónica de Euskadi

DIRECCIÓN MUSICAL:
Gilbert VARGA • Cristian MANDEAL

Se convoca **CONCURSO** para la selección de:

1 Fagot solista
25 mayo 2005
Fecha límite de inscripción: **16 de mayo de 2005**

1 Violoncello solista
1 junio 2005
Fecha límite de inscripción: **18 de mayo de 2005**

1 Violoncello tutti
12 agosto 2005
Fecha límite de inscripción: **3 de agosto de 2005**

Audiciones: en San Sebastián • Candidatos: todas las nacionalidades
Compensación de viajes.

PARA MAYOR INFORMACIÓN DIRIGIRSE A:

Orquesta Sinfónica de Euskadi
Paseo Miramón, 124 • 20014 SAN SEBASTIÁN
Teléfono: 943 013 232 • Fax: 943 308 324
E-mail: artistas@orquestadeeuskadi.es
<http://www.orquestadeeuskadi.es>
Bases y solicitud de inscripción disponibles en nuestra web

Lejos del exhibicionismo

EVOcando A FARINELLI

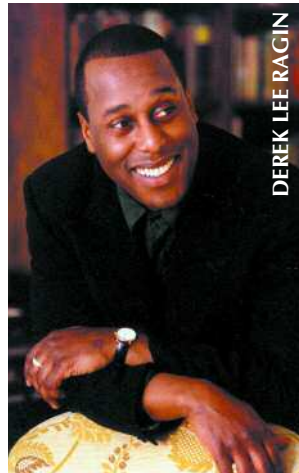
Teatro Villamarta. 11-III-2005. **Derek Lee Ragin**, contratenor. **Florilegium.** Obras de Leclair, Haendel, Vivaldi, Pergolesi, Porpora, Broschi y Telemann.

JAÉN Una estupenda velada dedicada a rememorar la figura del que sin duda es el más célebre castrado de la historia, Carlo Broschi, conocido por la posteridad con el apelativo de "Farinelli", era la propuesta pergeñada por el contratenor americano Derek Lee Ragin y la agrupación instrumental Florilegium para su visita a Jerez.

De Florilegium cabe decir que es una agrupación británica, que en estos casos el gentilicio viene a ser casi denominación de origen con sello de garantía. Con todas las virtudes anejas que el adjetivo comporta, tan sabidas como numerosas: musicalidad pulcra y mantenida, gusto exquisito, trabado entendimiento expresivo e

intencional entre ejecutantes, irreprochable adecuación estilística... Interpretaciones tan limpias de tejido como técnicamente inatacables, en suma.

Sobre el papel al menos, el protagonista de la noche era, sin embargo, Derek Lee Ragin. Escribía en cierta ocasión el excelso director y discreto contratenor belga René Jacobs, cumplido conocedor del repertorio, que el perfil vocal de Farinelli que nos permiten dibujar las arias que suelen asociarse hoy a su nombre no nos lo presenta tan sólo como aquel "acróbata de la voz" del manido estereotipo, sino también como un intérprete que sabía, como pocos en su tiempo, llegar a "tocar el corazón de los oyentes".



DEREK LEE RAGIN

Erich Hartmann/Magnum

rismos, diabluras y filigranas vocales, más volcadas a la comunicación de sentimientos hondos que al pasmo circense del más difícil todavía. Bien pudiera ser, me barrunto, debido a que las posibilidades de la voz de Ragin ya no sean las de otro tiempo.

En cualquier caso, el cantante de West Point supo solventar su papeleta con éxito cierto, arrancando al final encendidos aplausos y "bravos" de un público entusiasmado. *Ombra mai fu*, la celeberrima página del Xerxes haendeliano, venía a coronar en calidad de propina, una agradabilísima velada de buena música magníficamente traducida, que era de lo que se trataba.

Ignacio Sánchez Quirós

Julían Arcas

05 actividades culturales

VI CERTAMEN INTERNACIONAL DE GUITARRA CLÁSICA

Guitarra Clásica
5 AL 14 MAYO
ALMERÍA
2005

5 Mayo >
Vicente Amigo / Auditorio Maestro Padilla.

6 Mayo >
David Russell, guitarra clásica / Auditorio Maestro Padilla.

7 Mayo >
Alvaro Pierri, guitarra clásica / Teatro Auditorio Roquetas de Mar.

8 Mayo >
"Les Arts Florissants" - **William Christie**.
Opera-Oratorio (versión concierto)
G.F. Haendel: L' Allegro, Il Penseroso ed Il Moderato / Auditorio Maestro Padilla.

11 Mayo >
Lukasz Kuropaczewski, guitarra clásica / Teatro Apolo.

12 Mayo >
"I Musici", Las Cuatro Estaciones (A. Vivaldi) / Auditorio Maestro Padilla.

13 Mayo >
Final del Concurso Internacional **Julían Arcas** / Aud. Maestro Padilla.

14 Mayo >
"Intavolatura", música barroca / Auditorio Maestro Padilla.

Organizado por: EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALMERÍA, Concejalía de Cultura.

Juan Miguel González, Conservador de Guitarras

Sinfónica de Galicia

SIGLO VEINTE, CAMBALACHE

Palacio de la Ópera. 25-II-2005. Orquesta Sinfónica de Galicia. **Jennifer Larmore**, mezzosoprano. Director: **Víctor Pablo Pérez**. Mahler, *Rückertlieder* y *Sinfonía n.º 9*. 4-III-2005. **Isabel Monar**, soprano. Director: **Víctor Pablo Pérez**. Obras de Schedrin, Alís y Ravel. 11-III-2005. **Anne Gastinel**, violonchelista. Director: **Justin Brown**. Obras de Vaughan Williams, Elgar y Walton.

LA CORUÑA Así reza el genial tango de Discépolo. Y —¡quién lo diría!— hace apenas algunos años!— todas las obras que ha interpretado la Sinfónica de Galicia en los tres últimos conciertos tienen como característica común que fueron estrenadas en ese siglo “problemático y febril”. Y parece evidente que, como en la vidriera del cambalache porteño, la variedad de inspiración, estilos y resultados es notoria. Entre el genial y atormentado Mahler, el ingenioso Schedrin, el brillantísimo y obsesivo Ravel, hay tanta diferencia como la que podemos hallar entre un Alís de amable hexafonía, un neoclásico Vaughan Williams, un conmovedor Elgar y un caótico

e interesante Walton.

La Sinfónica siempre se crece ante los retos más comprometidos. Es verdad que los arcos pueden resultar escasos —en cantidad, que no en calidad— para mantener el equilibrio sonoro en la *Novena* de Mahler; pero suyo es el último tiempo y resultó maravilloso. Preciosos, los *Rückertlieder* debido a la calidad de los primeros atriles y al arte de bien cantar de Larmore, aunque su timbre muestra desigualdades y cambios de color. Víctor Pablo tiene algunos compositores predilectos, y entre ellos se halla Mahler.

La orquesta toca el *Bohémico* con auténtico virtuosismo. Ello provocó el entusiasmo del público que ya había estado muy cálido



JUSTIN BROWN

premiando la obra de Schedrin (Víctor Pablo salió a saludar cuatro veces) y también la de Alís, donde brilló Isabel Monar, otra artista que canta muy bien aunque su timbre, un poco metálico, no arrebate. Alís ha realizado en *Cançons de la Roda del temps* una hermosa parti-

tura que consta de doce canciones cuya música es grata y al tiempo cuenta cosas nuevas. El público que —fuerza es confesarlo— se temía lo peor, se mostró encantado y reaccionó con entusiasmo. El tercer concierto —británico— resultó extraordinario debido a la excepcional calidad de la violonchelista Anne Gastinel y a la dirección del joven Brown, perteneciente a una generación de rectores ingleses cuya carrera es preciso seguir con atención: en unos años, será inasequible por compromisos y cachet. Por cierto, sus gestos aprobatorios hacia la orquesta fueron ostensibles. Otro que ya lo sabe.

Julio Andrade Malde

apex Más de 400 títulos en la mejor serie del mercado a un precio inigualable



apex



Liszt
Christus

Bonita Valente · Marjana Lipovšek
Peter Lindroos · Tom Krause
Slovak Philharmonic Choir
Rotterdam Philharmonic Orchestra
James Conlon



Tár
György Ligeti
Symphony No. 2
Archivseries III & IV



Vaino
Alejo José G. Ojeda · Miguel Ángel
Ojeda · Ana María Ojeda
Orquesta Sinfónica de Galicia



Purcell
Music for Queen Mary



J.S. Bach
Cello Suites
BWV 1007-1012



Van Wassenaer
4 Concerts Amsterdam



Paganini
24 Caprices

El Corte Inglés
y Tienda El Corte Inglés

www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Un extraordinario Shostakovich

DE OTRA GALAXIA

Auditorio Ciudad de León. 10-III-2005. **Jian Wang,** violonchelo. Orquesta de Cámara de Basilea. Director: **Paul Goodwin.** Obras de Sibelius, Shostakovich y Beethoven.



Michael Pulland

LEÓN Haciendo uso de una mano izquierda poderosa, un arco amplio, digitación segura y un vibrato generoso, Jian Wang hizo una lectura del *Concierto n° 1 para chelo y orquesta* de Shostakovich, que fue un auténtico *tour de force*. Con Wang quedó claro que una cosa es leer la obra desde una postura escolar y la otra la de acercarse a ella de forma abierta, segura y en algunos aspectos innovadora, para encontrar no lo ya establecido sino lo que el propio intérprete descubre y lo que quiere transmitir. El deslumbrante virtuosismo que la obra encierra no hizo al solista, sin embargo, caer en la fácil tentación del pintoresquismo y cada frase, cada golpe de arco, cada pincelada, cada staccato, fueron un constante devenir hacia lo apoteósico. Con técnica depurada y sonido cristalino, Wang combinó el dramatismo más subyugante con el arte de mantener la música auténtica a cualquier precio. Bordó la llamada "coda de Shostakovich" del Moderato, irrumpió con todo el poderío de su arco en la cadenza del Allegro con moto, para acabar al borde del colapso en ese diálogo sin medida con la orquesta. Goodwin mantuvo con pulso firme las entradas y dejó expresarse a la trompa, la celesta y el viento con naturalidad, ple-

gándose en todo momento a las exigencias del solista, dejando que su canto llenara el Auditorio de una música de otra galaxia. La Zarabanda de la *Suite n° 1*, de Bach, que Jian Wang ofreció como propina, reveló de forma patente que sus lecturas son muy diferentes a los arquetipos tantas veces escuchados en otros maestros de primer rango.

El resto del concierto no pasó de correcto. Pues tanto el *Vals triste* del *Cisne de Koulema*, servido por la Orquesta de Basilea con limpieza y sentido del tempo en la cuerda y las maderas, sin caer en la languidez y sentimentalismo, como la *Séptima Sinfonía* de Beethoven, fueron, especialmente esta última, de escasa significación. Goodwin es un magnífico director barroco pero no pasará a la historia precisamente por sus lecturas de Beethoven a las que deja desprovista de toda personalidad, las ejecuta a "uña de caballo" y no permite a los profesores expresarse con libertad. Emborronó hasta límites sofocantes todo el discurso sonoro, y destrozó sin piedad, en aras de la velocidad, el Allegretto. Un maravilloso concierto de chelo, con una orquesta de primera, un director "ad libitum" y un solista de reclinatorio.

Miguel Ángel Nepomuceno

www.warmmusic.es



Liszt RICORDANZA

SEROUJ KRADJIAN REINTERPRETA
LOS "DOCE ESTUDIOS TRASCENDENTALES"
DE **FRANZ LISZT.**



5050467749924
CD + BONUS CD

BONUS CD INCLUYE:
Rapsodia Húngara N° 2, Liebestraum
Gran galop chromatique

www.serouj.com

YA A LA VENTA

www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET



Doblete cervantino

DE LA SEGUIDILLA AL ROMANCE

Teatro de la Zarzuela. 11-3-2005. Chapí, **La venta de Don Quijote.** Falla, **El retablo de Maese Pedro.** Enrique Baquerizo, Fernando Cayo, Celestino Varela, Jesús Landín, Enrique Sánchez, Julio Morales, Flavio Oliver. Orquesta de la Comunidad. Coro de la Zarzuela. Director musical: **Lorenzo Ramos.** Director de escena: **Luis Olmos.** Escenografía: Manuel Zuriaga y Josep Simón. Figurines: María Luisa Engel.



Jesús Alcántara

Flavio Oliver en *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla, en el Teatro de la Zarzuela

MADRID Principal problema de este bien intencionado doblete: hay demasiada diferencia artística entre el sainete de Chapí (1902), en el que Cervantes encuentra a su personaje durante su estancia en una venta manchega, y la estilizada y compleja, austera y minuciosa, emotiva y profunda composición de Falla (1923). Aunque pueda establecerse un nexo, a través del libretista Fernández Shaw, entre ambas. Se enfrentan dos concepciones escénicas y musicales opuestas. La fácil y melódica recreación de las seguidillas manchegas, bien trabajadas en lo rítmico y orquestal, con la inclusión de coros y una inspirada endecha de Don Quijote, por un lado; el trascendido y esencializado trabajo sobre romances antiguos, pregones, tonadas populares,

villancicos, agrupados y sintetizados en una concisa exposición poética de alto valor, por otro.

Después de un comienzo indeciso, Ramos, director de planteamientos claros, de ajuste expresivo nada dado a la expansión subjetiva, supo distribuir volúmenes y establecer una relación proporcionada entre voces y orquesta. Su traducción de *El retablo* nos pareció equilibrada, rigurosa de acentos y contrapuntos, rectilínea. Fue una versión camerística y transparente, que contó con el sorprendente Trujamán —parte prevista para un niño— del contratenor Oliver, que cantó, con su timbre asopranado —de soprano—, con gracejo y expresividad, sin poder dar, lógicamente, la deseada imagen de muchacho. Una idea que no acaba de funcionar del todo. Morales

fue un Maese Pedro bien orientado, aunque más bien destemplado.

Baquerizo dio al hidalgo la requerida solemnidad, con una peroración final ligeramente esforzada. Su voz oscura, algo limitada por arriba y poco hábil para matizar dinámicas, con un canto siempre en *forte*, sonó excelentemente en su encarnación de don Alonso en la obra de Chapí, donde cumplieron en general todos los demás solistas y actores y donde pudimos seguir una puesta en escena de Olmos con escasas novedades, de las que carece la propia composición, limpiamente revisada por Moreno-Buendía. Hubo mucha más fantasía y creatividad en el acercamiento a Falla. Realmente, *El retablo* es obra abierta, que fue pensada para marionetas. Aquí éstas son representadas por bailarines y

figurantes, que adoptan movimientos mecánicos en un escenario colorista, lleno de gracia y de detalles de extraordinaria finura y figurines magníficos; con un toque de farsa o de bufonería muy eficaz, aunque con un remate final en exceso confuso.

Cabe discutir, desde luego, esta óptica para una obra que, al contrario que *La historia del soldado* de Stravinski, bien que se mueva hasta cierto punto en el terreno de lo neoclásico, no participa —bueno era don Manuel— ni de la afición por la parodia, el juego, el disfraz o la ironía. Falla, subraya Nommick, proyecta hacia dentro de su conciencia el episodio romanesco convirtiéndolo en nueva sustancia poética, en fluido caudal lírico y emocionado.

Arturo Reverter

Importante recuperación de Carnicer

ROSSINI HISPANO

Madrid. Teatro Real. 12-III-2005. Carnicer, **Elena e Costantino**. Versión de concierto. Ruth Rosique (Elena), Robert McPherson (Costantino), Saimir Pirgu (Edmondo), Lorenzo Regazzo (Carlo), Mariola Cantarero (Anna), Eduardo Santamaría (Gobernador de Arlés), David Menéndez (Urbino). Coro y Orquesta Titular del Teatro Real. Director: **Jesús López Cobos**.

Dentro de la recuperación de óperas nacionales que con loable criterio está programando el Real, es ésta de Carnicer la que quizás hasta la fecha haya colmado las mayores y mejores expectativas. Estrenada en 1822, en italiano por supuesto, llegó a Madrid en 1827 cuando el músico fue nombrado director de los teatros del Príncipe y de la Cruz, con base en el decreto regio que permitía traer a la capital a cualquier artista que destacara en provincias. Carnicer en sus viajes italianos y en su actividad teatral (ya se sabe: compuso una obertura "española" para *El barbero de Sevilla*) se había empapado de los modos rossinianos, algo inevitable entonces, y esta *Elena e Costantino* es como una hermana gemela de cualquier partitura del pesarense de entonces que se hallaba a punto de dar su salto parisino. Incluso su libreto está firmado por Andrea Leone Tottola, poeta entre otras del *Ermione* y de *Zelmira*, ópera por cierto estrictamente contemporánea de la partitura de Carnicer. Realizada con un oficio de primera, con un despliegue melódico inagotable y con un magistral manejo del entramado orquestal, donde sobresalen los *obligati* destinados a la flauta, el corno inglés o la trompa, la versión de concierto ofrecida de la obra de Carnicer fue de un nivel importante. López Cobos organizó con su habitual pulcritud y elegancia, aunando voces y estilos varios, extrayendo de un orquesta dócil y un coro notable el pertinente estilo y los necesarios climas. Los siete elementos del reparto cumplieron con holgura, resultando poco fácil reunir un equipo de tales exigencias. La Rosique sustituía a la



McPherson, Rosique, Regazzo y López Cobos en un ensayo de la ópera

indispuesta Isabel Rey salvando la complicada situación, y gracias sobre todo a un canto siempre pulido y concentrado fuese cual fuese (*spianato* o de coloratu-

ra), salió adelante en un papel que quizás no se halle, en este momento, dentro de sus coordinadas vocales. La voz es bella y homogénea, rematada en

unos agudos cristalinos de una seguridad asombrosa, pero para ciertos momentos le faltó un poco de empuje y algo de volumen. McPherson, en un papel originariamente escrito para soprano, superando algunas notas graves "rozadas" (probablemente, una indiscreta flemma) en su página de presentación, ofreció una plausible ejecución que amparaba la voz muy timbrada y muy bien proyectada, utilizada con habilidad en las variadas exigencias de su canto. Papel para un tenor más central y grave, aunque con momentáneos y bien resueltos ascensos al agudo, el papel de Edmondo encontró en Pirgu el oportuno intérprete. Este albanés, revelación del pasado Festival de Salzburgo con el Ferrando del *Così* mozartiano, aportó además una desprendida entrega. Regazzo, como pez en el agua en un papel cómico siendo como es un intérprete rossiniano hoy de primera línea, ya desde los recitativos dichos con una intención puntillosa hasta la generosa gesticulación que no podía controlar, bordó literalmente su actuación con la voz ideal para este tipo de cometidos. La Cantarero, tras un sinuoso arioso de salida excelentemente expuesto, en su aria del inicio del acto segundo arrasó por poderío y brillantez, mereciendo justamente el aplauso más nutrido de la velada. Menéndez y Santamaría estuvieron intencionados y a la altura de lo requerido; el primero con mayor oportunidad de lucimiento dio muestra también de los medios hermosos nobles que ya se conocen. Una muy feliz recuperación, en suma, por la obra en sí y por su lograda exposición.

Liceu

BARCELONA

Audiciones

Orquesta Sinfónica del Gran Teatre del Liceu

Director musical: **Sebastian Weigle**

Concertino Asociado: 12 de junio
 Violín I tutti: 12 de junio
 Oboe solista: 13 de junio
 Fagot solista: 14 de junio
 Trompa solista: 15 de junio
 Trombón solista: 16 de junio
 Maestros asistentes musicales: 15, 16 y 17 de junio

Coro del Gran Teatre del Liceu

Director: **José Luis Basso**

Tenores: 11 de junio
 Baritonos y Bajos: 18 de junio
 Mezzosopranos y Contraltos: 19 de junio

Enviar el CV y el formulario de inscripción a la Fundación del Gran Teatre del Liceu (Gerencia musical) como máximo 15 días antes de cada audición, por correo fax o e-mail (audicions@liceubarcelona.com).

Información
 Tel. 93 485 86 38 - 93 485 99 00
 Fax. 93 485 99 56 www.liceubarcelona.com

Gran Teatre del Liceu

La Rambla, 51-59; 08002 Barcelona

Fernando Fraga

Estreno de Sánchez Verdú

VIBRACIÓN DE AIRE Y DE LUZ

Madrid. Auditorio Nacional. XIII Liceo de Cámara. Ciclo Nuevos Cuartetos. 24-II-2005. Manuel Barrueco, guitarra. Cuarteto Belcea. Obras de Sánchez Verdú, Boccherini y Walton.

Como trasfondo del *Cuarteto n.º 7 "Arquitecturas de la memoria"*, de José María Sánchez Verdú (Algeciras, 1968) se sitúan varios fragmentos de las *Confesiones* de San Agustín (hay versión prevista con barítono). El recuerdo, que juega con las formas, con la geometría, está en la estructura del cuarteto, de poco más de un cuarto de hora de duración. Leves respiraciones, armónicos, golpes suaves *sul ponticello*, *pizzicati* van creando poco a poco un tejido aéreo, sutil, de ecos suavemente webnerianos por la exquisita tímbrica y el sentido de la elipsis. Una bien medida dinámica, de *ppp* a *mf*, la inconsútil exposición, finamente labrada a través de glissandos, de transparentes texturas y delgados aleteos, de trémolos inaprehensibles, de matices



José María Sánchez Verdú

suavísimos, producen una vibración de aire y de luz que queda alojada finalmente en el silencio. Una partitura de una caligrafía etérea,

espectral, asordinada. Su escucha, en la aplicada y pulcra interpretación del Belcea, habría producido aún mayores sensaciones estéti-

cas de alto rango si las odiosas toses hubieran cedido.

La melodiosa música de Boccherini fue buen complemento. Los *Quintetos para guitarra y cuerdas G. 451* y *G. 448* (el famoso *Del Fandango*) y el regalo de la *Ritirata notturna de Madrid* —en donde destacó el furioso trémolo de la viola en la base rítmica— fueron tocados con elegancia, finura y gusto; puede que a falta de un mayor garbo, de una dimensión danzable más reconocible. Esta limitación va también un poco en el estilo del magnífico guitarrista que es Barrueco, delicado y preciso, de redonda y bella sonoridad, pero de cierta cortedad expresiva, que, en todo caso, tocó magistralmente las *Cinco bagatelas* de Walton.

Arturo Reverter

Liceo de Cámara

ETERNO MENDELSSOHN

Madrid. Auditorio Nacional. 2-III-2005. Juliane Banse, soprano. Cuarteto Artemis. Obras de Mendelssohn, Widmann y Mendelssohn/Reimann.

Una traducción de muchos quilates del prodigioso *Cuarteto n.º 2, op. 13* mendelssohniano abrió la esperada nueva visita del Artemis al Liceo de Cámara. Desde el expectante Adagio inicial, los miembros del conjunto berlinés estuvieron a la altura de esta obra sorprendente con la que el joven hamburgués asume —como nadie en esas fechas— la aplastante herencia de la *Opus 132* beethoveniana. Impetuoso y febril el subyugante Allegro vivace, clarificados al máximo los pasajes fugados del Adagio non lento, el trío del inimitable Intermezzo —ejemplo de gracia y ligereza en estado puro— fue lleva-

do en volandas por unos músicos entregados. El urgente Presto, encadenado sin pausa, gozó de una versión plena de contrastes, que subrayó el carácter casi experimental de esta página arrebatadora.

El estreno de *Ensayo sobre la fuga* del alemán Jörg Widmann (Múnich, 1973) contó con la presencia vocal de la encantadora Juliane Banse. Los cinco músicos —a los que la obra está dedicada— dispuestos en amplio semicírculo expusieron con absoluta convicción lo que el compositor define como “fragmentos de temas estrechamente entrelazados entre sí y abreviaturas de frases [que] aparecen

y son bruscamente interrumpidas”. Al intermitente discurso instrumental, aderezado con infrecuentes efectos sonoros (soplidos de los ejecutantes y “latigazos” de los arcos) y en contraposición a una sinuosa línea vocal sobre el “Vanitas vanitatum” bíblico, quizá le perjudica una extensión excesiva (en torno a los 26’) que le hace perder concentración en su tercio final.

Basado en ocho canciones y un fragmento de Mendelssohn sobre textos de Heine, “...oder soll es Tod bedeuten?” (1996) —otro estreno en España— es uno de los diversos trabajos de “revisitación” en torno al universo vocal germano

efectuado por Aribert Reimann en los últimos años. Los *intermezzi* dispuestos entre cancones establecen un fructífero diálogo en el que la expresiva sintaxis reimanniana rubrica, sin colisiones, la atmósfera de los poemas, como en el feérico *In dem Mondenschein* o el enigmático, casi alucinado, *Allnächtlich im Träume*. La excelente liederista que es Banse (destinataria igualmente de la obra) desplegó aquí toda su seducción vocal, como también en *Frage, op. 9 n.º 1*, acertada propina con la que muy pertinentemente se cerraba el círculo mendelssohniano.

Juan Manuel Viana

Ciclo de la ORCAM

PASIÓN DE CORO

Madrid. Auditorio Nacional. 15-III-2005. Simon Berridge, tenor; María Espada, soprano; Jordi Doménech, contratenor; José Antonio López, barítono; Joan Martín-Royo, barítono. Coro y Orquesta de la Comunidad de Madrid. Director: **Jordi Casas Bayer.** Bach, *La Pasión según san Juan.*



Si no hubiera escrito después su magna *Pasión según san Mateo*, Bach habría dejado una huella imperecedera con esta otra *Pasión según san Juan BWV 245*. Más íntima, más recogida que su hermana, no carece de arias sentidas, con profundidad y sabiduría en el tratamiento coral. Todo recibió cumplida recreación de Casas Bayer. Que se puede prestar más atención al entramado orquestal, muy de apoyo en múltiples ocasiones, sí, pero no empaña eso su labor al frente de una orquesta disciplinada y partícipe en el éxito general, que se apoyó muy especialmente en la magnífica labor del coro, aunque a veces sonaran demasiado potentes los estupendos tenores. Encomiable por su excelencia, aunque no se le individualizara en el programa, la labor del primer violonchelo de la orquesta, John Stokes, y muy bien Tallante al órgano, Pere Ros con la viola da gamba, las dos violas d'amore incorporadas para la oca-

sión, clave, flauta, y Fernando Quiroga tañendo el laúd.

El equipo de cantantes merece mención especial, por otra parte. Simon Berridge, con timbre ideal para el Evangelista, fue acusando cansancio (tal vez hubiera sido mejor no encomendarle también las arias del tenor). María Espada, juvenil y de bella voz, muy bien. Como estuvo José Antonio López, con esa pasta y nobleza adecuadísimas para Jesús. Destacó igualmente Martín-Royo, de más oscuro material, en Pedro y Pilatos y, cómo no, Jordi Doménech asumiendo la parte de contralto a su cualidad de muy destacado contratenor de la actualidad.

Resultó de todos una interpretación cohesionada, sin fisuras, y hay que agradecer al director de este coro, que lo hace también con el del Teatro Real, su valentía al acometer a este nivel esta *Pasión* más infrecuente.

José A. García y García



TCHAIKOVSKY

Symphony nº 4, 5 & 6



Symphony No. 4 in F minor, Op. 36
Vienna Philharmonic, Valery Gergiev

1CD 00289 475 63167

1SACD 00289 475 61965



Symphony No. 5
Vienna Philharmonic, Valery Gergiev

1CD 00289 475 67189



Symphony No. 6 in B minor Op. 74 "Pathétique"
Vienna Philharmonic, Valery Gergiev

1CD 00289 475 63174

1SACD 00289 475 61972

Ciclo de la RTVE

ÚLTIMOS COLETAZOS

Madrid. Teatro Monumental. 25-II-2005. Joan Rodgers, soprano; Jane Irwin, mezzo; Donald George, tenor; Peter Mikulas, bajo. Obras de Boccherini, Gerhard, E. Halffter y Bruckner. Coro y Orquesta Sinfónica de la RadioTelevisión Española. Director: **Adrian Leaper**. 4-III-2005. Nelson Goerner, piano. Orquesta Pablo Sarasate. Obras de Montsalvatge, Prokofiev y Sibelius. Director: **Ernest Martínez Izquierdo**. 11-III-2005. Christiane Oelze, soprano. OSRTVE. Director: **Leopold Hager**. Obras de Mendelssohn y Mahler (Sergiu Comissiona, *In Memoriam*).

Concierto de *metraje* imposible, en el que cabe destacar el *Te Deum* de Bruckner. En su abordaje, Adrian Leaper no pareció muy partidario de una vía intermedia. Así, sus músicos se movieron entre la descarga intermitente de hormigón armado y una calma chicha, con acentos suaves pero inexpressivos, y su correspondiente empedrado de buenas intenciones no siempre traducidas en logros. Los coros fluctuaron también entre esas coordenadas, si bien fueron a más. Y dejaron bastante que desear los solistas, con independencia de su currículum, evidenciando el *mal inglés* que aqueja a su contratación. Se salvó el bajo Peter Mikulas, que aplica siempre cierta rotundidad un tanto estándar.

Logro en toda regla, en cambio, el *Segundo para piano* de Prokofiev. Largo

LEOPOLD HAGER



Rafael Martín

concierto, extenuante, morrocotudo y —seamos claros— irregular, la interpretación del argentino Nelson Goerner lo elevó poco menos que a su máxima altura viable, en buena sincronía con Martínez Izquierdo y compartiendo ambos parejo entusiasmo. Luchó con bravura, avalado por medios notables (abarcadoras manos, brazos largos) y la *cadencia* del primer tiempo fue portentosa. A Goerner le gustan los grandes

efectos, es cierto, pero también al propio Prokofiev en este difícilísimo concierto. Izquierdo brindó luego una entusiasta *Quinta Sinfonía* de Sibelius en la que, trascendiendo la poco excelsa materia prima de su orquesta, culminó un honroso tercer tiempo, haciendo gala de un admirable sentido de las progresiones.

No tuvo mal remate la temporada (a falta de uno). Mucho mejor no pudo tenerlo, ya que Hager es un músi-

co algo tasado en sus límites artísticos, pese a su nombradía. En una casi ligera *Cuarta* de Mahler —siempre un genio—, cuajó un primer tiempo más que digno, para relajarse —es asombroso— en el *Rubewell*, que él mismo dedicó a la memoria de las víctimas del 11-M. Destacado: Antonio Faus, al que su oboe estilista incluso le brillaba. ¿Y Oelze? Dulce voz, poco volumen.

J. Martín de Sagarmínaga



XVI JORNADAS CUERDAS AL AIRE

Días de música y naturaleza

Del 2 al 7 de septiembre de 2005. Edad de 6 a 16 años.

ACTIVIDADES:

- Clases individuales de instrumento: violín, viola, violonchelo, piano.
- Música de cámara
- Orquesta
- Clase de Grupo
- Recitales a cargo de profesores y alumnos
- Actividades de deporte y granja dirigidas por monitores de la Granja Escuela

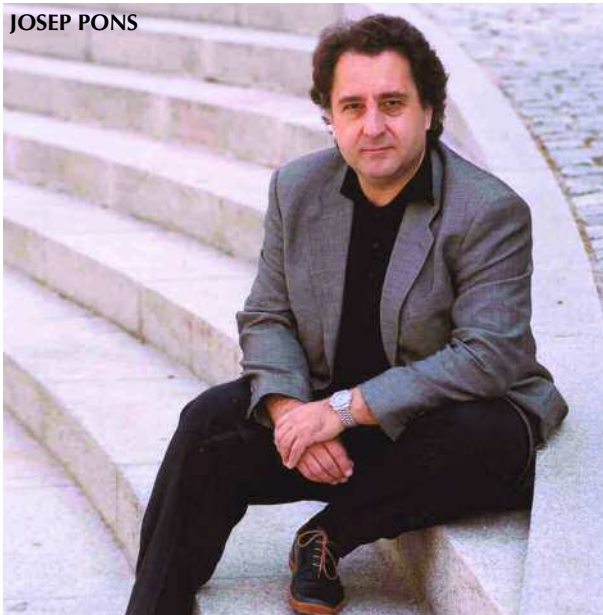
C/ Altamirano 50, Bajo 2
28028 Madrid
Tfnos: 91 544 35 85
91 549 45 84
e-mail:
cedam@cedam.es



CEDAM
www.cedam.es

Josep Pons dirige la Segunda Sinfonía de Schumann
VUELTA A LA TRADICIÓN

Madrid. Auditorio Nacional. Temporada de la ONE. 27-II-2005. Director: **Josep Pons**. Obras de M. García, Haydn y Schumann. 6-III-2005. Director: **Miguel Harth-Bedoya**. Miguel Poveda, voz. Obras de Bretón, Amargós, Márquez, Garrido-Lecca y Galindo.



JOSEP PONS

Rafa Martín

Dentro de una temporada con tantos ciclos y novedades, encontrar un programa como el último dirigido por Josep Pons ha llegado a convertirse en una auténtica rareza. La *Segunda Sinfonía* de Schumann estuvo excelentemente dibujada, con un magnífico movimiento lento. Curiosamente, a la orquesta le cuesta volver al repertorio más tradicional. La *Sinfonía concertante en si bemol* de Haydn, por el contrario, mostró cierta ligereza de texturas adquirida tras el paso por la ONE de los miembros de Mosaïques, y en ella se lucieron los solistas del conjunto —Sergei Tesla (violín), Salvador Escrig (violonchelo), Rafael Tamarit (oboe) y Enrique Abargues (fagot). El concierto se había abierto con la obertura de la ópera *El califa de Bagdad* de Manuel García, estrenada en Nápoles en 1815, con un estilo a medio camino entre Mozart y Rossini, pero con su propio sabor, que fue plasmada con bastante gracia.

La *Suite flamenca* de Joan Albert Amargós, segundo encargo de la temporada, es un nuevo intento por aproximar el flamenco a la música clásica, y revela la buena mano del autor para fundir dos mundos aparentemente contradictorios, aunque siempre haya habido interrelaciones entre ellos, como señala Jorge de Persia en sus excelentes comentarios. Emplea un lenguaje bastante tradicional, y en ocasiones la opulencia orquestal llegó a sepultar la voz de Miguel Poveda, que sólo llegó a brillar realmente en la parte central de la obra. Un programa variopinto, de raíces populares, que se abrió con una plausible lectura de las *Escenas andaluzas* de Bretón, incluía diversas piezas con resonancias andinas y mexicanas, aunque nos hubiera gustado una obra de mayor enjundia para disfrutar de las buenas maneras del joven maestro Miguel Harth-Bedoya.

R.B.I.

il giardino armonico
la casa del diavolo



1 CD DIGIPACK NAÏVE OP 30399

NUEVO

EL GRAN
RETORNO DISCOGRÁFICO
DEL GRUPO QUE REVOLUCIONÓ
LA MÚSICA BARROCA



enrico onofri VIOLIN
ottavio dantone CLAVECIN
il giardino armonico
giovanni antonini

diverdi.com

Santísima Trinidad, 1 - 28010 Madrid - tel 91 4477724 - fax 91 4478579 - tienda@diverdi.com

Siglos de Oro

CORSELLI: RETRATO DE UN DESCONOCIDO

Madrid. Monasterio de la Encarnación. 22-II-2005. **Jordi Doménech**, contratenor. **NeoBarock.** Obras de Corselli y Conforto. 15-III-2005. **Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Europa Galante. Fabio Biondi**, violín y director. Obras de Corselli, Conforto y Boccherini.

Los Siglos de Oro han emprendido una interesante labor recuperadora de Corselli —acudiendo a su obra inédita—, al amparo en cierto modo del bicentenario de la muerte de Boccherini, iluminando así el trabajo de los compositores italianos que vinieron a España en la segunda mitad del siglo XVIII. El primero de los dos conciertos reseñados presentaba piezas religiosas —la producción fundamental de Corselli— en el marco de la Capilla Real de Madrid, además de composiciones instrumentales, el *Concertino* del propio Corselli y la *Sinfonía con violines* de Conforto. Doménech, de canto sensible y timbre aterciopelado, fue un estu-

Franco Lanino



ponsorios y las dos *Regina Cæli* de Corselli. Algo más apurado anduvo el conjunto NeoBarock en las páginas únicamente instrumentales, aunque cumplió con corrección en los acompañamientos de las vocales.

El segundo concierto demostró cómo puede encontrarse música de

auténtico interés en los lugares más insospechados, porque en efecto las sonatas escritas por Corselli como ejercicios de oposición a la Real Capilla no se limitan en absoluto a ser un catálogo de dificultades a los que debieron enfrentarse los aspirantes. Hay en ellas, desde luego, pasajes de agili-

dad, pero se demanda igualmente una gran capacidad cantable del intérprete. En esta línea, son obras de entidad considerable la *Sonata en fa mayor* y la segunda de las *Sonatas en re menor* escuchadas. Las obras tuvieron en Fabio Biondi un entregado defensor, muy solvente en las agilidades y especialmente afortunado en cuanto a expresividad. Giangiacomo Pinardi tocó con gracia y finura el *Concierto para mandolina* de Conforto y Maurizio Nadeo —aun con ligeros problemas de redondez del sonido— sacó adelante con decisión la *Sonata para violonchelo y bajo en la mayor* del siempre original Boccherini.

Enrique Martínez Miura

Segunda entrega del proyecto barroco *Le Jardin des Voix*

NUEVAS FLORES

Madrid. Auditorio Nacional. 3-III-2005. Juventudes Musicales de Madrid. *Le Jardin des Voix.* Les Arts Florissants. Director: **William Christie.** Obras de Purcell, Mazzocchi, Rossi, Lambert, Charpentier, Rameau, Campra, Haendel, Mozart, Grétry y Philidor.

En el año 2002, Les Arts Florissants y William Christie, impulsaron un fascinante proyecto que, con el título de *Le Jardin des Voix*, proponía la formación de futuros cantantes a quienes, después de un periodo de aprendizaje con intérpretes especializados, se les ofrecía la posibilidad de actuar en prestigiosas salas europeas. En nuestro país recalaron en el Teatro de la Zarzuela de Madrid y en el Arriaga de Bilbao, dejando un magnífico sabor de boca. Ahora, unos años después, hemos tenido oportunidad de conocer los frutos de la segunda edición, en el Auditorio Nacional de Madrid, gracias a la iniciativa de Juventudes Musicales. Una

Raía Martín



vez más, hemos comprobado la excelente preparación vocal, estilística y escénica de estos siete jóvenes cantantes, protegidos por la paternal y cómplice mirada del gran director francoamericano.

Sin embargo, tal vez porque la propuesta no era ya tan novedosa, por la selec-

ción de las obras, o quizá porque las voces eran de menor relieve (de la anterior edición, recordamos a Soledad Cardoso y Gabriel Bermúdez), lo cierto es que el resultado global fue un poco menos brillante. Las más prometedoras nos parecieron las sopranos, en especial la maltesa Claire Bono (muy

bien en los números de *The Fairy Queen* de Purcell) y la argelina Amel Brahim-Djelloul (que se lució en las agilidades del aria de Venus de *Ascanio in Alba* de Mozart). El contratenor barcelonés Xavier Sabata exhibió una voz potente, a la que le falta pulir (como probó en la página del *Amadigi* de Haendel). Los momentos más emocionantes fueron los fragmentos de *La catena d'Adone* de Domenico Mazzocchi y la pieza de Luigi Rossi *Spargete sospiri*, de la cantata *Un peccator pentito*. El movimiento escénico de Vincent Boussard nos pareció en esta ocasión algo escolástico.

Rafael Banús Irusta

Grandes Intérpretes

DOS COMPOSITORES PIANISTAS

Madrid. Auditorio Nacional. 8-III-2005. **Hélène Grimaud**, piano. Obras de Chopin y Rachmaninov.



Hélène Grimaud volvía al Ciclo de Grandes Intérpretes con obras de dos de sus compositores favoritos, Chopin y Rachmaninov. El recital de la artista —que por lo demás se encontraba indisputada— produjo efectos contrarios entre la crítica. La reacción más adversa fue probablemente la de Gonzalo Alonso en la página *Beckmesser* de internet: “empezó Grimaud mal sin paliativos. La *Barcarola en fa sostenido mayor op. 60* su Chopin no pudo emborronarse más. La *Berceuse en re bemol op. 57* es tan lírica y pausada que es imposible de manchar. Vino luego la *Sonata n.º 2 en si bemol menor op. 35*, la conocida como “Fúnebre”, y de ella apenas se salvó por los pelos el último tiempo” y también afirmó que la *Sonata n.º 2* de Rachmaninov “continuó por los mismos derroteros”. A Juan Ángel Vela del Campo, en cambio, la actuación le suscitó el siguiente comentario en *El País*: “El recital tenía, de entrada, sus riesgos. Grimaud los superó sobradamente. A su estilo, claro. Es una pianista analítica, de sonido sensible y fraseo elegante. Da atención prioritaria al dibujo frente al color. [...]

Es una manera de sentir y se manifestó ya desde la *Berceuse* que precedió a la sonata de Chopin. ¿La luz, quizás? Su sonata de Chopin fue espléndida y, en particular, los dos últimos movimientos, con una marcha fúnebre de extrema limpieza y capacidad de evocación”. Un poco a mitad de camino podría situarse la reseña de Antonio Iglesias para el *ABC*: las dos obras iniciales fueron “dichas ya por ella dentro de una sabia corrección de lo que se suele atormentar en demasía, aunque dentro de los cánones de perfección estilística, que rozan ya con la frialdad metronómica. Después de estas dos traducciones, nos llegaría la hermosísima *Segunda Sonata*, que, si vencida en su complejidad mecánica (problemas de toda índole), exige sin embargo la emotividad más romántica que, ante todo, canta y nos encanta... Hélène Grimaud —que, con su rica técnica y medios más que sobrados pudo vencer tanto escollo— se deslució por una frialdad que, sin dejar de “decir” muy bien en momentos, hizo que la línea expresiva en general adoleciera de una cuadratura proveniente del loable estudio metronómico”.

Enrique Fernández Arbós Obra completa

La Orquesta Sinfónica de Madrid rinde homenaje a un gran maestro



INTEGRAL DE LA OBRA DE CÁMARA

TRÍO BELLAS ARTES, ARA MALIKIAN, FERNANDO TURINA, ETC.



LA OBRA ORQUESTAL

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID, ARA MALIKIAN, JESÚS LÓPEZ COBOS



EL CENTRO DE LA TIERRA (ZARZUELA)

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID, ARA MALIKIAN, JOSÉ LUIS TEMES

los tres volúmenes, ya disponibles

diverdi.com

Santísima Trinidad, 1 - 28010 Madrid - tel 91 4477724 - fax 91 4478579 - tienda@diverdi.com

XI Ciclo de Lied

LA SABIA GENEROSIDAD

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 28-II-2005. **Violeta Urmana**, soprano; **Jan Philip Schulze**, piano. Obras de Wagner, R. Strauss, Poulenc y Rachmaninov.

Por momentos pareció pequeña la sala para la voz de Urmana, especialmente cuando ofreció como propina una esplendorosa lectura de *Suicidio!* de *La Gioconda* de Ponchielli. Rica de registros, desde un agudo alanceado con insolencia hasta un grave rotundo y veraz, con pasajes aterciopelados y un centro impetuoso de metálico esmalte, la voz de Urmana es capaz de regulaciones extremas: ahilados diamantinos, vibraciones fogosas, alientos interminables.

Con semejante dispositivo, el repertorio ha de elegirse prudentemente. Y así lo hizo la cantante, reuniendo obras cercanas a la expresividad teatral o de claro contenido literario. La ductilidad de su decir en

diversas lenguas también facilitó la tarea. Las canciones sobre poemas de la Wesendonk anuncian el *Tristán*. Las páginas de Poulenc sobre versos de Éluard exigen un recitado de especial concentración, donde Urmana se puso a la par de su egregio modelo, Régine Crespin. Quizá lo más brillante de la velada fueron los Rachmaninov, que exigen dominio vocal y, con frecuencia, una frenética entrega. Lo mismo puede afirmarse de los Strauss más vehementes: *Los dos queremos saltar*, *Dedicación*, *Cecilia*.

Rico de sonoridad y expresivo en proporción a la soprano, el pianista Jan Philip Schulze se puso a la altura de las circunstancias.

Blas Matamor



Música de Hoy

CONTINÚAN INTERÉS Y ALTURA

Madrid. Auditorio Nacional. 23-II-2005. **Trío Arbós**. Monográfico Joan Guinjoan. Auditorio Nacional. 8-III-2005. Proyecto Guerrero. Director: **Alvin Lucier**. Monográfico Alvin Lucier.

Sigue adelante con los mismos grados que hasta aquí de interés y altura, aunque también con asistencia tan indebidamente escasa, la temporada 2004-2005 del ejemplar empeño de Xavier Güell *Músicadboy*. Han sido cuatro las citas habidas desde el comentario anterior, pero únicamente dos de ellas pueden ser recogidas en éste. En todo caso, las dos escuchadas y presenciadas, ambas en la sala de cámara del Auditorio Nacional, me bastan para poder suscribir con voz muy alta las primeras líneas de este artículo. Dedicadas las dos íntegramente a sendos compositores, fue el tarracónense de 1931 Joan Guinjoan, también director, pianista, crítico y organizador

experimentado de actos musicales, quien ofreció su espléndida faz creadora, cada vez más universalmente reconocida.

Y lo hizo sólo con siete páginas destinadas a instrumentos a solo, a dúo o en trío y centradas entre los años 1970 —*Dúo*, para violonchelo y piano— y 1993 —*Aniversari*, para violonchelo y violín—, pero que se bastaban para dibujar la personalidad de su autor con trazos firmes y exactos. Trazos que tan bien evidenciaban su dominio técnico de la escritura, como la lógica transformación de su estética sin dejar de ser él mismo, o el sabio y sutil aprovechamiento de ideas y principios ajenos, tales los del *Dies iræ* en el *Passim Trio*, para vio-

lín violonchelo y piano, de 1988, y en *Tensió*, para violín, de 1981, o los del flamenco popular en *Jondo*, para piano, de 1979.

El bien planteado retrato se benefició de la formidable contribución interpretativa que le prestó el Trío Arbós que forman Juan Carlos Garvayo, piano, Miguel Borrego, violín, y José Miguel Gómez, violonchelo, si magníficos en sus cometidos a solo, especialmente meritorios en su traducción conjunta del *Passim*.

En orden muy diverso de cosas tampoco faltó interés y acierto ejecutor en la también sesión monográfica que el compositor norteamericano minimalista y experto en electroacústica Alvin Lucier —como Guinjoan, de

1931— dirigió con obras suyas al grupo instrumental Proyecto Guerrero, tan bien especializado como buen profesional. Tras unas palabras de presentación de Xavier Güell seguidas de otras explicativas de su vida y de su obra del propio Lucier, pude escuchar dos títulos importantes tanto por la muy diversa intencionalidad que al minimalismo “ilustrado” le sabe encontrar en ellos el autor, como por su misma extensión: *In memoriam John Higgins*, para clarinete y generador de ondas de 1984 —con un sensacional Salvador al clarinete—, y *Still lives*, para piano y oscilador sinusoidal, de 2001.

Leopoldo Hontañón

XV Festival de Arte Sacro

ESTRENO DE FERNÁNDEZ ÁLVEZ

Madrid. Iglesia del Colegio de N^o S^a de las Maravillas. 5-III-2005. Solistas, Coro y Orquesta de la Comunidad de Madrid. Director: José Ramón Encinar. Fernández Álvarez, *Getsemaní y Pasión y muerte de Jesús de Nazaret* (estreno absoluto).

Dentro de la muy prieta y variada oferta que la Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad madrileña había preparado en la decimoquinta edición de su Festival de Arte Sacro —y más concretamente dentro de su ciclo “Juan Hidalgo de Polanco” de música vocal española—, se hizo hueco para el estreno absoluto de la *Pasión y muerte de Jesús de Nazaret*, para solistas, coro y orquesta, del compositor madrileño de 1943 Gabriel Fernández Álvarez. Con la oportunidad y con el fino sentido del cumplimiento de sus responsabilidades programadoras con los que ambos conjuntos comunitarios suelen teñir sus comparecencias públicas.

Porque, en primer lugar, nada más indicado ni ade-

cuado para recibir la Semana Santa que reunir en una misma convocatoria dos páginas respectivamente tituladas *Getsemaní y Pasión y muerte de Jesús de Nazaret*, ésta en estreno absoluto. En segundo lugar, porque con ello se atiende y homenajea, en la persona de su autor, a nuestra música actual, tan frecuentemente olvidada por nuestros propios organismos.

Con la *Pasión y muerte de Jesús de Nazaret*, obra de veinte minutos dividida en dos partes y un apéndice, construye Fernández Álvarez una suerte de continuación y complemento, tanto musical como en cuanto a la realidad sagrada que se contempla, de *Getsemaní*, título asimismo escrito para solistas, coro y orquesta que Álvarez había estrenado en la

Semana de Música Religiosa de Cuenca del 2000. Ejemplo ambas de la bien entendida grandeza sonora que Tomás Marco reconoce en su *Historia de la Música Española* a Fernández Álvarez desde su primer quehacer, vienen también a emparentarse, muy inteligentemente, por un carácter y talante si no descriptivo sí buscador de una ambientación expresiva *ad hoc*. La que corresponde a los distintos momentos que se glosan y comentan en una y otra: la *Última cena*, la *Oración en el huerto* y el *Prendimiento*, en *Getsemaní*, y el *Juicio*, *La negación de Pedro*, *La sentencia*, *Crucifixión* y *Muerte de Jesús* en el título ahora estrenado.

Para concluir, un tercer aplauso para esta completa

convocatoria comunitaria. Y que se ha de multiplicar por varios enteros al pensar en la extensa labor que desarrollan en salidas continuas todos los intérpretes de la Comunidad. Es el que merecen, en su conjunto, tanto la redonda y profunda visión rectora de José Ramón Encinar, que no olvida tampoco los detalles, como las respuestas de Orquesta, Coro —éste preparado por su titular, Jordi Casas Bayer— y solistas: los barítonos José Antonio López y Carlos García Ruiz, el tenor Eduardo Santamaría, la soprano María Jesús Prieto y el actor Pedro María Sánchez, en los principales cometidos. El éxito de todos, compositor incluido, fue grande y sostenido.

Leopoldo Hontañón

CDMC

MAGISTRAL JESÚS TORRES; REVELADOR JAPÓN

Madrid. Auditorio Nacional. 8-III-2005. Solistas de la ORCAM. Monográfico Jesús Torres. Auditorio MNCARS. 14-III-2005. MovableDo. Música japonesa.

Se recogen aquí las dos convocatorias que ofreció en el mes de marzo el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea dentro de su temporada 2004-05. Se ofrecía en la primera de ellas un amplio muestrario de páginas firmadas entre los años 1999 y el actual por el compositor Jesús Torres (Zaragoza, 1965), que, a pesar de su general brevedad —sólo dos de las diez ofrecidas superaban los diez minutos—, de la tendencia común a subrayar el cometido de una voz o un instrumento solista, o de la no disimulada inclinación a buscar apoyos creadores en sucesos o avatares reales tanto como en sugerencias insoslayables de poetas amados, conseguían

darnos un perfil acabado de la espléndida sazón a la que ha llegado uno de los más destacados miembros de nuestras ricas generaciones de jóvenes compositores.

No es posible entrar en el detalle de cada título, ni de su concreta traducción. Sí cabe afirmar, sin embargo, cómo los dos estrenos absolutos presentados —*Cobra*, para soprano y saxo tenor, y el Movimiento III, de la *Sonata para flauta y piano*—, reafirmaron con fuerza esa nítida impresión que se recoge del quehacer general de Torres de contar, además de una sólida maestría caligráfica y de una elegante concepción de las ideas, con un dominio muy completo de las variadas técnicas vocales e instrumenta-

les que maneja, así como del empleo en ellas de un singular sentido de lo delicado. *Madre, madre*, para mezzo y piano; *Memento*, para piano; *Epodo*, para saxo barítono; *Circuito*, para soprano sola; *El olvido*, para mezzo y guitarra; *Ausencias*, para guitarra sola —estreno en España—, el Movimiento II, de la *Sonata para flauta y piano*, y de *Proteus*, para un percusionista —encarnado de manera sensacional por Juanjo Guillem—, fueron los títulos que completaban a los citados antes.

MovableDo constituido en esta oportunidad por Horacio Curti, “shakuhachi” —trozo de bambú, cortado por su raíz, secado durante años y utilizado cual flauta de pico—, Alessandra Rom-

bolá, flautas, y Esteban Algora, acordeón, ofreció un delicioso y revelador “enfrentamiento” entre la música tradicional japonesa —para “entendernos”, el Honkyoku derivado del Zen soplado en el “shakuhachi”— y ejemplos de aquella vanguardia, representada por *Melodía* (1979) y *Birds Fragments III* (1990), de Toshio Hosokawa; *Like a Water Buffalo* (1985), de Yuji Takahashi; *Voice* (1971), de Toru Takemitsu, y *Ophelia* (1988), estreno en España, de Dai Fujikura. Páginas, estas dos últimas, mucho más identificadas que las demás con lo que en occidente entendíamos en aquellos años por vanguardia.

Leopoldo Hontañón

Conciertos de la Tradición

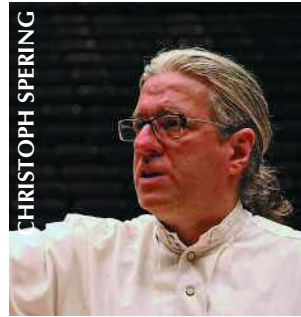
BALTASAR (O CASI)

Madrid. Auditorio Nacional. 18-II-2005. Das Neue Orchester & Chorus Musicus Köln. Director: Christoph Spering. Haendel, *Belshazzar*.

Excelentes traductores del repertorio sinfónico-coral de transición entre el clasicismo y el primer Romanticismo (Salieri, Cartellieri, Cherubini, Mendelssohn o Schumann), Christoph Spering y sus conjuntos de Colonia se han enfrentado en esta ocasión con el infrecuente *Belshazzar* (1744), magistral oratorio haendeliano contemporáneo de *Hércules*. El suntuoso coro polifónico *All empires upon God depend*, el masivo y solemne *By slow degress*, de transparente ejecución en sus secciones fugadas, *Ye tutelar Gods* — que traduce, entrecortado de silencios, la ebriedad de los babilonios—, el exultante *O glorious prince* con que se corona el segundo acto, y

que celebra la gloria de Ciro, o el triunfante coro de judíos *Bel boweth down* confirmaron el empaste y perfecta afinación del magnífico Chorus Musicus Köln, llevado con mano maestra por Spering. A menor nivel se mostró el conjunto instrumental, lastrado por unas deficientes intervenciones de los oboes (*Sing, o ye Heav'ns*) que, decididamente, no tuvieron su noche. Cierta falta de incisividad y algunos momentos en los que la tensión pareció desfallecer —algo raro en este director— quizá fueran achacables a lo intempestivo de la hora.

En el quinteto vocal, muy entonado, sobresalió la contralto sueca Ann Hallenberg, magistral Ciro que



lució su carnoso timbre en la emocionante plegaria *Great God, who, yet buy darkly known* y la heroica *Amaz'd to find*; espléndida, sobre todo, en la marcial *Destructive war*, acompañada de trompetas y timbales. El tenor Christoph Genz fue un enérgico Baltasar, dominador de los resortes dramáti-

cos en la crucial *Let the deep bowl*. Notable la soprano Elisabeth Scholl como Nitocris, madre de Baltasar, aunque estuviera algo apurada en las agilidades de la operística *The leafy honours of the field* y “perdiera” vocalmente ante Ciro en el emotivo dúo *Great victor, at your feet*. Correctos el Daniel de pequeño formato de Gunther Schmid e István Kovács, Gobrias de pronunciación algo exótica. Los numerosos cortes infligidos a la partitura —aun así el concierto acabaría casi a la una de la madrugada— no impidieron que el, por desgracia, escaso público disfrutara las muchas delicias vocales de este festín babilonio.

Juan Manuel Viana

Festival de Arte Sacro

EL CAPITÁN MAESTRO

Madrid. San Jerónimo el Real. 18-II-2005. Grande Chapelle. Schola Antiqua. Director: Ángel Recasens. Obras de Romero y Ruimonte.

El compositor Mateo Romero (ca. 1575-1647), también conocido en su época como Matthieu Rosmarin y “Maestro Capitán”, debido en este caso a su dedicación al oficio de las armas antes de ingresar en el sacerdocio, fue un insigne músico que dirigió la Real Capilla de Madrid desde 1598 hasta 1633, abarcando en consecuencia el final del reinado de Felipe II, todo el de Felipe III y, parcialmente, el de Felipe IV, monarca este último de quien gozó una especial estima personal.

El desconocimiento actual de las obras de este autor es una notoria injusticia, dada su indiscutible calidad en el conjunto de la polifonía española de los siglos XVI y XVII. Lo cierto es que fue considerado por sus contemporáneos como un por-

tento musical, debido sobre todo a la originalidad melódica contenida en sus composiciones. El escritor Salas Barbadillo, coetáneo de Mateo Romero, dice de él que “fue músico excelente” y añade: “Dos cualidades exquisitas hallamos en este maestro: novedad en las ideas y originalidad en la melodía. Ambas significan un paso gigantesco en la naturaleza y objeto de la música, en su más pura esencia: la expresión”.

La Comunidad de Madrid ha tenido el acierto de acercarnos al mundo musical de Mateo Romero, abriendo el XV Festival de Arte Sacro (18 de febrero al 14 de marzo de este año) con un concierto en la iglesia de San Jerónimo el Real, en el que, bajo el título genérico de *Réquiem para Cervantes*, se ejecutó su *Missa pro defunctis*, junto

con algunos *Responsorios* del contemporáneo Pedro Ruimonte (1565-1627).

Fueron los intérpretes de este concierto el grupo vocal-instrumental Grande Chapelle y la Schola Antiqua, ejecutora de las partes de canto llano, todos bajo la dirección de Ángel Recasens. Versión sin fisuras la ofrecida por la Grande Chapelle, tanto en el aspecto vocal como en el concerniente al pequeño soporte instrumental. Las doce voces que integraban el conjunto realizaron una lectura limpia, de perfecto fraseo, siendo de resaltar los pasajes ejecutados en grupos de cuatro. El mismo juicio positivo puede extenderse a la Schola Antiqua, dirigida en la actualidad por Juan Carlos Asensio, y que interpretó las partes gregorianas alternando con las polifóni-

cas. Los cálidos aplausos de los asistentes se vieron gratificados con una obra fuera de programa, el himno mariano *Tota pulchra* de Sebastián López de Velasco (1584-1659).

No quiero terminar este comentario sin aprovechar para pedir a los organizadores del Festival que no autoricen a sus fotógrafos oficiales a hacer fotografías durante todo el concierto, como ocurrió en éste de San Jerónimo el Real a lo largo de sus sesenta minutos de forma ininterrumpida, con la consiguiente molestia producida por los continuos destellos del flash. Personalmente me sentí muy contrariado y creo que constituye una falta de respeto para el público y, de manera especial, para los intérpretes.

Florentino Gracia Utrillas

Juventudes Musicales

LA PASIÓN SEGÚN PADMORE

Madrid. Auditorio Nacional. 13-III-2005. English Baroque Soloists. Monteverdi Choir. Trinity Boys Choir. Mark Padmore, tenor; Dietrich Henschel, bajo. Director: John Eliot Gardiner. Bach, *Pasión según san Mateo*.



Marco Borggreve

MARK PADMORE

A un con algunos problemas, la versión de Gardiner de la *Pasión según san Mateo* acabó por imponerse por su elegancia de trazo, fluidez narrativa y capacidad de comunicación a flor de piel, intensificada en la segunda parte. El punto débil de la interpretación se encontró en el hecho de que la mayor parte de las arias fueran encomendadas por el director a miembros del propio Coro Monteverdi, extraordinarios cantantes de conjunto en tanto que tales pero algo modestos como solistas. En este sentido, rindieron por debajo de lo deseable la contralto — nominalmente, pero muy lejos de tal cosa en lo tímbrico— Clare Wilkinson y la soprano Katharine Fuge. De atractivo color, en cambio, la voz del contrateno William Towers, bien que de volu-

men limitado, y muy entregados y correctos el bajo Matthew Brook y el tenor Andrew Staples. Pero la *Pasión* de Gardiner contó fundamentalmente con dos columnas firmísimas. La primera, el Evangelista de todo punto sensacional —el mejor, sin paliativos, de tiempos recientes— de Padmore, muy expresivo en toda su exposición, del susurro al grito. Y la otra, el Coro Monteverdi, sencillo y delicado en los corales y muy plástico en los coros de turbas. A similar nivel los magníficos English Baroque Soloists, pese a algún solo obligado más endeble, como el de viola da gamba. Mención final para el trabajo de Dietrich Henschel, Jesús de noble línea y buen rendimiento vocal.

E.M.M.

DOS MÚSICOS CON GRAMMY

MICHEL CAMILO



TELARC
MICHEL CAMILO SOLO
TECD83613

a piano **SOLO**

con temas de:

Gershwin

Jobim

Buarque

Monk

y sus propias composiciones

David Russell

interpretando temas de:

Andrés Segovia

Sainz De la Maza

Miguel Llobet

Emilio Pujol



TELARC
Spanish Legends
David Russell guitar
TECD80633

su nuevo CD
Spanish Legends

GRAMMY 2004

Mejor álbum de Jazz Latino

GRAMMY 2005

Categoría CLÁSICO

"Mejor solista instrumental"

Live at the Blue Note



TELARC
MICHEL CAMILO
Live at the Blue Note
TECD83574



TELARC
DAVID RUSSELL
Aire Latino
TECD80612

TELARC®

www.telarc.com

INDIGO RECORDS

www.indigorecords.net



www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Recuperada la *Fanfarría* de Bernaola

ESENCIAS HISPANAS

Murcia. Auditorio y Centro de Congresos "Víctor Villegas". 11-III-2005. **Rosa Torres-Pardo**, piano. Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia (OSRM). Director: **José Miguel Rodilla**. Obras de Bernaola, Falla y Ravel.

MURCIA La tercera participación de la Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia en el ciclo sinfónico programado por el auditorio de dicha ciudad ha significado un acierto por su contenido, integrado por una bien pensada selección de esencias hispanas y el estreno en Murcia de la *Fanfarría-Pre-ludio* que precisamente Carmelo Alonso Bernaola compuso en 1995 para este espléndido auditorio con motivo de su inauguración, y que por diversas circunstancias nunca llegó a interpretarse en vida del autor.

La claridad de ideas que siempre caracteriza la música del compositor de Ochandiano se condensan en esta pequeña pieza dividida en dos partes bien diferenciadas, una introductoria de carácter

atemático donde la propia masa sonora conduce a una segunda donde se determina e identifica su carácter simbólico de anunciar y hacer patente aquel hecho para la que fue compuesta. Este final puede y debe convertirse en un pequeño himno para este magnífico templo musical murciano.

Noches en los jardines de España forma parte inexcusable del repertorio de todo pianista español que se precie. Rosa Torres-Pardo ocupa un lugar de privilegio entre los intérpretes de su generación, encontrándose en un momento dulce de sentido y madurez. Así se reflejó en su actuación, integrando el piano en la atmósfera de la obra en ese difícil equilibrio de, sin dejar de atraer todas las atenciones,

no sobrepasar el nivel sonoro y la trascendencia musical de conjunto, uno de los secretos estéticos de esta hermosa partitura, que permite un mayor lucimiento del solista en su tercera parte. A éste colaboró el director con espíritu camerístico.

El maestro liriano José Miguel Rodilla, titular de la OSRM desde su fundación en 1996, posee un temperamento sereno que le permitió abordar con detalle la estética que exigen la *Rapsodia española* y el *Bolero* de Ravel, piezas que requieren la precisión técnica de la música de cámara, género con el que está muy identificado desde su experiencia como fundador del grupo de música contemporánea Concertus Novo. Su versión de la *Habanera* y *Feria*, tercera

y cuarta parte de la *Rapsodia española*, fue de contenida tensión en la primera, en contraste con la extraversión manifestada en la segunda, no exenta de una cuidada conducción en el detalle por conjuntar secciones y resaltar las intervenciones instrumentales tan propias de este autor. En el *Bolero* decayó la interpretación no alcanzándose la deseada coherencia en la constante, difusa y progresiva gradación dinámica, tan difícil de conseguir en su discurso. La orquesta dejó patente aquí sus potencialidades en evidente proceso de depuración desde la adecuada orientación y planificación de trabajo que se aprecia en su titular.

José Antonio Cantón

Bach en claroscuro

HABLANDO EN BARROCO

Pamplona. Auditorio Baluarte. 17-III-2005. G. Keith, soprano; D. Moore, contralto; J. Gilchrist, C. Daniels, tenores; P. Harvey, B. Polegaro, bajos. The King's Consort. Director: **Robert King**. Bach, *La pasión según San Mateo*.

PAMPLONA Tocar obras monumentales, como la gran *Pasión* bachiana, tiene el peligro de tratar de hacer una interpretación también monumental, lo que suele llevar a versiones recargadas e idealizadas. En el caso de la música de Bach, a esto se une el riesgo de desnaturalizar su lenguaje musical, o de convertirlo en hueca estilística. El estilo, el lenguaje musical, de la época que sea, no se puede imitar o tratar de reproducir. Se habla o no se habla. King y su conjunto hablan el lenguaje barroco. Ofrecieron una lectura de la *Pasión* sobria, pausada, alada, haciendo uso del claroscuro más que del colorido de los instrumentos de época. Una

pantalla situada en la parte superior del escenario permitía seguir el texto.

La naturalidad con la que toca el conjunto inglés se percibió ya desde el subyugante coro inicial, en la transparencia con que el contrapunto se vertía en instrumentos y voces. Algo tiene King de eso que se le criticaba a Lorin Maazel: destacar detalles instrumentales secundarios como si fueran primarios. Sólo que en ninguno de los dos esto es un defecto. King dota de significado constructivo a la partícula de música más elemental, siendo fiel a la naturaleza contrapuntística de la música de Bach. Esto crea, en el interior de la densa sonoridad bachiana, una transparencia que quita a

esta densidad la pesantez con que a veces se confunde. La simbiosis entre agrupación y director permitió apreciar hasta qué punto es posible fusionar en Bach recursos contrapuntísticos y tímbricos; dentro de la sobriedad en el uso de la paleta orquestal, en ningún momento se tuvo la sensación de música abstracta, en la que el timbre es algo accesorio; más bien éste parecía parte del contrapunto mismo.

La enorme carga expresiva de la obra no basculó sobre un solo apoyo, sino sobre el conjunto de orquesta, coro y solistas. El modo como la orquesta "comentaba" las palabras, en momentos como el anuncio de las traiciones de Pedro y Judas,

resultaba de una expresividad y eficacia sorprendentes. El grupo de solistas estaba poco equilibrado. Gilchrist encarnó al Evangelista con una brillantez y expresividad casi "liederística", como si fuera uno de los protagonistas en lugar del narrador de la acción. Por el contrario, las arias de soprano, tenor y bajo resultaron pálidas, sin sobresalir lo suficiente de la orquesta. Espléndidos Peter Harvey (Cristo), contenido en todo momento, con graves de violonchelo, no de contrabajo, y Diana Moore, que supo condensar toda la grandeza y piedad de esta música en su timbre limpio y en su sencilla expresividad.

David Armendáriz Moreno

Atípico concierto para violonchelo

GERINGAS CUMPLIÓ LAS EXIGENCIAS DE ROREM

Kursaal. 4-III-2005. **David Geringas**, violonchelo. Orquesta Sinfónica de Euskadi. Director: **Cristian Mandeal**. Obras de Aragüés, Rorem, Chaikovski y Strauss.



DAVID GERINGAS

SAN SEBASTIÁN Del ecléctico y romántico programa se esperaba sobre todo el estreno español del *Concierto para violonchelo y orquesta*, obra estrenada en marzo del año pasado en Kansas City, Missouri y escrita por Ned Rorem por expreso encargo de Geringas. Sin duda, el autor compuso una hermosa partitura, atípica tanto por su contenido como por el reducido número de instrumentos requeridos. Estructurada en ocho movimientos, cada uno con un título característico, busca una sucesión sonora llena de contrastes y donde exige un nivel más que alto al solista. El chelista lituano tocó con una marcada autoexigencia y mostró una incisiva técnica, donde imperó su propio sentimiento ante el instrumento. Un ejemplo de técnica y pasión dadas de la mano. Fue una gozada asistir al reto de algunos movimientos como *Competitive chaos* en el que compite literalmente con un violín o en *A single Tone, a Dozen Implications*, donde sólo toca la nota mi, mientras el resto de integrantes dan forma a la pieza. La desconocida partitura sonó tras *Min Eresía* de Tomás Aragüés, una marcha fúnebre

para gran orquesta y cuyas estimulantes melodías sonaron a pedir de boca con el buen trabajo inicial de la tuba.

Chaikovski y Strauss se dieron la mano en la segunda parte del concierto y es que durante la interpretación de las *Variaciones sobre un tema rococó para violonchelo y orquesta op. 33* de Chaikovski volvieron a surgir las buenas maneras del apasionado Geringas, dando buena muestra de estar gozando con el juego que supone su interpretación. Su trabajo fue aplaudido y como agradecimiento ofreció una versión muy personal del *Cant dels Ocells* de Pau Casals. Por su parte, el maestro Mandeal estuvo bien coordinado con el solista y supo sacar partido del trabajo orquestal a lo largo de las referidas piezas, aunque donde más se lució la formación fue en la suite de la ópera *Der Rosenkavalier* de R. Strauss en su versión extendida que incluye material de las dos suites escritas anteriormente. El resultado final fue magnífico, con unos vientos más que seguros y una cuerda expresiva y homogénea.

Íñigo Arbiza



KENT NAGANO



NOVEDAD
2 CD
HMC 901858.59
TAMBIÉN DISPONIBLE EN
2 SACD
HMC 801858.59

GUSTAV MAHLER
SYMPHONY No.8
RUNDFUNKCHOR BERLIN
DEUTSCHES SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN

Magna Peccatrix	Sylvia Greenberg, <i>soprano</i>
Una Poenitentium	Lynne Dawson, <i>soprano</i>
Mater gloriosa	Sally Matthews, <i>soprano</i>
Mulier Samaritana	Sophie Koch, <i>alto</i>
Maria Aegyptiaca	Elena Manistina, <i>alto</i>
Doctor Marianus	Robert Gambill, <i>tenor</i>
Pater ecstasticus	Detlef Roth, <i>baritono</i>
Pater profundus	Jan-Hendrik Rootering, <i>bajo</i>

MDR Rundfunkchor Leipzig, *dir.* Howard Arman
Windsbacher Knabenchor, *dir.* Karl-Friedrich Beringer

Considerada tanto un himno a la alegría como una misa profana, la Octava sinfonía de Mahler se caracteriza ante todo por la modernidad de su escritura más que por el número de ejecutantes!. Kent Nagano nos invita a redescubrir a través de mil... detalles esta polifonía a la vez densa y transparente, esta textura orquestal extraordinariamente rica, esta audacia contrapuntística y armonía oculta tras el telón de la monumentalidad.

DeutschlandRadio
FOC berlin
harmonia mundi FRANCE

Foto: Avaro Yañez

Juan Pons, gran verdiano

BOCCANEGRA EN PENUMBRA

Teatro de la Maestranza. 5-III-2005. Verdi, **Simon Boccanegra.** Juan Pons (Boccanegra), Serena Farnocchia (Maria), Giacomo Prestia (Fiesco), Alfredo Portilla (Gabriele), Gabriele Viviani (Paolo). Coro del teatro. Real Orquesta Sinfónica de Sevilla. Director musical: **Nicola Luisotti.** Director de escena: **Pierluigi Pier'Alli.**



Guillermo Mendo

Serena Farnocchia y Juan Pons en *Simon Boccanegra* de Verdi en el Teatro de la Maestranza

SEVILLA Que en las acotaciones del libreto se indique que "Es de noche" (Preludio), "Está amaneciendo" (Acto I), "Anochece" (Acto II) no justifica esa permanente penumbra en la que se desarrolló la representación de esta singular ópera que también tiene sus luces, aunque sólo sea para acentuar sus aspectos sombríos. Porque si amanece y luego anochece, se supone que la escena ha de ir iluminándose y posteriormente apagándose a medida que transcurre la acción. De la indicación de "Génova con luces de fiesta" (Acto III) se hace caso omiso para seguir en la misma penumbra del Preludio, lo que provoca que el espectador no vea con claridad lo que ocurre en el escenario y esto le induzca a la desatención y al aburrimiento. Por fortuna esa carencia luminotécnica, sin apenas cromatismo, se vio altamente compensada por la riqueza musical, plena de matices y contrastes, de la mano de un joven director, Luisotti, que hizo sonar a la orquesta con una expresividad y limpieza como en

sus más felices actuaciones, y que dirigió a las voces con una gestualidad perfectamente inteligible. Claro que no todas las voces respondieron de la misma manera al dibujo que se les trazaba. En conjunto las más impactantes fueron las voces graves: las de Boccanegra, Fiesco y Paolo. De la veteranía de Pons poco nuevo se puede decir. Mantuvo su papel con buena parte de las cualidades que le han hecho merecedor de ser considerado como un gran intérprete verdiano. Su Simon transmitió la complejidad de su mundo: la soledad del poder, las ansias de paz, la ternura hacia la hija recobrada. Prestia conserva su voz de bajo en plenitud y no hay peros que ponerle a su Fiesco; y Viviani encarnó con contundencia a un automaldecido Paolo sabiéndole inyectar una buena dosis de perversidad. En cuanto a la pareja amorosa, Serena Farnocchia abordó su Maria con una emisión limpia, segura, amplia, que sabía luego recogerla muy bien en los momentos de mayor intimidad; no así el Gabriele de

Alfredo Portilla, cuyo paso de un registro a otro para nada estaba resuelto. No era el tenor que exige la partitura. El coro tuvo una actuación memorable en el final del Acto I. El maestro Valentino Metti puede sentirse satisfecho de la respuesta de esos aficionados que tan vocacionalmente se entregan a su coro, que es el de todos los que amamos la música. Los actores secundarios: Ramón de Andrés, como el cortesano Pietro, Manuel de Diego, capitán, y Rocío Botella, doncella de Amelia-Maria, contribuyeron a que el retorno de Verdi a Sevilla haya tenido la buena acogida que se esperaba. La escenografía, interesante por las proyecciones informatizadas, y el vestuario, a la moda genovesa del siglo XIV, eran también de Pier'Alli. Él sabrá por qué le ha dado a su iluminador, Roberto Manca, esas instrucciones de permanente penumbra. Con más luz el espectador se hubiera adentrado mejor en los sombríos abismos del drama verdiano.

Jacobo Cortines

de
formación
o ampliación
de estudios
musicales y
de alta especialización



2005/2006

SOCIEDAD DE ARTISTAS

Intérpretes o Ejecutantes de España

Madrid: 91 677 97 09

Barcelona: 93 292 02 50

http://www.aie.es - e-mail: becas@aie.es

colabora: *Jose Ramirez*
www.guitarrasramirez.com

Proyecto Schönberg

CUANDO LA MÚSICA SE HIZO VIDA

Palau de la Música. 20-II-2005. Hanno Müller-Brachmann, barítono. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín. Director: **Michael Gielen.** Obras de Wagner y Schönberg.

VALENCIA Al igual que sucedió en la jornada inaugural y sucederá en la conclusiva de las tres de que se compone el Proyecto Schönberg programado para este curso en el Palau, como marcando el punto de partida (y de divergencia) se comenzó por Wagner, esta vez representado por un prelude de *Parsifal* que desde el primer compás dejó claro que la velada iba a ser tan excepcional como la precedente, si no más. A *tempo* de éxtasis pero sin una sola subdivisión, Gielen obró el milagro de hacer de la orquesta una nube sonora pero de contornos tan nítidos que hasta los *pizzicati* de los contrabajos encajaron con precisión sobre todo admirable por lo natural de su logro.

Pero en lo que siguió hubo algo más que excelente música y excelentes intérpretes. De los sobrios gestos



MICHAEL GIELEN

de Gielen los sonidos emanaban con la sinceridad de quien en su juventud padeció sufrimientos similares a

los que marcaron la vida y la obra de Schönberg. Fue como si el museo se abriera a la calle o la historia se hiciera vida, y así se nos explicaron como propias no sólo la sublimación de la experiencia colectiva del terror que se contiene en la cantata para coro mixto *Paz en la tierra*, en el drama con música *Un superviviente en Varsovia* o incluso en la escena en torno al becerro de oro de la ópera *Moisés y Aarón*, sino asimismo la de la peripecia íntima que motiva la imposible ópera *La mano afortunada* en lo que fue su estreno en España. Tan recuerdo descarnado del terrible pasado inmediato de Europa coincidió con el día en que por fin el futuro del viejo continente empezaba a decidirse democráticamente. ¿Casualidad o destino?

Alfredo Brotons Muñoz

Revisión beethoveniana

CHARLAS DE VIEJOS AMIGOS

Valencia. Palau de la Música. 8/10-III-2005. **Pinchas Zukerman,** violín; **Marc Neikrug,** piano. Beethoven, *Sonatas para violín y piano.*

Marc Neikrug ha sido acompañante habitual en los últimos veinticinco años de los más de cuarenta que dura la carrera de Pinchas Zukerman. Juntos debutaron en el Palau en 1995 con Schubert, Bartók y Franck y el año pasado ofrecieron la integral de Brahms para violín y viola. La de Beethoven para violín con que ahora han vuelto la grabaron a principios de los noventa, veinte años después de que Zukerman lo hiciera con Daniel Barenboim.

La sensación predominante ha sido la de asistir a las charlas de dos viejos

amigos rememorando toda una vida en común. Por extravía de uno u otro, en los recuerdos no faltaron las discrepancias y, aunque la sangre nunca llegara al río, no fueron pocas las discusiones zanjadas sin acuerdo. En general, lo que con más frecuencia se le pudo reprochar al violinista fueron bastantes notas destempladas cuando no sencillamente desafinadas; al pianista, que muchas se le quedaron en la partitura tal como estaban impresas en ella. En lo que siempre coincidieron fue en la velocidad; quiero decir en la velocidad constante, con renuncia total al *rubato*.

De las tres jornadas, las más redondas fueron la primera y la última, pero donde se ilustró con mayor evidencia qué es acariciarse musicalmente fue en el Adagio de la *Primavera*. Si de comprensión de los mensajes se tratara, habría que acudir al paso de la comedia a la tragedia en el final de la *Octava* o a la conversión de un tema trivial en oración cuando desembocó en la coda del segundo movimiento de la *Kreutzer*. Y quien buscara fuego ya se abrasó con el primero de la *Cuarta*.

Alfredo Brotons Muñoz

PREMIOS DE COMPOSICIÓN CIUDAD DE GIRONA-2005

13º Premio de Composición Francesc Civil:

Obras escritas para orquesta de cuerda (con o sin solista, con un máximo de tres; dispositivos electro-acústicos opcionales).

1er Premio: 6.000 euros
2º Premio: 3.000 euros

3er Concurso de Composición para Formaciones Instrumentales Infantiles:

Obras escritas para orquesta sinfónica infantil (Podrán incluirse guitarra, piano y flauta y acompañamiento por parte de profesores).

Edades de los niños: entre 10 y 12 años.

Premio: 1.200 euros

Pueden participar, en ambas convocatorias, todos los compositores sin límite de edad ni nacionalidad.

Fecha límite para recepción de inscripciones: 27 de Septiembre de 2005

Para más información:
www.ajuntament.gi/ccm
musica@ajgirona.org
Tel. + 34 872 08 01 62

Ajuntament de Girona

Un Schumann visionario

OPINIONES DISPARES

Valencia. Palau de la Música. 4-III-2005. **Till Fellner**, piano. Orquesta de Valencia. Director: **Claus Peter Flor**. Obras de Schumann y Brahms.

No convenció a todos este esperado concierto. En la *Sinfonía "Renana"* a Claus Peter Flor (Leipzig, 1953) se le censuró desde la fealdad del gesto hasta la precipitación en los *tempi*. Con datos objetivos en la mano (9'20", 6'29", 5'57", 6'11" y 5'25"), esta última acusación careció totalmente de base; no así si a lo que se atiende es a los planteamientos de fraseo, que al menos no intentaron domesticar la torrencial inspiración de un compositor que por sí solo definiría el romanticismo. Pródigo en *rubati* no escritos, fue un Schumann visionario hasta la alucinación en la contemplación de la naturaleza (Scherzo), de la cultura (Andante) y de la relación



Shawn Northcutt

CLAUS PETER FLOR

dialéctica entre ambas (Maestoso).

En el *Segundo Concierto para piano* de Brahms no se corrieron tantos riesgos, ni ideológicos ni, por tanto, de ejecución. Técnicamente

impecable, Till Fellner (Viena, 1972) estableció con el falso acompañamiento un diálogo entre iguales que encontró cabal plasmación en un Andante flanqueado por muy elocuentes solos de

violonchelo y etéreo en su sección central. En el pasaje *Un poco più presto* del final, los acordes de la mano izquierda provocaron una ilusión de *pizzicato* como no está al alcance de cualquier pianista.

Globalmente, la respuesta de la orquesta fue de muy encomiable ductilidad. Ahora que en ella ya no es noticia el creciente empaste de la sección de cuerdas, las trompas volvieron a marcar máximos (en los dos primeros movimientos de Schumann) y mínimos (en el *Segundo de Brahms*) interpretativos. Por lo que intranquilizan, casi lo que más molesta son las extremas irregularidades.

Alfredo Brotons Muñoz

Antológica versión del *Primer Concierto* de Shostakovich

UN GRAN VIOLINISTA

Teatro Calderón. 24-II-2005. **Julian Rachlin**, violín. Orquesta Sinfónica de Castilla y León. Director: **Alejandro Posada**. Obras de Shostakovich, Strauss y Stravinski.

Fue un acontecimiento la presencia del joven violinista lituano que incluso consiguió aclamaciones del frío público del abono de la Orquesta de Castilla y León. El *Concierto n.º1* de Shostakovich es admirable en su dilatado y variado desarrollo. Un primer tiempo lento de gran inspiración y una Passacaglia con la famosa y difícilísima cadencia son los puntos más emotivos y dramáticos de esta obra escrita en tiempos difíciles. El Scherzo y la Burlesca son, en cambio, de gran exigencia virtuosística. En el primero, el clásico sarcasmo del compositor soviético brilla con luz propia y en la conclusión la afirmación de la alegría de un triunfo más o menos efímero tiene también esa nota aguda



JULIAN RACHLIN

Lukas Beck

de ironía que caracteriza sus mejores obras. El *Concierto* es muy exigente no sólo en la técnica del intérprete sino en su necesaria musicalidad e idiomatismo.

Habiendo interpretado el *Concierto* Julian Rachlin en León y Madrid, su versión en el Calderón vallisoletano fue magistral, de gran hondura, a pesar de su juventud, con un sonido limpio, tanto en los

tiempos lentos como en los brillantes y dinámicos. El Nocturno fue antológico, envolviendo poco a poco a un público no muy afín a compositores contemporáneos, aunque la escritura de Shostakovich se ajuste a la tonalidad. El silencio con que se acompañó al *Concierto* —las toses cesaron como por milagro— fue la mejor prueba de su impacto.

Alejandro Posada acompañó muy bien a Rachlin y la Orquesta siguió al solista con una atención impresionante, brillando tanto en los tutti como en los solos. Rachlin regaló un movimiento de una *Sonata* de Isaÿe, de la que hizo una versión fabulosa. Un recuerdo inolvidable.

En la segunda parte, Posada dirigió con brío el Till de Strauss, tal vez con demasiada potencia en el metal, y con matices delicados en la Ronda de la Princesa y la Berceuse de la suite stravinskiana. El trompa solista hizo de forma perfecta la transición al final. Una buena versión de *El pájaro de fuego*, dirigido de memoria y que mostró los progresos de este joven director.

Fernando Herrero

Crece el Pórtico zamorano

EXCELENTE EDICIÓN

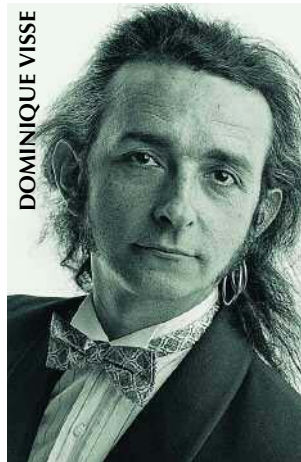
Pórtico de Semana Santa. 4/13-III-2005. Iglesia de San Cipriano, Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Morales del Vino, Teatro Principal de Zamora. **IL Fondamento**, Director: **Paul Dombrecht**. **Le Poème Harmonique**. Director: **Vicent Dumestre**. **Sonatori de la Giocosa Marca**. Director: **Giorgio Fava**. **Ensemble Clément Janequin**. Director: **Dominique Visse**. **Paolo Pandolfo** y **Guido Balastracci**, violas da gamba. **Ensemble Gilles Binchois**. **Les Sacqueboutiers de Toulouse**. Director: **Dominique Vellard**. **María Cristina Kiehr**. **Concerto Soave**. Director: **Jean Marc Caymes**.

ZAMORA La tercera edición del Festival Internacional de Música Pórtico de Semana Santa de Zamora, que desde el día 4 de marzo y hasta el 13 del mismo mes se ha venido celebrando, con un aforo al completo, en distintos recintos de la ciudad, como la iglesia de San Cipriano, sede oficial del Festival, la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Morales del Vino y Teatro Principal de Zamora, ha marcado la consolidación definitiva de un acontecimiento que mira hacia el futuro y asume la demanda de un público fiel que ha sabido entender desde el primer momento que el reto merece la pena, que es necesario para la ciudad y que su prestigio comienza a consolidarse como una de las más interesantes propuestas culturales que actualmente se celebran en el país. Una muestra de ello es que la programación de este año se prolongará a lo largo de todo él, con un primer concierto el próximo día 29 de abril en la iglesia de San Cipriano a cargo de Harmonie Universelle, con Florian Deuter como director.

Esta tercera edición, que llevaba por título *Non Teme-re* abrió sus puertas con un grupo de prestigio como **IL Fondamento**, con Paul Dombrecht, su director fundador, a la cabeza. Tres cantatas de Bach para soprano y bajo fueron puestas en atril con el ligero inconveniente de ser sustituidos los dos solistas, Peter Kooji, y Greta De Reyghere, por dos voces muy bien timbradas —Mirian Alan y Liebren Tormat— pero de pobre extensión en la zona grave. *Mein Herze Schwimmt im Blut BWV 199*



PAUL DOMBRECHT



DOMINIQUE VISSE



Mª CRISTINA KIEHR

tuvo en la solista una importante baza pero sin alcanzar esa hondura ni esa inflexión que es un desgarrado lamento de súplica. *Ich habe genug*

BWV 82, la segunda de ellas, para bajo, fue resuelta con corrección por Tormat, mientras el grupo sufría lo indecible por mantener la afinación de sus instrumentos cordados y Paul Dombrecht lograba, después de varios intentos, colocar las notas del oboe en su sitio, ya que el frío reinante había hecho estragos entre hombres e instrumentos. Concluyó con *Ich geh' und suche mit verlangen BWV 49*, para soprano y bajo, un hermoso diálogo entre ambos solistas, cuyo texto se inspira en la parábola de *Las bodas reales*, que si no llegó a cotas de excelencia sí mantuvo un alto nivel de calidad y expresividad. **IL Fondamento** logró el equilibrio necesario pero con grandes esfuerzos, debido a los continuos cambios de temperatura ambientales.

El resto de los conciertos tuvo una respuesta de público más que generosa, llenando todos a rebotar en cada una de las sedes que los albergó, con especial incidencia en el de Paolo Pandolfo, el del *Poème Harmonique* con Vincent Dumestre y sus *Lecciones de tinieblas*, y el de *Les Sacqueboutiers de Toulouse* y el *Ensemble Gilles Binchois* con Dominique Vellard en la dirección, que plantearon la *Misa* de Francisco de Peñalosa de forma original, alternando el canto llano y la polifonía con voces e instrumentos logrando efectos tímbricos sorprendentes. Una tercera edición del Pórtico de Semana Santa, excelentemente organizada por Alberto Martín, que sin duda marcará un hito por la calidad de sus invitados.

Miguel Ángel Nepomuceno



FONDAZIONE FESTIVAL PUCCINIANO
COMUNE DI VIAREGGIO

51° Festival Puccini

Director artístico *Alberto Veronesi*

Gran Teatro al Aire Libre,
Torre del Lago Puccini,
Toscana, Italia

22 Julio – 21 Agosto 2005

La Fanciulla del West

Nueva producción
22, 30 Julio; 12 Agosto

La Bohème

23, 31 Julio; 6, 18, 21 Agosto

Turandot

29 Julio; 7, 13, 20 Agosto

Madama Butterfly

5, 11, 17 Agosto

Taquilla Festival Puccini
viale Puccini, Torre del Lago
tel. +39 0584 359322
fax +39 0584 350277

TuttoEventi
Viale Regina Margherita, Viareggio
tel. +39 0584 427201

e-mail: ticketoffice@puccinifestival.it
www.puccinifestival.it
www.landofpuccini.com

Jacobs dirige a Monteverdi y Cremonesi a Purcell

BARROCOS EN LA STAATSOPER

Staatsoper. 28-II-2005. Monteverdi, **Il ritorno d'Ulisse in patria.** Kresimir Spicer, Patricia Bardon, Martin Eckermann, Philippe Jaroussky, Kristina Hammarström, Marie-Nicole Lemieux, Werner Gura, Alessandro Svab. Concerto Vocale. Akademie für Alte Musik Berlin. Director musical: **René Jacobs.** Director de escena: **Immo Karaman.** 21-II-2005. Purcell, **Dido and Æneas.** Aurore Ugolin, Reuben Willcox, Deborah York, María Cristina Kiehr. Vocalconsort Berlin. Akademie für Alte Musik Berlin. Director musical: **Attilio Cremonesi.** Directora de escena: **Sasha Waltz.**

BERLÍN Una vez más, una excelente interpretación musical se enfrenta a un disparate escénico. En el marco del Festival Barroco *Cadenza*, René Jacobs ha presentado, como continuación de su ciclo Monteverdi, *Il ritorno d'Ulisse in patria*, teniendo en el Concerto Vocale y la Akademie für Alte Musik dos destacados conjuntos a su disposición. Su versión es animada y a la vez de gratificante perfección. Con un rico instrumental consigue en la orquesta un sonido increíblemente colorista. Cada detalle está atentamente elaborado, toda nota es acentuada o adornada, lo que a veces roza el manierismo, aunque también sabe dar a la música una gran frescura y vitalidad. En el papel titular, el tenor Kresimir Spicer lució un color agradable y baritonal, y como viejo Ulises fue doblado por Martin Eckermann de manera conmovedora. De emocionante efecto —y aquí Immo Karaman logró uno de los pocos momentos profundos del montaje— resultó el dúo con su hijo Telémaco, que Philippe Jaroussky (después de aparecer en el prólogo como Umana Fragilità con patéticos tonos de lamento) cantó con elegiaca melancolía y un rico agudo. El papel de Penélope lo cantó Patricia Bardon, que apareció en su impecable uniforme verde como la rubia secretaria del jefe y mostró una voz algo áspera, pero de personal encanto, vibrante en el agudo, con un cálido centro y un profundo grave. Muy sonoro y denso resultó también el timbre de la mezzo Kristina Hammarström como Minerva, que se encuentra con Ulises disfrazada de pastor sin techo y

con una bolsa de plástico. Como la nodriza Ericlea, Marie-Nicole Lemieux tuvo una violenta entrada con muletas; cuando, al final, reconoce al largo tiempo ausente por su cicatriz, lució la más bella voz de la noche —una contralto plena y acariciante, llena de *pathos* y dignidad. Brillante también Werner Gura, con su enérgica voz de tenor, como el pastor Eumeto y Júpiter (cantando desde el foso en lugar del indispuerto Alfredo Daza). Neptuno fue Alessandro Svab, con abismal voz de bajo.

Gran interés despertó la segunda producción del Festival, con el debut operístico de Sasha Waltz, en una coproducción con el Grand Théâtre de la Ville de Luxembourg y la Opéra National de Montpellier de *Dido and Æneas* de Purcell. La antigua coreógrafa de la Schaubühne de Berlín ha conseguido un trabajo muy personal. En el prólogo, el decorado muestra una construcción a modo de tribuna, con una piscina en el centro donde los bailarines ejecutan artísticos movimientos de natación, como si buscaran supervivientes en la sumergida ciudad de Cartago. Luego empieza la historia en torno a la reina Dido y el héroe troyano Æneas —cada personaje está representado tanto por un cantante como por un bailarín. El escenario, ahora vacío, está limitado al fondo por una pared con ventanas; los trajes son primero de un clasicismo austero y luego audaces y llenos de fantasía. También la coreografía oscila entre elementos expresivos a lo Pina Bausch, citas barrocas, esculturas corporales y grupos de personas. El ritmo de la



Pavol Breslik y María Cristina Kiehr

representación, sin embargo, queda interrumpido por la introducción de largos textos hablados (“Parlez vous français?” y tonterías de ese tipo); tampoco en la escena de las brujas sabe muy bien qué hacer el equipo. Éstas salen arrastrándose por unas aberturas en el suelo, pero resultan demasiado humanas y no dan ningún miedo. De gran efecto es, por el contrario, el final, cuando Dido se envuelve en sus largos cabellos como en un capullo y desaparece con un grupo de gente en el foso orquestal.

Aurore Ugolin fue una sólida Dido, con un agudo algo estridente, aunque no logró dar al personaje ese *pathos* de las grandes intérpretes del pasado. Reuben Willcox hizo un Æneas sonoro, algo rígido en la zona superior. Por enfermedad, Deborah York sólo pudo actuar como Belinda, y María Cristina Kiehr le prestó desde el foso su timbre claro y sin vibrato. Attilio Cremonesi extrajo de la Akademie für Alte Musik Berlin un sonido rítmicamente preciso, y a la vez lleno de transparencia y ligereza.

Bernd Hoppe

Willy Decker dirige una ingeniosa producción de Britten

DELANTE Y DETRÁS DE LA CONCHA

Berlín. Komische Oper. 6-III-2005. Britten, **Albert Herring**. Finnur Bjarnason, Michael Nagy, Elisabeth Starzinger, Inga Nielsen, Diane Pilcher, Christiane Oertel, Klemens Slowioczek, Peter Renz, Mojca Erdmann, Nanco de Vries. Director musical: **Jin Wang**. Director de escena: **Willy Decker**. Decorados: Wolfgang Gussmann.

La nueva producción de Willy Decker de la ópera de Britten *Albert Herring* promete una entretenida velada. Esta obra de 1947, que hoy en día resulta un poco trasnochada, ha sido puesta en escena sin embargo con mucho ingenio, una elegante ironía y brillantes ocurrencias.

El decorador Wolfgang Gussmann ha construido sobre el escenario giratorio una concha de conciertos de color verde, cuya parte posterior, de riguroso negro, ofrece evidentemente un fuerte contraste. Decker narra de manera clara y sin modernidades añadidas

modernistas la fábula de la rígida Lady Billows (Inga Nielsen, en su primera incursión en un papel de carácter) que todos los años quiere coronar a una joven virtuosa como reina de mayo, y, a falta de una, eleva al bueno y laborioso Albert a dicho rango. Los personajes están caracterizados de manera precisa e individualizada —los notables de la pequeña localidad como sabrosos tipos, las damas en sus correctísimos trajes y sombreros o las muchachas con sus coloristas vestidos y altos peinados, tumbadas en unas hamacas delante de la concha. Allí toca una banda

para entretener a la audiencia, formada por miembros de la propia orquesta del teatro, mientras todos hablan y comen fresas, pues Mrs. Herring y su hijo Albert se ocupan del servicio gastronómico. Neveras, cajas de cerveza, vasos y sillas detrás de la concha muestran su pequeño negocio. Domina aquí la mujer regañona, que tiene a su hijo bajo sus faldas y le prohíbe toda vida privada; el joven es consecuentemente tímido y huye perplejo ante la insistencia de la muchacha.

Finnur Bjarnason destiló un adorable encanto, y además permitió escuchar una

agradable voz de tenor lírico. Su amigo Sid, con su chaqueta de cuero y tupé a lo Elvis Presley (Michael Nagy, con un bello y juvenil timbre baritonal) le enseña en compañía de su novia Nancy (una ágil Elisabeth Starzinger, con bonita voz) cómo se puede disfrutar del amor. Jin Wang reflejó en esta escena las chirriantes disonancias de la música con oportuna incisividad, mientras que en el resto de la función hizo predominar una delicadeza camerística y mantuvo con mano firme los conjuntos.

Bernd Hoppe

Volker Schlöndorff dirige la última ópera de Janáček

SUMERGIDOS EN UNA TIBIA LUZ

Berlín. Deutsche Oper. 19-II-2005. Janáček, **Desde la casa de los muertos**. René Kollo, Lenus Carlson, Robin Johannsen, Peter Maus, Michael Roider, Pier Dalas, Peter Weber, David Knutson. Director musical: **Adam Fischer**. Director de escena: **Volker Schlöndorff**. Decorados: Jennifer Niefind. Vestuario: Dagmar Niefind.

El director de escena Volker Schlöndorff y la decoradora Jennifer Niefind evitan todo naturalismo en su montaje de *Desde la casa de los muertos* de Janáček. Tres estructuras de casas en el centro del escenario y, al fondo, unos paisajes expresionistas que cambian con las estaciones, bastan para mostrar la vida de los prisioneros, que, hacinados en los barracones, comentan su destino, sufren los brutales castigos del comandante, o representan sus reprimidas fantasías eróticas en un teatro. El símbolo de su esperanza en la libertad es un águila, que es introducida en la acción a modo de pantomima. Las tristes condiciones en el campamento, que llevan una y otra vez a enfrentamientos y agresiones entre los presos, son plasmados



Desde la casa de los muertos, de Janáček, en la Deutsche Oper

casi siempre bajo la tibia luz del sol; ni siquiera los trajes de Dagmar Niefind tienen rasgos de suciedad o de miseria.

Así como en el escenario se respira una irreal alegría, también Adam Fischer, al frente de la orquesta de la Deutsche Oper, privó a la

música de Janáček de cualquier estridencia, cubriéndola con dulzura y belleza, lo cual que no deja al oyente deprimido, sino que le infunde esperanza. A la cabeza del reparto se sitúa René Kollo, que, como Luka, aún destacó por su poderoso canto y cuyo rela-

to emocionó por su fuerte intensidad. Lenus Carlson como Gorianchikov resultó pálido a su lado, mientras que el joven Aljeja, al que quiere enseñar a escribir, tuvo gracias a Robin Johannsen un simpático relieve. La clara y encantadora voz de la soprano aportó en el conjunto puramente masculino un luminoso contraste. Peter Maus fue un conmovedor viejo prisionero, Michael Roider un repulsivo Skurátov, Pier Dalas un brutal comandante, Peter Weber un destacado Shishkov, y David Knutson una grotesca prostituta. Cuando, al final, Gorianchikov es liberado y el águila se escapa, la música entona un imponente himno a la vida, tocado por la orquesta con un sonido embriagador y expansivo.

Bernd Hoppe

Doris Dörrie dirige *Rigoletto* en la Ópera de Baviera

EL TEATRO DE LOS SIMIOS

Nationaltheater. 24-II-2005. Verdi, **Rigoletto.** Mark Delavan, Diana Damrau, Tito Beltrán, Elena Maximova, Anatoli Kotscher-ga. Director musical: **Zubin Mehta.** Directora de escena: Doris Dörrie. Decorados: **Bernd Lepel.**

MÜNICH En su nueva producción de *Rigoletto*, Doris Dörrie evoca el mundo de las películas de ciencia-ficción, por lo que fue recibida por el público del estreno con un vehemente abucheo. La acción está precedida de un prólogo que sólo se entiende realmente si se ha leído el concepto del montaje o asistido a una conferencia introductoria. Después de muchos años, *Rigoletto* y su hija Gilda regresan en una nave espacial a la tierra, que, entretanto, ha sido ocupada por los monos, y viven como seres marginales.

La obra comienza con el padre vestido de astronauta llorando junto a la sepultura de su hija; en una mirada retrospectiva, asistimos a la historia hasta su trágico final, que repite la primera escena, cerrando así el círculo. No se nos explica por qué *Rigoletto* está al servicio del Duque, ni tampoco qué función ejerce en su corte, pues no es en absoluto una persona deforme —ante nosotros aparece un hombre brutal, que mantiene cautiva a su hija, como a un perro atado a una cadena, dentro de la cápsula espacial. A la joven (que, en su blanca túnica y sus rubios cabellos, parece directamente surgida de la *Guerra de las galaxias*), no le está permitida ninguna conversación, pues su ama, Giovanna, es un robot, que sólo responde al apretar un botón. Cuando el Duque ha liberado a Gilda de sus cadenas con unas tenazas, ella busca refugio en una tienda amarilla —un mueble muy querido por la cineasta alemana—, donde es transportada por los secuaces del noble.

En la siguiente escena, la directora abandona la línea básica de su montaje y parodia los símbolos de la lujosa vida de hoy. En un neceser,



Diana Damrau y Mark Delavan en *Rigoletto* en la Ópera de Múnich

cuyos ornamentos decorativos se parecen notablemente a los de Louis Vuitton, vive el Duque. El anagrama LV ha sido sustituido por SP, que puede servir también para Sir Peter (Jonas), dueño

y señor del teatro muniqués. Este mundo surrealista y fantástico no lo utiliza ya en el acto IV, pues la casa de pisos con sus neones rosas recuerda más bien la tristeza de los cuadros de Edward

Hopper. Los faroles de la calle ofrecen una luz tenue; la nieve que cae subraya aún más la soledad de la escena. En este lugar vive Sparafucile con su hermana Maddalena, que con su *body* de cuero rojo y cinturón de plástico negro atrae a sus clientes simios, a los que fustiga con latigazos. Gilda, que se había disfrazado de mono para salvar a su amado de la venganza de su padre, es asesinada con la espada láser y entregada en una bolsa de basura azul. Pero el conmovedor dúo final entre padre e hija es algo que Doris Dörrie no ha sabido comprender.

Sólo la Gilda de Diana Damrau, con sus acentos visionarios y arrobados, fue la luz de la representación. La voz sonó brillante en el agudo, acariciadora en los pasajes más líricos y también con la suficiente sustancia en los momentos dramáticos. Dio, además, al papel un juvenil y delicado encanto. En el personaje titular, Mark Delavan abusó de la enorme potencia de su *forte*, con instantes estremecedores, aunque el lado paternal quedó poco resaltado. Ramón Vargas canceló su participación en esta producción de tan dudoso gusto, al parecer, por una alergia (!), y su sustituto, Tito Beltrán, cantó el Duque con énfasis viril y enérgico aplomo. Elena Maximova lució como Maddalena sus encantos físicos y un timbre gutural, y Anatoli Kotscher-ga fue un brutal Sparafucile. El Coro preparado por Andrés Máspero se esforzó por realizar convincentemente sus ademanes de simio además de cantar. Zubin Mehta logró una visión poco unitaria, pues, junto a detalles de gran efecto, en otros faltó una mayor diferenciación dinámica.

Bernd Hoppe



Concorso Internazionale
per Direttori di Coro
Mariele Ventre

CONCURSO INTERNACIONAL PARA DIRECTORES DE CORO

"MARIELE VENTRE"

3a edición
5-9 OCTUBRE 2005
BOLOGNA - ITALIA

Contacto :
e-mail: concorso@marieleventre.it
Web: www.marieleventre.it
Tel.: 0039-051-304856

Mussbach y Nagano dirigen una concentrada *Salomé*

BALLET A CUATRO

Semperoper. 27-II-2005. Strauss, **Salome.** Evelyn Herlitzius, Wolfgang Schmidt, Alan Titus, Dagmar Peckova, Martin Homrich, Anke Vondung. Director musical: **Kent Nagano.** Director de escena y decorados: **Peter Mussbach.** Vestuario: Andrea Schmidt-Futterer.

DRESDE El director de escena es, en esta producción, también su propio escenógrafo y renuncia en lo visual a cualquier adorno o elemento oriental. El espacio extraído de la negra pared del proscenio está sumergido en una luz artificial, que después cambia a violeta/verde/rojo, y respira una fría estética. En primer plano vemos la entrada en un estanque —un agujero oscuro y misterioso—, y detrás una cabina clara de cristal, que no permite que contemplemos en su interior. En este entorno concentra Mussbach la acción, de una manera consecutiva y severa, sobre los personajes principales. La princesa Salome, que, con su vestido blanco y los cabellos descoloridos, podría ser una hermana de la Violetta berlinese de Mussbach y también se parece enormemente a Marilyn Monroe, es una criatura enfermiza de traslúcida palidez, a la que Evelyn Herlitzius aportó una voz ideal para el papel: nerviosa y vibrante, alternando entre tonos fríos y cálidos (sobre todo en el *piano*) y con un agudo penetrante. Sólo en la escena final, su canto resultó menos triunfante —posiblemente por la propia disposición vocal del personaje. Wolfgang Schmidt convierte al Tetrarca en la segunda figura central de la representación. En él, este personaje no es un anciano senil, sino un peligroso hombre de poder con rasgos brutales. El cambio del repertorio heroico al de carácter lo ha conseguido el tenor de manera perfecta, expresando sus frases con precisa articulación y cortante incisividad. Alan Titus como Jochanaan, vestido de obrero con un mono gris claro, resultó un tanto

pálido en su apariencia, pero su monumental voz formuló las palabras con el apropiado fanatismo y sólo en el grave resultó algo seca. No alcanzó este nivel la Herodias de Dagmar Peckova, que en su elegante vestido negro de noche representó a una mujer mundana con mucho carácter, pero algo débil en sus arrebatos de histeria. Martin Homrich fue un Narraboth de hermosa y llena voz y delicados acentos, y Anke Vondung un andrógino paje de Herodias, tanto en su aspecto como en lo vocal. Excelente el quinteto de judíos, encabezado por Oliver Ringelhahn, mientras que Georg Zeppenfeld destacó como primer nazareno.

La Sächsische Staatskapelle Dresden tiene el secreto de esta obra. Bajo la dirección de Kent Nagano, que exaltó las ondas orquestales y todo el espectro dinámico de la composición, tocó con un sonido lujurioso y una magnífica perfección técnica. Un momento de arrebatadora embriaguez fue la *Danza de los siete velos*, para la que Mussbach propuso una visión completamente nueva: un encuentro entre los cuatro personajes principales, cuyos deseos, pensamientos y sentimientos íntimos fueron traducidos escénicamente: Herodes observa y avanza hacia Salome, que se mueve como una trapezista; Herodias que se mezcla celosa en la acción, palpa lujuriosa el cuerpo de Jochanaan y es apartada por la princesa, que empieza a desnudar a Herodes y ata a Jochanaan con sus trozos de ropa en la barandilla. Este ballet a cuatro resultó fascinante en su frío y lascivo erotismo.

Bernd Hoppe

festival Mozart la coruña 2005

orquesta sinfónica de galicia
del 19 de mayo al 2 de julio de 2005

Óperas

DON GIOVANNI · W. A. Mozart
19 y 21 de mayo, Palacio de la Ópera

ORFEO · A. Sartorio
20 y 22 de mayo, Teatro Rosalía Castro

LA CENERENTOLA · G. Rossini
10 y 12 de junio, Palacio de la Ópera

IDOMENEO · W. A. Mozart
30 de junio y 2 de julio, Palacio de la Ópera

Conciertos

PIETER WISPELWEY violonchelo
27 de mayo, Teatro Rosalía Castro

ORQUESTA SINFÓNICA DE GALICIA
Matthias Bamert
28 de mayo, Teatro Rosalía Castro

ILYA GRINGOLTS violín
5 de junio, Teatro Rosalía Castro

EWA POBLOCKA piano
16 de junio, Teatro Rosalía Castro

LA RESURREZIONE oratorio de F. Haendel
17 de junio, Teatro Rosalía Castro
18 de junio, Círculo de las Artes, Lugo

MARTIN STADTFELD piano
22 de junio, Teatro Rosalía Castro

ANDREA BACCHETTI piano
25 de junio, Teatro Rosalía Castro

Música de Cámara

ORQUESTA DE CÁMARA DE LA SINFÓNICA DE GALICIA
Giovanni Fabris
29 de mayo, Teatro Rosalía Castro

TRÍO MANUEL QUIROGA
4 de junio, Colegiata de Santa María

CUARTETO EMERSON
9 de junio, Teatro Rosalía Castro

ORQUESTA DE CÁMARA DE LA SINFÓNICA DE GALICIA
Massimo Spadano
19 de junio, Teatro Rosalía Castro

SOLISTAS DE LA OSG
1 de julio, Colegiata de Santa María

Recitales

ANTONINO SIRAGUSA tenor
26 de mayo, Teatro Rosalía Castro

RAÚL GIMÉNEZ tenor
11 de junio, Teatro Rosalía Castro

ALAN OPIE barítono
23 de junio, Teatro Rosalía Castro

Reservas: 902 43 44 43

Información: info@festivalmozart.com

www.festivalmozart.com





XXVI Edizione • Pesaro, 8~22 agosto 2005

Teatro Rossini - 8, 11, 14, 17, 20 agosto - ore 20.00

BIANCA E FALLIERO

Melodramma in due atti di Felice Romani - Musica di **Gioachino Rossini**
 Direttore **RENATO PALUMBO** - Regia **JEAN-LOUIS MARTINOTY**
 Scene **HANS SCHAEVernoCH** - Costumi **DANIEL OGIER**
 Interpreti **DANIELA BARCELLONA, MARIA BAYO, ORNELLA BONOMELLI,**
CARLO LEPORE, FRANCESCO MELI
CORO DA CAMERA DI PRAGA - ORQUESTA SINFÓNICA DE GALICIA
Nuova produzione

Auditorium Pedrotti - 9, 12, 15, 18 agosto - ore 20.00, 21 agosto - ore 17.00

LA GAZZETTA

Dramma per musica in due atti di Giuseppe Palomba
 Musica di **Gioachino Rossini**
 Direttore **ANTONELLO ALLEMANDI** - Regia **DARIO FO**
 Scene **FRANCESCO CALCAGNI / DARIO FO**
 Costumi **DARIO FO / PAOLA MARIANI**
 Interpreti **MANUELA CUSTER, CINZIA FORTE,**
FRANCESCA PROVVISORATO, PAOLO BORDOGNA,
BRUNO PRATICÒ, LORENZO REGAZZO, JOSÉ MANUEL ZAPATA
CORO DA CAMERA DI PRAGA - ORQUESTA SINFÓNICA DE GALICIA
All'estamento 2001

Palafestival - 10, 13, 16, 19, 22 agosto - ore 20.00

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

Melodramma buffo in due atti di Cesare Sterbini
 Musica di **Gioachino Rossini**
 Direttore **DANIELE GATTI** - Regia **LUCA RONCONI**
 Scene **GAE AULENTI** - Costumi **GIOVANNA BUZZI**
 Interpreti **ROSSELLA BEVACQUA, JOYCE DI DONATO,**
FABIO CAPITANUCCI, NATALE DE CAROLIS, BRUNO DE SIMONE,
JUAN DIEGO FLÓREZ, VITTORIO PRATO, BRUNO TADDA
CORO DA CAMERA DI PRAGA
ORCHESTRA DEL TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA
Nuova produzione

Palafestival - 21 agosto - ore 22.00

Gioachino Rossini

STABAT MATER

per soli, coro e orchestra
 Direttore **ALBERTO ZEDDA**
 Interpreti **ELIZAVETA MARTIROSYAN, MARIANNA PIZZOLATO,**
FRANCESCO MELI, MIRCO PALAZZI
CORO DA CAMERA DI PRAGA
ORCHESTRA DEL TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA

IL MONDO DELLE FARSE

Teatro Sperimentale - 10, 13 agosto - ore 12.00

Arrighetto

Farsa sentimentale di Angelo Anelli - Musica di **Carlo Coccia**
 Direttore **LANFRANCO MARCELLETTI** - Regia **ROSETTA CUCCHI**
ORCHESTRA SINFÓNICA G. ROSSINI
Nuova produzione

FESTIVAL GIOVANE

Teatro Sperimentale - 25 luglio - ore 20.00

Accademia Rossiniana

Concerto conclusivo

Palafestival - 12, 14 agosto - ore 11.00

Il viaggio a Reims

Cantata scenica

Libretto di Luigi Balocchi - Musica di **Gioachino Rossini**
 Elementi scenici e regia **EMILIO SAGI**
 Artisti scelti dell'Accademia Rossiniana
ORCHESTRA DEL TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA

Teatro Rossini - 15, 20, 22 agosto - ore 17.00

Concerti di Belcanto

15 agosto **JOYCE DI DONATO**
 20 agosto **BRUNO DE SIMONE, BRUNO PRATICÒ**
 22 agosto **MARIA BAYO**

ROSSINIMANIA

Usi mode capricci

Chiesa di Sant'Agostino - 19 agosto - ore 12.00

Echi in chiesa

Organo **GIOVANNA FRANZONI**

Rossini Opera Festival

Via Rossini, 24 - I-61100 Pesaro - Tel. 0039.0721.380012 - Fax 0039.0721.3800220
 www.rossiniperfestival.it • e-mail: rof@rossiniperfestival.it
 Apertura de los pedidos de reserva para Amigos y Sostenedores a partir del 21 de marzo 2005
 Apertura general de los pedidos de reserva a partir del 21 de abril 2005
 La Dirección del Festival se reserva de aportar eventuales variaciones en este programa.

Nueva ópera de Boesmans

TRAGEDIA EDUCADA

Teatro de la Moneda. 8-III-2005. Boesmans, **Julie.** Malena Ernman, Garry Magee, Kerstin Avemo. Director musical: **Kazushi Ono.** Director de escena: **Luc Bondy.** Coproducción con el Wiener Festwochen y el Festival de Aix en Provence.



Ruth Walz

Malena Emman y Garry Magee en *Julie* de Philippe Boesmans

BRUSELAS Basada en la obra teatral de August Strindberg, *Fröken Julie*, *Julie* es la cuarta ópera que ha escrito el compositor belga Philippe Boesmans (1936) para la Ópera de Bruselas, y la tercera con libreto de Luc Bondy, que también la ha dirigido. Después de *La pasión de Gilles* (1983), *Reigen* (1993), y *Wintermärchen* (1999), más la reorchestración de *L'Incoronazione di Poppea* (1989), Boesmans ha elegido una forma más íntima. *Julie* está escrita para tres cantantes y una orquesta de 18 músicos y dura alrededor de una hora y cuarto.

Instigada por su padre, Julie se mata con una cuchilla de afeitar. Bondy y Boesmans no han ideado una ópera de fuertes enfrentamientos. No describe el inexorable juego de los sexos, el poder, y el sadomasoquismo que se encuentra en las obras de Strindberg. Existen tensiones pero en su conjunto es una ópera llena de ambiente, incluso de melancolía, tal vez demasiado civilizada, ya que el sobradamente dramático suicidio de

Julie no tiene el impacto deseado. Pero los personajes están bien retratados, también musicalmente, y Boesmans se ha esmerado para presentar un texto inteligible. Eligió a una mezzo para cantar Julie, la visualmente convincente Malena Ernman, de aspecto alto, andrógino y expresivo. El barítono Garry Magee cantó a Jeanis, personaje erótico, ambicioso, distante y cruel. Para hacer de Kristin, la ayudante de cocina, a la que Bondy y Boesmans tratan como una figura frágil y joven, la cantante Kerstin Avemo aprovechó su cuerpo esbelto y su voz de claro y agudo timbre de soprano. Todos bajo el muy capaz Kazushi Ono, que dirigió la música con talento y transparencia y sacó el máximo partido de unos motivos acartonados, que forman la estructura de la partitura, con unos maravillosos momentos para los instrumentos de viento. Luc Bondy presentó una narración directa con realistas decorados de Ruy Sabounghi.

Erna Metdepenninghen

FESTIVAL DE MÚSICA CIUDAD DE LUGO

XXXIII SEMANA

LUGO
19 ABRIL - 18 JUNIO
2005

DO

CORPUS

Entrada libre hasta completar aforo en todos los conciertos

CONCIERTO 1

INAUGURACION

VIVICA GENAUX mezzosoprano
CRAIG RUTENBERG piano
Haydn, Loewe, Rossini, Viardot, Serrano, Chueca...
Círculo de las Artes 20:30h.
Martes 19 de abril

CONCIERTO 2

MÚSICA DE CÁMARA

BARBARA SWITALSKA violonchelo
ERICO ISHIMOTO piano
Penderecki, Shostakovich, Weber, Schumann...
Auditorio Conservatorio de Música 20:30h.
Martes 26 de abril

CONCIERTO 3

MAHLER Y LOS RÜCKERT-LIEDER

ORQ. ESCUELA DE ALTOS ESTUDIOS MUSICALES
M. ZUMALAVE director - MANUEL CID tenor
Ravel, Mahler y Haydn
Círculo de las Artes 20:30h.
Viernes 29 de abril

CONCIERTO 4

TIEMPO DE LIED: LA NOCHE, LA PRIMAVERA, EL MAR...

ANNA GREVELIUS mezzosoprano
ROGER VIGNOLES piano
Schubert, Schumann, Nystroem...
Círculo de las Artes 20:30h.
Martes 3 de mayo

CONCIERTO 5

EN BUSCA DE UN TIEMPO PERDIDO

AMANDINE BEYER violín
LAURENCE BEYER piano
Ravel, Chalulau y Franck
Auditorio Conservatorio de Música 20:30h.
Viernes 6 de mayo

CONCIERTO 6

CONCIERTOS FAMILIARES

El carnaval de los animales de Saint-Saëns
MONICREQUES DE KUKAS
CAMERATA QUIODI
Círculo de las Artes 18:30h.
Sábado 7 de mayo

CONCIERTO 7

STABAT MATER: PERGOLESI

ANNE MAGOUËT soprano
JORDI DOMÈNECH contratenor
L'ASSEMBLÉE DES HONNÊTES CURIEUX
Círculo das Artes 20:30h.
Martes 10 de mayo

CONCIERTO 8

FARINELLI, EL CASTRATO

JÖRG WASCHINSKI sopraniista
CONCERTO GROSSO BERLIN
Broschi, Porpora, Haendel y Vivaldi
Círculo de las Artes 20:30h.
Viernes 13 de mayo

CONCIERTO 9

MÚSICA GALLEGA Y CUBANA PARA PIANO

ANTONIO QUEIJA UZ piano
Lecuona, Cervantes, Saumell, Del Adalid, Vara...
Auditorio Conservatorio de Música 20:30h.
Miércoles 18 de maio

CONCIERTO 10

SUITES Y CONCIERTOS DE BRAND/EMBURGO DE BACH

ORQ. CÁMARA DE LA SINFÓNICA DE GALICIA
MASSIMO SPADANO director e violín
Círculo de las Artes 20:30h.
Martes 24 de mayo

CONCIERTO 11

SCHUMANN, AMOR DE POETA

JOHN MARK AINSLEY tenor
ROGER VIGNOLES piano
Mendelssohn, Britten y Schumann
Círculo de las Artes 20:30h.
Viernes 27 de mayo

CONCIERTO 12

CONCIERTOS FAMILIARES

La Historia de un soldado de Stravinski
VIRAVOLTA TÍTERES
Círculo de las Artes 18:30h.
Sábado 28 de mayo

CONCIERTO 13

CANCIONES Y DANZAS DEL RENACIMIENTO ESPAÑOL

CORO UNIVERSITARIO DE SANTIAGO
CAPELA COMPOSTELANA - M. MOREIRA director
Iglesia de San Pedro 20:30h.
Lunes 30 de mayo

CONCIERTO 14

SEBASTIÁN DURÓN: TONADAS, ZARZUELAS Y CANTATAS

RAQUEL ANDUEZA soprano
MANUEL VILAS arpa barroca
Fundación Caixa Galicia 20:30h.
Jueves 2 de junio

CONCIERTO 15

STABAT MATER: BOCCHERINI

MARÍA ESPADA soprano
G. NEDOBORA - N. VELIKOV violín
T. KIRCHER viola - P. VELEV chelo
C. MÉNDEZ contrabajo
Iglesia de San Pedro 20:30h.
Lunes 6 de junio

CONCIERTO 16

CANCIONES DEL CAMARADA ERRANTE DE MAHLER

CHRISTIAN HILZ baritono
REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA
MAXIMINO ZUMALAVE director
Weber, Mahler y Schubert
Iglesia de San Pedro 20:30h.
Viernes 10 de junio

CONCIERTO 17

MÚSICA DE CÁMARA: CLARINETE

CUARTETO DE CLARINETES *CLARETINO*
RAMÓN CASTRO FERRO percusión
Piazzolla, Meacham, Couceiro...
Fundación Caixa Galicia 20:30h.
Miércoles 15 de junio

CONCIERTO 18

LA RESURRECCIÓN DE HAENDEL

ORQUESTA SINFÓNICA DE GALICIA
EDUARDO LÓPEZ BANZO director
YOLANDA AUYANET Maddalena (soprano)
SOLEDAD CARDOSO Angelo (soprano)
GUSTAVO PEÑA San Giovanni (tenor)
CARLO LEPORE Lucifero (bajo)
(Coproducción Festival Mozart de A Coruña)
Círculo de las Artes 20h.
Sábado 18 de junio CLAUSURA



CONCELLO DE LUGO
Concellería de Cultura e Turismo

FUNDACIÓN CAIXA GALICIA



MURALLA
patrimonio da humanidade

Álvarez, modelo de barítono verdiano

EL OTELO ABRASADOR DE GERGIEV

Ópera Bastille. 17-II-2005. Verdi, **Otelo.** Vladimir Galuzin, Soile Isokoski, Carlos Álvarez, Gordon Gietz, Ekaterina Gubanova, Sergio Bertocchi. Coro y Orquesta de la Ópera Nacional de París. Director musical: **Valeri Gergiev.** Director de escena: **Andrei Serban.** Decorados: Peter Pabst. Vestuario: Graciela Galan.

PARÍS Menos de un año después de su decepcionante entrada en La Bastilla, la producción de *Otelo* de Andrei Serban aparece literalmente trascendida, aunque si los retoques aportados para la ocasión son bienvenidos no consiguen convertir este fiasco teatral en espectáculo modelo. El decorado sigue siendo igual de horrible, incluso ridículo ¡la palmera al pie de la que muere Otelo!, la coreografía grotesca y las luces sin matices continúan socavando la producción. Pero los personajes parecen vagar menos que antes, el maniqueísmo simplista de la puesta en escena está atenuado, la supresión de ciertas escorias disminuye la impresión de espectáculo de otra época. La revisión de la escenografía no es la única responsable de la innegable transfi-

guración de este *Otelo*. Los cantantes parecen preocupados por la acción, en particular Carlos Álvarez que, con voz singularmente fluida, recrea un Yago sutil y matizado en su odio, opuesto a lo que proponía Jean-Philippe Lafont, demasiado paródico. De timbre bronceado e inagotable extensión de tesitura —agudos ágiles y registro grave suntuoso—, el artista español es el modelo de barítono verdiano, un Yago idealmente arrogante y abúlico.

Pero es sobre todo en el foso donde se produce el milagro. Con Valeri Gergiev, que sucedía a James Conlon, las notas no brotan sin más sino que se origina un aliento devastador, casi metafísico, que incendia la producción por completo y la transfigura. Cabe preguntarse cómo este hombre —que no



Carlos Álvarez como Yago

para de recorrer el planeta dirigiendo obras de todo tipo— encuentra las fuerzas necesarias sin apenas perder tiempo para recuperar el aliento, con el riesgo de llegar en ocasiones pocos minutos antes de levantarse el telón. Bajo su dirección, la Orquesta de la Ópera de

París se transformó en lava ardiente, al punto de reservarse para el final una sincera ovación. El director ruso ha logrado igualmente transformar el pálido Otelo que había sido aquí mismo, el año pasado, su compatriota Vladimir Galuzin en un ser extrañamente sombrío y violento, un monolito devastado por la cólera que se confirma como uno de los grandes Otelos actuales. Más emocionante y evanescente aún que Barbara Fritoli, Soile Isokoski es una Desdémona desgarradora, personaje frágil de voz tan inmaculada como su corazón. Como único punto débil el Cassio de Gordon Gietz, cuya verosímil interpretación no consigue hacer olvidar una voz falta de cuerpo.

Bruno Serrou

Música, guerra y paz

LOS CAÑONES DE BORODINO

París. Ópera Bastille. 14-III-2005. Prokofiev, **Guerra y paz.** Olga Guriakova, Felicity Palmer, Elena Zarembo, Larisa Kostjuk, Irina Bogacheva, Susana Poretski, Bo Skovhus, Michael König, Vladimir Ognovenko, Vassili Gerello, Leonid Zimnenko, Vsevolod Grivnov. Coro y Orquesta de la Ópera Nacional de París. Director musical: **Vladimir Jurowski.** Directora de escena: **Francesca Zambello.** Decorados: John MacFarlane. Vestuario: Nicky Gillibrand. Coreografía: Denni Sayers.

Cinco años después de su estreno, *Guerra y paz* regresa a la escena de La Bastilla en la misma producción de Francesca Zambello que sirve para inaugurar una temporada rusa de la Ópera de París que durará hasta diciembre de 2006. Aunque reiterados hasta la náusea, los elementos temáticos son de gran belleza y su disposición dramática de una indudable coherencia, si bien en la primera parte, *La paz*, hay que esperar a los tres últimos cuadros para interesarse verdaderamente por el argumento.

Si en *La paz* las escenas

se encadenan de forma tan prosaica que dejan indiferente al espectador, en *La guerra* la dirección escénica de Francesca Zambello se revela eficaz, solicitando sin descanso las posibilidades técnicas de La Bastilla. El rigor de los movimientos de una multitud que desplaza cañones, carretas, sacos de munición, armas y estandartes y la variedad de efectos fuerzan la admiración y nos hacen reencontrar nuestra alma de niños jugando a los soldaditos. En el foso, el joven director ruso Vladimir Jurowski se muestra mucho más preciso, fluido y lírico

que Gary Bertini, que le precedió en 2000, e insufla un aliento excepcional a la concurrida escena.

El reparto, que reúne cuarenta y cuatro cantantes solistas, en su mayoría rusos, para más de setenta papeles, resulta muy homogéneo. Reencontramos a la luminosa Natacha de Olga Guriakova, de timbre ardiente, así como a Elena Zarembo en Helena, de voz delicada aunque menos precisa, y también a Felicity Palmer, autoritaria Akhrosimova. En el lado masculino destacan los regresos de Vasili Gerello, Napoleón poderoso, y

Leonid Zimnenko, que ha cambiado el papel de Bolkonski por los de Rostov y Bennigsen. De timbre aterciopelado, Michael König, que sucede a Robert Brubaker, compone un desgarrador Bezukhov a cuyo lado el Andrei de Bo Skovhus, aunque matizado, resulta pálido. Vladimir Ognovenko es un Kutuzov denso si bien vocalmente más problemático. El Coro de la Ópera de París es el indiscutible héroe de la función, olvidándose fácilmente algunos desajustes ya revelados hace cinco años.

Bruno Serrou

80 años de Pierre Boulez

PASANDO POR PARÍS

París. Cité de la Musique. 13-II-2005. Coro Accentus. Ensemble InterContemporain. Directores: **Jean Deroyer, Laurence Equilbey, Christoph Eschenbach, David Robertson.** Boulez, *Dialogue de l'ombre double*. *Sonata para piano n° 3* (fragmento). *Eclat*. Webern, *Concierto op. 24*. Manoury, *Portrait of the Artist as a Young Man*. Fujikura, *Code 80*. Ligeti, *Hai*. Ifjusag. Ejszka. Regel.

Si existe un hombre en el que el tiempo no parece hacer mella, ese es Pierre Boulez. Cualquiera diría que cumple ahora ochenta años... parece impensable. Amigos y enemigos, todos coinciden respecto a este punto, y si entre los segundos hay bastantes que, con una impaciencia no disimulada, esperan se digne por fin a desaparecer de escena, más numerosos son los que se preguntan qué pasará con la música en Francia sin él y sin su formidable poder de síntesis y convicción, y quién sabrá mantener en alto la antorcha de la creación musical francesa en el extranjero. Es precisamente fuera de Francia donde más se le festeja este año y es en Berlín, invitado por Daniel Barenboim y Simon Rattle, donde va a soplar sus ochenta velas de cumpleaños dirigiendo el 26 de marzo a los Berliner Philharmoniker en la *Sinfonía n° 2 "Resurrección"* de Mahler, concierto televisado esa misma tarde por la cadena Arte y que pronto será objeto de una publicación en CD y DVD.

En Francia, su país natal, tres pequeños conciertos con el Ensemble InterContemporain en la Cité de la Musique, otro en Orléans y poco más... Además, el primero se ha desarrollado sin su presencia. Los programadores franceses no se han atropellado por honrar a Pierre Boulez, nacido en Montbrison (Loire) el 26 de marzo de 1925. El más ilustre de los músicos franceses vivos no dirigió más que el segundo de los tres conciertos-homenaje públicos que se le han consagrado, estrenando él mismo —el 15 de febrero con el InterContemporain— una pieza, *Réflexions*, que acaba de dedicarle para la ocasión Elliott Car-



Clive Barada/DG

ter. Risueña y con múltiples guiños al héroe del día, *Reflexions* es mucho más que una obra de circunstancias; manifiesta la asombrosa vitalidad de un músico casi centenario.

Además de este ciclo propuesto por el Ensemble InterContemporain y la Cité de la Musique, las dos instituciones que el propio músico ayudó a nacer han invitado al "todo París" a unirse a ellas para un concierto privado, al que Boulez asistió desde la sala, rodeado de sus amigos y allegados. Medio millar de asistentes a los que se dispensaron discursos y elogios, expresados con buen humor por el "señor de la casa", Laurent Bayle, director de la Cité de la Musique, Bernard Stiegler, su sucesor al frente del IRCAM, y Hervé Boutry, administrador general del Ensemble InterContemporain, que recordaron lo que sus respectivas instituciones deben al homenajeado.

El concierto que siguió estuvo interrumpido por las intervenciones de los cuatro

directores que se sucedieron en el podio. Christoph Eschenbach dirigió el *Concierto op. 24* de Webern, "en el que Pierre Boulez sobresale y al que ha procurado celebridad". Al joven Jean Deroyer le correspondió dirigir los dos estrenos del día. El primero procedente de Norteamérica, de Philippe Manoury, discípulo de Boulez que actualmente da clases en la Universidad del Sur de California y que ha dedicado a su maestro un divertido popurrí de obras fetiche del destinatario titulado *Portrait of the Artist as a Young Man*, para once instrumentos. El otro estreno venía del Japón y contó con la presencia de su autor, Dai Fujikura (nacido en 1977): una partitura para conjunto, más personal, titulada *Code 80*. A David Robertson, que fue durante una década el director musical del InterContemporain, le correspondió dirigir *Eclat*, una página del maestro compuesta en 1965 para quince instrumentos, de la que ofreció una interpretación centelleante.

Laurence Equilbey presentó, al frente de su coro Accentus, cuatro ligeras páginas a *cappella* de su amigo György Ligeti, que desgraciadamente no pudo acudir a la fiesta. Otros intérpretes privilegiados de Boulez fueron Vincent David, que ofreció una lectura llena de misterio de la versión para saxo y electrónica de *Dialogue de l'ombre double*, y Pierre-Laurent Aimard en *Constellation-Miroir*, extraída de la *Sonata n° 3* para piano, de la que previamente Boulez dio algunas indicaciones por medio de un film realizado en los años sesenta, para la televisión, por su amigo Michel Fano.

Al final de estos setenta minutos de música, el actual ministro de Cultura, Renaud Donnedieu de Vabres, expuso ante muchos de sus predecesores, pertenecientes a gobiernos de izquierda y derecha, una hagiografía del compositor-director de orquesta-escritor-pensador-administrador, al que manifestó lamentar su ausencia de París el 26 de marzo y esperar su presencia para su ochenta y cinco aniversario, a lo que el interesado, agradecido, se apresuró a responder que su futura presencia no dependía más que de él —como ministro de Cultura— o de sus sucesores, pues bastaría para que aceptara el ofrecimiento —además de seguir para entonces en este mundo— que la gran sala de conciertos mil veces prometida, y otras tantas veces puesta en entredicho, sea construida; incluso estaría dispuesto a dirigir el concierto inaugural el día señalado. Mientras esperamos que ese deseo se vea cumplido, ¡Feliz cumpleaños, Monsieur Boulez!

Bruno Serrou

Gran éxito de Terfel

EL FUEGO DE WOTAN

Royal Opera House. 5-III-2005. Wagner, **Die Walküre.** Katarina Dalayman, Jorma Silvasti, Stephen Milling, Lisa Gasteen, Bryn Terfel. Director musical: **Antonio Pappano.** Director de escena: **Keith Warner.** Escenografía: Stefano Lazaridis.



Clive Baroda

Bryn Terfel (Wotan) y Rosalind Plowright (Fricka) en *La walkyria*

LONDRES No se sabe si había más bravos o abucheos cuando cayó el telón de *La walkyria*, la segunda ópera dentro del nuevo ciclo del *Anillo del nibelungo* del Covent Garden. Como siempre pasa con Wagner, los silbidos eran para los productores, pero esta vez sonaron mucho más fuertes que hace tres meses cuando estrenaron *El oro del Rin*. Fue un estreno problemático, y hace falta corregir los fallos de la dirección escénica de Keith Warner para que triunfen los muchos momentos gloriosos, sobre todo la última media hora de la producción, que es soberbia.

Fricka fue Rosalind Plowright y Brünhilde Lisa Gasteen, que tiene fuerza pero a la que aún le falta sutilidad. Katarina Dalayman y Jorma Silvasti formaron una pareja ideal de los gemelos condenados, Siegmund y Sieglinde. Silvasti tiene a veces un timbre de voz aflautado pero también grandes reservas de expresión, al igual que la siempre conmovedora Dalayman. El Hunding de Stephen Milling también fue apropiadamente amenazador.

En medio de los decorados de Stefano Lazaridis, llenos de múltiples referencias, había una estructura helicoidal

con claras implicaciones biológicas que no hacía más que estorbar los movimientos de los cantantes. Un portahélice, de misterioso sentido, giraba con un molesto siseo que se oía cada vez que el director musical, Antonio Pappano, llevaba a la entusiasmada orquesta hacia un casi silencioso pianissimo.

Pero otro de los grandes retos de *La walkyria*, por ejemplo, el desarrollo de Wotan, resultó ser un gran éxito. Un cantante que podría limitarse a los cómodos registros emocionales que hay en el *Oro del Rin* tendrá que esforzarse mucho más en esta ópera, ya que le van a comparar con algunos de los cantantes más grandes del mundo. Todos miraron sin respirar mientras Bryn Terfel parecía ensancharse física, psíquica y vocalmente e irradió tanto crueldad como compasión al cantar su gran despedida. La tensión se incrementó, debido al fuego puesto en escena de aspecto tan peligroso que en un momento dado parecía que iba a dejar a Wotan no sólo tuerto sino manco. Un sereno Terfel reguló las llamas y sin casi un fallo siguió cantando.

Fiona Maddocks

Bernstein en la ENO

MARINEROS DE PERMISO

Londres. English National Opera. 5-III-2005. Bernstein, **On the Town.** Willard White, Timothy Howar, Adam García, Aaron Lazar, Helen Anker. Director musical: **Simon Lee.** Directora de escena: **Jude Kelly.**



Johan Persson

Adam García y Caroline O'Connor en *On the town* de Bernstein

La imagen de tres guapos marineros bailoteando hacia el público por el escenario del Coliseo mientras cantan a pleno pulmón *New York, New York, it's a helluva town* debe entusiasmar hasta a los más recalcitrantes. Esta canción que abre *On the Town* es de las más originales y vivaces escritas por Leonard Bernstein para retratar una espontánea alegría de vivir. Festeja la juventud, el amor, la gran ciudad, y escrita en 1944 a la sombra de la guerra, la brevedad de la vida.

La nueva producción de Jude Kelly para la ENO, la primera puesta en escena íntegra desde su estreno de 1963, y en la que participan cientos de cantantes, bailarines y músicos, tiene los ingredientes necesarios para ser una obra muy divertida; sin embargo, era obvio que no se esmeraron suficientemente en los ensayos antes del estreno.

Todo el reparto procede de la ópera y el teatro musical; son demasiadas personas como para nombrarlas, pero las interpretaciones de las mujeres superaron con creces las de los mediocremente caracterizados hombres. La excelente y cimbreante cantante Caroline O'Connor, que hace el papel

de Hildy, la taxista obsesionada por el sexo, se llevó todos los aplausos con sus meneos y guiños. Se parece extraordinariamente a Betty Garrett de la película, pero esa no es razón para culpar a Gabey (un lírico Aaron Lazar) y a Chip (Adam García) porque no sean Gene Kelly o Frank Sinatra. Lucy Schaufel, Helen Anker y Timothy Howar también forman parte del elenco, con Silvia Sims, Willard White, Andrew Shore y Alison Jiear, que hacen unos espléndidos papeles de estrellas invitadas.

La producción se esfuerza por seducir al público pero aún hace falta hacer ajustes. Los decorados de Robert Jones son atractivos, sobre todo el vestuario de los años cuarenta, que mezcla colores apagados con otros vivos; sin embargo, no se puede comunicar la animación de Nueva York con unas vigas oscilantes. Hace falta también que Stephen Mear pule algo más su coreografía. El director musical, Simon Lee, traza unos colores lánguidos y llamativos con su muy enérgica orquesta de 48 instrumentos. El público, salvo los quejosos puristas, estaba encantado.

Fiona Maddocks

Infortunios bellinianos

RUINAS

Het Muziektheater. 13-III-2005, Bellini, **Norma.** Hasmik Papian, Irini Tsirakidis, Anna Steiger, Hugh Smith, Carlo Bosi, Giorgio Giuseppini. Orquesta de Cámara de los Países Bajos. Director musical: **Julian Reynolds.** Director de escena: **Guy Joosten.** Decorados: Johannes Leiacker: Vestuario: Jorge Jara.

AMSTERDAM Hace treinta años, la primera producción de *Norma* después de la Segunda Guerra Mundial fue uno de los mayores desastres de la historia de la Ópera de los Países Bajos antes de la inauguración del Muziektheater. Con una puesta en escena fea y hasta ridícula, unos solistas haciendo de Adalgisa y Oroveso que no dieron la talla y un Polión tan malo que le despacharon al día siguiente, incluso Cristina Deutekom, por mucho que lo intentara, no fue capaz de salvar aquella tarde.

El 7 de marzo, el estreno de *Norma* en la nueva época de la Ópera de los Países Bajos fue quizás el mayor desastre que ésta haya sufrido nunca. Esta vez la producción no era fea pero sí a veces ridícula, el tenor no mostró ninguna sensibilidad para el bel canto belliniano y como protagonista, Nelly Miricioiu, probablemente tuviera la peor tarde de su vida profesional. Durante veinte años había sido la estrella vocal de las famosas funciones del sábado por la tarde del Concertgebouw, donde también ha cantado *Norma*, y siempre ha tenido el deseo de interpretar ese papel con la Ópera de los Países Bajos. Cuando una reacción alérgica le impidió cantar durante los últimos ensayos generales, su afán por cantar en el estreno de *Norma* fue tan grande que salió a escena con una infección de garganta.

El resultado ha sido doloroso para todos, incluido el público que la quiere y mostró unos desagradables sentimientos *voyeuristas* mientras la cantante estuvo en escena. Afortunadamente, Lucía Alberti, que había cantado los últimos ensayos entre bastidores, cantó el



Irini Tsirakidis y Hugh Smith en *Norma* de Bellini en la Ópera de Holanda

segundo acto pero fue obvio que no estaba cómoda con un papel que había interpretado muy pocas veces en el escenario. Al final hubo aplausos con una Norma llorando, otra intentando quedarse en segundo plano y un público que pareció casi aliviado cuando el director de escena flamenco Guy Joosten salió al escenario. Luego, ese mismo público mostró sus verdaderos sentimientos con algunos de los abucheos más ruidosos que he oído en un teatro.

Seis días más tarde las cosas habían mejorado, ya que en la segunda representación la armenia Hasmik Papian substituyó a las otras dos, y cantó con una voz tranquila, seguridad musical y una convicción dramática que parecía contradecir el hecho de que hubiera tenido unos cuantos días para ensayar. Su rival, la soprano griega Irini Tsirakidis, combinó una encantadora personalidad con una radiante voz y un gran refinamiento vocal.

Desgraciadamente, no se puede decir lo mismo de Hugh Smith, un tenor americano con tendencia a permitir que la fuerza de su voz sea tan voluminosa como su enorme cuerpo. Varias veces llevó su voz hasta los límites, sobre todo con los agudos, pero, también, en los momentos más líricos mostró poco sentimiento hacia el bel canto belliniano.

En el foso, Julian Reynolds mostró ser un gran defensor de la partitura de Bellini, guiando a los cantantes con un fuerte sentido del estilo italiano y sacando a sus instrumentistas unos colores musicales que armonizaron perfectamente con lo que se cantaban en el escenario. El sonido más Píntimo de la Orquesta de Cámara de los Países Bajos fue extraordinario, y se pareció mucho al de la partitura original de *Norma*, que sonó menos verdiana, especialmente en los momentos culminantes, que el anónimo arreglo que es la versión

habitualmente tocada.

La puesta en escena del flamenco Guy Joosten transformó la historia en una lectura alternativa de la película *Eva al desnudo*, con Bette Davis sobre una actriz madura y su joven rival. El relato comienza durante los ensayos de una ópera, con un vestuario de disfraces operísticos y de ropa moderna. Por supuesto, no se alteró el libreto, así que los personajes se llamaban los unos a los otros con los nombres de los personajes de la ópera, mientras todas las referencias a los dioses, bosques, druidas y cosas semejantes provocaron algunos momentos algo ridículos. Al final, en lugar de morir en una pira funeraria, Norma y Polión cogieron un taxi después del ensayo, pero durante los últimos compases Polión vuelve a arrodillarse a los pies de Adalgisa, convertida en la nueva suma sacerdotisa.

Paul Korenhof



VIVALDI
Bajazet



VIVALDI
Bajazet
FABIO BIONDI / EUROPA GALANTE
Ildebrando D'Arcangelo - David Daniels - Patrizia Ciofi
Vivica Genaux - Marijana Mijanovic - Elna Garanca

7243 5 45676 2 9

Lanzamiento mundial de la primera ópera de Vivaldi grabada por **FABIO BIONDI** con su formación **Europa Galante** para Virgin Classics

Las mejores voces en un **DOBLE CD + DVD** con seis arias de cada uno de los solistas:



Ildebrando d'Arcangelo	Bajazet
Patrizia Ciofi	Idaspe
David Daniels	Tamerlano
Elna Garanca	Andronico
Vivica Genaux	Irène
Marijana Mijanovic	Asteria

 **CLASSICS**

A la venta a partir del 4 de Abril

www.virginclassics.com
www.emiclassics.com

Fracasada *Dama de picas*

DESGANA

Milán. Teatro degli Arcimboldi. 2-III-2005. Chaikovski, **La dama de picas.** Vitali Taraschenko, Dagmar Schellenberger, Dimitri Hvorostovski, Vladimir Vaneev. Director musical: **Yuri Temirkanov.** Director de escena: **Stephen Medcalf.** Escenografía y vestuario: Jamie Tartan.



Marco Brescia

Misha Didyk y Dagmar Schellenberg en *La dama de picas*

MILÁN Habrá sido una velada particularmente desafortunada, pero el público que asistió a la interpretación de *La dama de picas* tuvo verdaderamente la sensación de un teatro en grave crisis, sobre todo en el aspecto artístico. De hecho, a pesar de que la presencia en el foso de Yuri Temirkanov, al menos sobre el papel, garantizaba una ejecución musical de primer orden, las cosas se desarrollaron de forma muy distinta. La desilusión más llamativa procedió del propio director ruso; gran conocedor y extraordinario intérprete de la música sinfónica de Chaikovski, Temirkanov dirigió de manera desganada (a la cabeza de una orquesta igualmente desganada), casi sin pulso, omitiendo toda la corriente nerviosa que transmite la música, limitándose a potenciar los momentos más elegíacos, entre ellos el dúo de Lisa y Herman del final del primer acto. Con este proceder, no se revela de hecho la auténtica novedad de la partitura chaikovskiana, que hace ingresar, claro que a su modo, la categoría del inconsciente en la música: desde la obertura, que debería dar cuenta de la orquesta como una especie de comentario psicológico a las reacciones de los perso-

najes, circunstancia que no se verificó a causa de la lenta y pesante dirección de Temirkanov, el cual parecía sumamente indiferente a la relación entre foso y escena, llegando a cubrir a los cantantes. Éstos, por su parte, parecían por completo fuera de sus papeles: Vitali Taraschenko, que sustituyó en el último momento al indispuerto Misha Dydik, como Herman, es un cantante ciertamente modesto, que resolvió de manera casi indiferente el tormento interior de su personaje, para limitarse a ulular en los momentos de mayor dramatismo. Dagmar Schellenberger (Lisa) hizo lo que pudo con un papel que le quedaba grande, tanto en el aspecto lírico como en el dramático. Mejor Dimitri Hvorostovski (príncipe Ieski) y Vladimir Vaneev (conde Tomski).

Por completo inadmisibles el espectáculo firmado por Stephen Medcalf, no sólo porque no había ni el más mínimo atisbo de una idea interpretativa y cantantes y coro fueran dejados a su capricho, sino sobre todo porque el coro era colocado inmóvil cantando delante del director. Esto no es teatro musical, sino ópera en concierto con vestuario.

Carmelo Di Gennaro

Las dificultades de *Norma*

DRUIDAS DE PIEDRA

Génova. Teatro Carlo Felice. 9-III-2005. Bellini, *Norma*. Fiorenza Cedolins, Sonia Ganassi, Francisco Casanova. Director musical: **Bruno Campanella**. Director de escena: **Paolo Micciché**.


GÉNOVA Es *Norma* una de esas óperas que no son hoy fáciles de poner en escena, aunque sea extremadamente popular. Sobre todo, no es fácil reunir un reparto a la altura de los tres papeles principales, en especial el de la protagonista, que en los años pasados tuvo intérpretes extraordinarias, de María Callas a Joan Sutherland, sin olvidar a Montserrat Caballé. Además, el lado escénico de la ópera inquieta no poco, porque no admite cambios de época, por lo que este aspecto, fundamental para un público acostumbrado a nutrirse de imágenes elaboradísimas, embaraza a registas y escenógrafos. El Teatro Carlo Felice ha aceptado el desafío, confiando los tres papeles principales a Fiorenza Cedolins (*Norma*), Sonia Ganassi (*Adalgisa*) y Francisco Casanova (*Polión*), al lado de Maurizio Muraro (*Oroveso*). La dirección de Micciché suprimió conscientemente la escenografía, para confiar la evocación de ambientes y situaciones a las proyecciones. Sobre el podio, un maestro de sólida tradición como Bruno Campanella. Pero las cosas no funcionaron como se esperaba, empezando por el espectáculo de Micciché: la ultratecnología utilizada para las proyecciones —con aspectos iconográficos estilizados—, chocaba con la trivialidad del vestuario de Alberto Spiazzi, que reproducía la consabida imagen de galos y romanos de la tradición operística. La idea sería librar el espacio escénico para concentrarse en la música, pero en realidad el efecto era menos eficaz, también porque no hubo el mínimo cuidado en el movimiento de las masas, que no tienen precisamente un



Bruno Campanella

papel secundario, y de los cantantes, abandonados en escena como estatuas. La dirección de Campanella no convenció demasiado, en el sentido de que para secundar el valor de la palabra escénica el maestro rompió el fluir de las frases melódicas mediante la elección de *tempi* no demasiado flexibles y con ralentizaciones inesperadas o aceleraciones. No consiguió un esquema inteligible, que además provocó no pocas dificultades a los cantantes, obligados a frasear de manera forzada. Por su lado, el reparto resultó lo mejor, no por el tenor dominicano Francisco Casanova, cuya interpretación giró en su totalidad en torno a las medias voces, pintando un personaje exangüe, cuanto sobre todo por Sonia Ganassi, autoritaria Adalgisa, capaz de dar a su papel acentos de vibrante emoción. Desigual la prestación de Cedolins: excelente en las partes líricas (magnífica su *Casta diva*), se encontró mucho menos a gusto en las dramáticas, donde demostró una cierta debilidad al afrontar las agilidades, verdadero terror para legiones de intérpretes. Una *Norma* con más sombras que luces.

Carmelo Di Gennaro




SIMON RATTLE


SELECCIÓN RATTLE

50% ANIVERSARIO DE DESCUENTO


EMI Classics celebra el 50 cumpleaños del maestro con un 50% de descuento en una selección de 25 magníficas grabaciones de su discografía




7243 5 57014 2 8




7243 5 56792 2 6



0777 7 64118 2 8



7243 5 57445 2 4



www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

oferta válida hasta el 29 de abril de 2005



DUTILLEUX Sur le
même accord (nocturne)

BARTÓK
Violin Concerto N°2

STRAVINSKY
Violin Concerto



1CD 00289 477 53766

Anne-Sophie Mutter
Orchestre National de France / Kurt Masur
Boston Symphony Orchestra / Seiji Ozawa
Philharmonia Orchestra / Paul Sacher



www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Curtis dirige una ópera de Haendel

TÍTULOS DE NOBLEZA

Teatro San Carlos. 19-II-2005. Haendel, **Dionisio re di Portogallo.** Lawrence Zazzo, Simone Kermes, Marianna Pizzolato, Max Emanuel Cencic, Michele Andalò, Vladimir Baykov, Stefan A. Rankl. Il Complesso Barocco. Director musical: **Alan Curtis.** Director de escena: **Jakob Peters-Messer.** Escenografía e iluminación: Markus Meyer.



Alfredo Rocha

Escena de *Dionisio re di Portogallo* de Haendel en Lisboa

LISBOA El Teatro de San Carlos presentó, entre 18 y 23 de febrero, un título inaudito de Händel (en co-producción con el Theater St. Gallen): *Dionisio re di Portogallo*, alias *Sosarme* (ópera de 1732, repuesta en 1734), alias *Fernando re di Castiglia*. Expliquémonos: más de 50% de la ópera que se estrenó como *Sosarme* fue originalmente compuesto para el título *Fernando re di Castiglia*, sobre el libreto *Dionisio re di Portogallo* de Salvi para la ópera homónima (perdida) de Perti, que Händel escuchó durante su estadía en Italia. Llamarla *Dionisio* fue una opción exagerada e injustificada del director Alain Curtis, sobre todo porque Händel hizo del personaje de Fernando el centro de gravedad de la obra. En esta ópera, Fernando y Elvida (hija de Dinis) son todavía "promessi sposi" y encarnan el papel de mensajeros de la paz entre el rey Dinis y el infante Alfonso. La reina Isabel es una mujer herida que no ha perdido la esperanza, mientras Sancho, bastardo de Dinis, es un príncipe pacato cuyo abuelo materno, Altomaro (el villano) intenta en vano que suceda a Dinis. Este, un monarca escéptico y

desengañado, contrasta con Alfonso, un joven de sangre caliente e irresponsable.

A la puesta en escena de Jacob Peters-Messer, seguidor de las premisas del "realistisches Musiktheater", le debemos el impacto de esta producción. El drama se presenta como una sucesión de "cuadros familiares" —la escena se abre y se cierra con un retrato de familia—, facilitados por un dispositivo giratorio situado en el centro del escenario. El movimiento de los personajes y de los figurantes en el espacio estuvo bien conseguido y se articula eficazmente con el diseño de luces. En lo referente al elenco, la soprano Simona Kermes (Elvida), el contratenor Lawrence Zazzo (Fernando) y la contralto Marinanna Pizzolato (Isabel) dominaron el espectáculo, tanto desde el punto de vista vocal como dramático. El joven contratenor Max Emanuel Cencic (Sancho) representó su papel de forma consistente. La prestación de Il Complesso Barocco fue en general buena, a pesar de algunos "deslices", bajo la dirección versátil y precisa de Curtis.

Bernardo Mariano

Py triunfa con su nuevo *Tristán e Isolda*

MUERTE EN LA LAGUNA

Grand Théâtre. 19-II-2005. Wagner, **Tristán e Isolda.** Clifton Forbis, Jeanne-Michèle Charbonnet, Albert Dolmen, Albert Reiter. Director musical: **Armin Jordan.** Director de escena e Iluminación: **Olivier Py.**



Jeanne-Michèle Charbonnet y Clifton Forbis en *Tristán e Isolda*

GINEBRA La nueva producción de *Tristán e Isolda* ha sido verdaderamente memorable por diversos motivos. El célebre director de escena Olivier Py ha vuelto a ponerse al timón después de las controvertidas producciones de *Cuentos de Hoffmann* y *Condenación de Fausto*. Py reivindica con fuerza sus raíces "italo-arábigo-hispano-andaluzas" y su sentido del exilio cuando se encuentra lejos del Mediterráneo. Todo ello confluía en no pocos aspectos de esta puesta en escena ejemplar de la obra maestra wagneriana. En el primer acto, una nave recorre lentísimamente la escena, partiendo de un lado para llegar al final al otro, con precisión casi cinematográfica. En el segundo, los protagonistas se mueven en un laberinto de estancias, que van de la luz más lacerante a la oscuridad, como símbolo del paso de la esperanza al abatimiento. El rey Marke recordaba sin lugar a dudas al Ludwig de Visconti y aun el último acto se refería explícitamente a Venecia. Magistral dirección de luces y cuidadísima de los cantantes. El reparto vocal era de buen nivel y se supo plegar con suma atención a las exigencias del regista. El tenor norteamericano Clifton Forbis fue un excelente Tristán en lo escénico, pero su registro agudo le presentó constan-

tes dificultades, de las que pudo resarcirse por la extraordinaria interpretación del tercero. Jeanne-Michèle Charbonnet fue una Isolda estatuaría, dotada de redondez de timbre, que con el tiempo podrá dar más de sí y alcanzar una madurez interpretativa superior en este papel de dificultad extrema. Albert Dolmen fue el Kurwenal impecable que conocemos; el bajo alemán Albert Reiter, un ideal rey Marke, tanto por imagen del personaje, que le venía como un guante, como desde el punto de vista de la dicción y el velado timbre. La Brangania de Mihoko Fujimura ofreció igualmente una buena prestación vocal, con ductilidad y claroscuros. En los secundarios, cumplieron Philippe Duminy como Melot, David Sotgiu como el pastor y Nicolas Carrè como el piloto.

Armin Jordan hizo un gran servicio a los cantantes, no cubriendo nunca las voces y supo iluminar la metafísica partitura wagneriana con una luz ultraterrestre, poniendo de manifiesto una serie infinita de detalles que sólo una gran experiencia puede hacer emerger, gracias también a la extraordinaria contribución de la Orquesta de la Suisse Romande, que por tradición es un gran conjunto wagneriano.

Giacomo Di Vittorio



BRUCKNER SYMPHONY N°5

Münchener Philharmoniker
Christian Thielemann

1CD 00289 477 53773



"Thielemann ha alcanzado una cima en su carrera y se ha consolidado como el intérprete del repertorio romántico alemán"



www.fnac.es

Estreno en Suiza de una ópera americana

CUANDO EL RAGTIME Y LA ÓPERA SE UNEN

Theater. 26-II-2005. Joplin, **Treemonisha**. Myrto Papatasiu, Miriam Portmann, Simone Stock, Matthias Aeberhard, Howard Quilla Croft. Director musical: **Peter Keuschnig**. Directora de escena: **Verena Weiss**. Decorados: Ulrich Schulz.

GINEBRA Hacia 1900 estaba considerado como el “Rey del Ragtime”, el maestro de esta música negra basada en la tradición afroamericana y los cantos de las plantaciones, que se convirtió en una de las fuentes del joven jazz. Pero Scott Joplin, nacido en 1868 en Texas como hijo de un antiguo esclavo, quería ser más que un simple *entertainer* en locales de diversión. Le picó el gusanillo de escribir una ópera, aunque *Treemonisha* sólo tuvo una representación digna en 1975, casi sesenta años después de la muerte del compositor. Fue en Houston, en la edición de Gunther Schuller, que, con algunos cortes, ha seguido también la producción de Lucerna.

Treemonisha es una ópera en tres actos (en el título oficial no aparece la palabra “Ragtime”). No es que el conocido ritmo permanezca excluido de la composición —de hecho,



Escena de *Treemonisha* de Scott Joplin en el Teatro de Lucerna

algunos números se abandonan claramente al estilo afroamericano tradicional. Pero en la mayor parte Joplin miró hacia la Vieja Europa, y podemos apreciar que ante todo admiraba a Rossini y la *opéra comique* francesa. El tratamiento arioso favorece naturalmente a los cantantes, en especial a la excelente soprano griega Myrto Papatasiu en el papel titular.

La historia de *Treemonis-*

ha la extrajo Scott Joplin de su propia vida: la liberación de la gente de color en los EEUU. después de la guerra civil. Seres que oscilan entre la superstición y la emancipación, logrando una conmovedora obra de crítica social. Al comienzo de la representación, queda evidente el planteamiento de la misma: en lugar de la obertura, un pianista ataca la página más conocida de

Joplin, el *Maple Leaf Rag*. Una y otra vez suenan piezas de Ragtime, algunas tocadas por el propio maestro (tal y como se han conservado en rollos de piano-la). El Ragtime es introducido en la ópera, por así decirlo, por la puerta trasera — una idea plausible, que se corresponde por completo con el estilo de *collage* de la partitura. Todo esto tiene que ver con el hecho de que la obra no ha sido montada por un director de ópera sino por una coreógrafa. Verena Weiss se apoya en un desenvuelto movimiento, y capta la atmósfera de la obra de manera admirable. No sólo los bailes a ritmo de rag introducidos por la propia compañía de ballet requieren un temperamento acrobático. También en las otras escenas irrumpe un marcado lenguaje corporal junto al puramente musical.

Mario Gerteis

Monteverdi permanece siempre actual

TRÁGICA Y VULGAR

Opernhaus. 18-II-2005. Monteverdi, **L'Incoronazione di Poppea**. Jonas Kaufmann, Juanita Lascarro, Francesca Provvionato, Franco Fagioli, Laszlo Polgar, Jean-Paul Fouchécourt. Director musical: **Nikolaus Harnoncourt**. Director de escena: **Jürgen Flimm**.

ZÜRICH No es una exageración decir que el renacimiento monteverdiano en la escena operística actual se ha debido decisivamente a la trilogía zuriquesa de Nikolaus Harnoncourt y Jean-Pierre Ponnelle a finales de los años 70 del pasado siglo. Ahora, casi tres décadas después, Harnoncourt está presente de nuevo. Ha mantenido su antigua (y caprichosa) adaptación, pero se ha vuelto más calmado en su lenguaje sonoro. El destructivo Eros parece ahora orientado hacia dentro. El fuego de las pasiones sigue echando llamas, pero la fluida ejecu-

ción de la orquesta barroca de Zúrich “La Scintilla” alcanza matices conmovedores.

Lo que ayer fue el desaparecido Ponnelle para el maestro berlinés, hoy lo es Jürgen Flimm: su principal compañero escénico. Este director mundialmente solicitado (y próximo intendente del Festival de Salzburgo) no repite las antiguas recetas ponnellianas. La acción es trasladada desde la antigua Roma hasta hoy —¿se garantiza con ello la actualidad? La escenografía, una villa (romana) sobre un escenario giratorio con perspectivas cambiantes, promete más de

lo que finalmente puede dar la excesivamente rutinaria realización de Flimm. Se mueven siempre muchas cosas, hay profusión de figurantes y una frenética actividad en la cama. Una especie de pieza de boulevard, a medias trágica, a medias cómica, superficial y bastante vulgar. La grandiosa música de Monteverdi no puede reducirse al guión de un melodrama cinematográfico.

Tal vez hubiese alcanzado mayor gravedad la cosa con la interpretación de la arribista convertida en emperatriz por Vesselina Kasarova. Pero se puso enferma, y

su sustituta, Juanita Lascarro no supo reflejar ni en su voz ni en su presencia el refinamiento de la ambiciosa cortesana. Jonas Kaufmann se mostró como un ágil Nerón, un hombre de negocios seguro de sí mismo. Estuvieron excelentes Laszlo Polgar como un orgulloso y digno Séneca y, sobre todo, Francesca Provvionato como Ottavia, la esposa repudiada por Nerón. No sólo iba vestida más sexy que su rival, sino que cantó de forma más seductora y emotiva en su aria de despedida.

Mario Gerteis



**Orquesta
Sinfónica y Coro de
RadioTelevisión Española**

**TEATRO
MONUMENTAL**
20:00 horas

**ABRIL
2005**

40
1965
2005

ORQUESTA
SINFÓNICA DE
RADIOTELEVISIÓN
ESPAÑOLA

rtve
GRUPO

1

Viernes, 1 de Abril de 2005
Teatro Monumental. 20:00 horas
Orquesta Sinfónica de RTVE
Director: **Adrian Leaper**

Aniversario **Hans Christian Andersen**

I Parte

Carl Maria Von Weber Concertino
Ona Cardona Curcó, clarinete
*Ganadora del Certamen Internacional
de Interpretación Intercentros*

Erno Dohnanyi Variaciones sobre una canción de cuna,
para piano y orquesta. Op. 25
Patricia de la Vega, piano

II Parte

Svend Hvidtfelt Nielsen Pulgarcita
(Música) **Laura Alonso**, soprano
Angélica Mansilla, mezzosoprano
Hans Christian Andersen Fernando Palacios, narrador
(Cuento) **Coro de niños de la Comunidad de Madrid**
Coro de RTVE

2

Viernes, 8 de Abril de 2005
Teatro Monumental. 20:00 horas
Orquesta Sinfónica de RTVE
Director: **José Luis Temes**

Luis de los Cobos Jungla (para orquesta de cuerda)

Manuel M^o Ponce Concierto del Sur para guitarra y orquesta
Marcin Dylla, guitarra
*Ganador del XV Concurso Internacional
de Guitarra de la Fundación Guerrero*

Antonin Dvorak Sinfonía nº 9 "Nuevo Mundo"

3

Viernes, 15 de Abril de 2005
Teatro Monumental. 20:00 horas
Orquesta Sinfónica de RTVE
Director: **Roberto Forés**

Consuelo Díez Pasión Cautiva

André Jolivet * Concierto para fagot y orquesta
de cuerdas, arpa y piano.
Guillermo Salcedo, fagot

Jean Sibelius Sinfonía nº 1

* I centenario de su nacimiento

4

Jueves, 21 de Abril de 2005 (Concierto en Valladolid)
Viernes, 22 de Abril de 2005 (Concierto en Burgos)
Sábado, 23 de Abril de 2005 (Concierto en el Auditorio Padre Soler,
20:00 horas de la Universidad Carlos III en Leganés,
Madrid)

Orquesta Sinfónica de RTVE
Director: **Adrián Leaper**

Manuel de Falla El retablo de Maese Pedro
Carmen Gurriarán, soprano
Alejandro Roy, tenor
José Julián Frontal, barítono
Teatro de marionetas La Estrella

Antón García Abril La Gitanilla
Tres escenas de Ballet

Roberto Gerhard Don Quijote (1950)



Miguel Sánchez

“HAY UN SONIDO ALIA MVSICA”

Desde sus inicios hace exactamente dos décadas, Alia Mvsica, el grupo creado por el musicólogo Miguel Sánchez (Cistierna, 1952) se interesó por un trascendental momento para la música vocal: el siglo XIII, unido al despertar de la polifonía. Un periodo que les continúa fascinando en todos los aspectos “También en el sociológico y el histórico-cultural-religioso, comenta Sánchez. La dificultad que presentan algunas piezas, que exigían también un conocimiento no sólo de la música sino del arte interpretativo, dejan ver que estaban pensadas para personas que se dedicaban a cantar en la liturgia, profesional o semiprofesionalmente, porque están muy elaboradas”. Ese criterio de “elaboración” parece el leitmotiv de los integrantes de Alia Mvsica, dispuestos a fascinar con una interminable variedad de ofertas. Con un catálogo de programas convertido en menú, repleto de títulos sugerentes que animan a sus seguidores a saborear un nuevo plato en cada concierto, y a conseguir sus grabaciones, respaldadas por los principales premios de la crítica.



Fotos: Daniel de Labra

Veinte años en la brecha ¿son achacables al tesón de unos músicos convencidos o al refrendo del público que les apoya?

Quizá un poco de todo, hasta lograr ese equilibrio que ha fundamentado esos veinte años de vida. Sin alguno de esos ingredientes, todo habría sido más difícil. ¿Tesón? En nuestro caso ha sido fundamental, al estar trabajando en un repertorio muy especializado, que exige muchas horas de trabajo. ¿Fidelidad? En los dos sentidos. Por nuestra parte, a un trabajo y a un proyecto en el que creímos desde el principio; por la del público, al comprobar a través del tiempo su positiva respuesta por lo que hemos ido haciendo. Si existe una comunicación, si se emocionan, si se crea un buen *feeling* entre la sala y el intérprete, te da una energía impresionante para continuar en la brega.

¿El público les sigue “consumiendo” esa gran variedad de menús que les ofrecen?

A lo largo de estos años nos hemos encontrado con personas que han pasado de la adolescencia a la casi madurez en nuestros conciertos. Gente que en su momento era joven, inquieta a la hora de recibir un repertorio que estaba en ebullición y que ahora, de repente, cuando años después volvemos a determinados lugares, vienen después del concierto y te dicen “Yo estuve escuchando en el concierto que hicisteis aquí hace no se cuánto tiempo”.

Se hincharán de orgullo.

Es apasionante hablar con una persona que vuelve a escucharte y te dice que se ha emocionado. Te acaba poniendo la carne de gallina.

En su grupo ¿quién hay además de Miguel Sánchez?

Uno de los aspectos que más valoro y lo que siempre agradeceré es que esa serie de personas que forman el núcleo principal de Alia Mvsica se embarcaron conmigo en una aventura difícil, arries-

gada y compleja. Digo “se embarcaron” porque nos metimos todos en la misma nave, y han estado juntos al pie del cañón constantemente. En las buenas y en las malas. Me estoy refiriendo no sólo a los comienzos, que fueron difíciles, sino a que se ha hecho un trabajo sistemático al que hemos echado muchas horas, y eso en un repertorio que podríamos calificar de infrecuente, como es este nuestro tan especializado, no es fácil.

¿Con cuántas personas se estructura Alia Mvsica?

En los programas que tenemos ahora mismo en concierto, entre 6 y 9. A veces con algunos colaboradores más para determinados programas y, sobre todo, para las grabaciones.

¿Son un grupo estable?

Ese es otro de los puntos significativos. La gente es la misma desde los comienzos hasta ahora. En ocasiones, si el programa lo ha requerido, el grupo ha necesitado algunos colaboradores que, curiosamente, acaban también siendo los mismos. Se han dado casos significativos. Como el de una de las voces femeninas, Esperanza García Salmones, que durante cinco o seis años estuvo viviendo en Lima, porque trasladaron allí a su marido, un directivo del Goethe. A pesar de la distancia, nunca perdió la relación con el grupo. Los dos o tres meses al año que venía a España los aprovechaba para reavivar el contacto, y en aquel espacio de tiempo hizo dos grabaciones con Alia Mvsica. Es una anécdota que puede ser significativa a la hora de enjuiciar esa relación de estabilidad de los miembros de Alia Mvsica.

Para esa estabilidad, ¿se necesita un núcleo central?; ¿qué papel desempeña usted?

Se necesita un núcleo que tenga la misma manera de sentir la música, de vivirla, de disfrutarla. Y uno ejerce como aglutinador; de coordinador de esa manera de sentir. Mi tarea consiste en fijar un criterio musical de interpretación y sugerir a la hora de determinar el repertorio. Pero, dadas las condiciones de un grupo de estas características, pequeño en cuanto a componentes, el factor humano es fundamental. Si además de buen ambiente de trabajo no hay una comunión de ideas, sobre todo a la hora de sentir la música y vivirla, es muy difícil trabajar. Hay que estar mucho tiempo juntos. Luego está lo relativo a los conciertos, a los viajes... Muchas horas de convivencia en las que al menos tiene que haber ese ambiente indispensable para poder trabajar bien. Y eso se transmite al público. En las críticas de nuestros conciertos una cosa se señala casi siempre, y a nosotros nos llena de orgullo. Y es que siempre se dice que Alia Mvsica transmite, y el oyente lo observa, una espe-

cie de complicidad entre sus integrantes. Y no es un efecto aparente, sino un hecho real, porque al público no se le engaña tan fácilmente.

Destacaba el tiempo del estudio, ¿se lleva más la investigación que la praxis?

A veces sí, sobre todo en los primeros años. Se iba mucho tiempo en estudio y en un trabajo sistemático de ensayos, de preparar el repertorio, de ver diferentes opciones, porque en nuestro campo muchos de los aspectos no están escritos. Si ahora cada vez son menos, en su momento tuvimos muchas dudas en el criterio de interpretación. Había que contemplar diferentes alternativas, y era preciso verlas en el trabajo diario. Eso fue lo más duro. Después ya no fue tanto. Cuando llevas este tiempo trabajando, gracias a la estabilidad de los componentes, cada uno conoce bien a quien tiene al lado. Lo escucha a la perfección, sabe cómo canta, cuál es su color de voz... Todo va resultando cada vez más fluido y más fácil. Montar un programa hoy nos cuesta menos. No en cuanto a esfuerzo, pero sí en lo concerniente al tiempo, porque hace mucho que cantamos juntos.

¿Suenan de un modo especial?

Hay un sonido, que dentro de este repertorio algunos críticos han llamado sonido Alia Mvsica, y que se ha conseguido porque acabas consolidando un bloque, una sonoridad concreta, que después de dos décadas no te cuesta mucho que salga.

¿Cuántos programas tienen en cartera?

Este año, creo que son siete distintos los que hacemos en concierto.

¿Cuántos han creado a lo largo de su historia?

No sabría decirlo con seguridad, porque cada tanto se nos van ocurriendo determinados aspectos dentro de los dos grandes bloques de música que hacemos: la judeoespañola por un lado y la que podemos llamar medieval cristiana por otro. Van surgiendo temas concretos que a veces se convierten en el hilo conductor para montar un programa, que siempre intentamos tenga algo que decir; no sólo musicalmente, sino por su propia coherencia o porque se trate de temas infrecuentes. A veces, hablando con amigos, con compañeros, con musicólogos, te sugieren algo que empiezas a investigar, y a darle vueltas, si hay material y el tema es interesante. Por ejemplo, el de la edición 2004 de la Semana de Música Religiosa de Cuenca. Hablando con Josemi Lorenzo —un extraordinario medievalista que ha colaborado mucho con el grupo— de lo curioso que resultaba ver en textos musicales hispánicos del siglo XIII una crítica a la jerarquía eclesiástica desde dentro de la propia Iglesia, empezamos a darle vueltas y surgió el programa *Simulata Sanctitas* donde

se reflejaba aquel ambiente. Surgió así, y nos pareció interesante ver cómo la música servía de vehículo para que la propia iglesia criticara desde dentro el ambiente religioso que se vivía.

¿Los programas van y vienen o a veces desaparecen?

No suelen desaparecer. De hecho, uno de los programas que tiene que ver con la música judeoespañola prácticamente lo llevamos haciendo los veinte años, y nos sigue fascinando como el primer día. Fue el repertorio que se incluyó en *El canto espiritual judeoespañol*, la primera grabación para Harmonia Mundi. No sólo sigue estando activo, sino que es uno de los que más nos demandan.

Como disco fue muy premiado.

Lo fue, y por las referencias que tengo del sello, lo acaban de reeditar en la serie *Musique d'Abord* y, según ellos sigue estando en el *top* de sus ventas. Algo curioso, porque hace un montón de años que salió a la calle.

¿Tienen novedades a punto de incorporar?

Varias. Por una lado, seguimos profundizando en ese tema de cómo la Iglesia es capaz de criticarse desde dentro a sí misma a través de la música, porque probablemente forme parte en algún momento de un monográfico. *Secreta Mulierum* —los secretos de las mujeres—, gira en torno a la música y la mujer en la Edad Media. Incluso me gustaría fuera interpretado solamente por las mujeres de Alia Mvsica. Lo estamos preparando, pero este año hay ya incluso cerrado algún concierto que nos han pedido con ese programa. De este tema también nos ha proporcionado mucha información Josemi Lorenzo, que es además uno de los grandes especialistas en el tema de la mujer y la música en la Edad Media, y ha sacado a la luz aspectos que se desconocían de la mujer. Parecía que musicalmente no había existido durante la Edad Media, quizá porque la historia de la música la han escrito hombres, y es probable, de acuerdo con su teoría, que creo que no deja de ser cierta, que muchos de los “Anónimo” (el compositor más prolífico de la Edad Media), es posible que se trate de obras escritas por mujeres que, por el hecho de serlo, hayan tenido que plasmarse como anónimos al no haber otra opción para ellas.

¿Pudo ser importante el papel de la mujer en la música de la Edad Media?

Y me atrevería a decir que también desde el punto de vista de la liturgia. Aunque aparentemente no intervenían en ella, estoy seguro de que la mujer en los monasterios femeninos no se limitó a ser pasiva en el aspecto musical, sino que incluso intervino en su práctica en monasterios de una fuerza tan impresionante como Las Huelgas. Ahí están los



trabajos de Josemi, que rescata datos en los documentos incluso de monjas cantoras, como una que tenía a su cargo toda la schola, y que enseñaba. Llegaron a alcanzar una alta profesionalidad, interpretando la música litúrgica como cualquier schola masculina.

Hablando de liturgia, ¿en sus programas, incluyen reconstrucciones, puestas en escena?

Hasta ahora no. Coincidiendo con los dos últimos años santos jacobeos, cuando planteamos un programa que llamamos *Peregrinajes*, en torno a las músicas en todos los caminos de Santiago. Es decir, el Camino de Santiago en el sentido más amplio, que empieza en el centro de Europa y se desarrolla en una red compleja de rutas que van confluyendo en Francia, donde se concentran en cuatro grandes vías, que acaban en España en una principal desde que entran en Puente La Reina hasta Santiago. El programa incluía algunos textos que servían de nexo entre la músicas, y que un par de actores leían de forma dramatizada. Es lo más aproximado a una puesta en escena que hemos hecho. También hay otro leve atisbo en el programa *Vigilias y Música en la tradición mediterránea*, que muestra una tradición que aún se conserva en la cuenca del Mediterráneo, donde grupos sólo de hombres se levantan a la medianoche y están cantando hasta que amanece una serie de poemas religiosos con textos místicos de alabanzas a Dios. Nosotros hemos contado con algunas del Levante español, que son los cantos de auroros, que se mantienen vivos en las hermandades que aún quedan en la zona de la huerta murciana. Y que, curiosamente, interpretan música polifónica de hasta

a cinco voces: uno de los escasísimos ejemplos de polifonía religiosa en la tradición oral, que lo completamos con algunos cantos sardos y corsos, y otros judeoespañoles de zonas de Siria y Marruecos, donde textos de los judíos hispanos medievales se siguen cantando hoy, como en el caso de los auroros, también en las noches. En esta ocasión introducimos una cierta escenografía, en un oscuro casi total, solamente acompañados por unos faroles, haciendo cantos procesionales, desde el fondo de la iglesia hacia el altar, que muestra como se hacían ese tipo de cantos, que en algunos casos aún perviven. Y puesto que el drama litúrgico me apasiona, y me lo están pidiendo algunos directores de festivales, dadas nuestras características, quizá estaría bien hacerlo. Y estoy en ello.

¿Sus programas nacen con el disco como idea final?

Unas veces sí y otras no. Los discos me ha gustado siempre que sean monográficos, y los conciertos no tienen por qué serlo necesariamente. Incluso en los conciertos que tienen el mismo nombre de alguno de los discos hay obras que no están en la grabación, y viceversa.

El concierto sobre un mismo tema, ¿también lo plantea de forma diferente?

El concierto en directo es otra cosa. Es un momento único, inimitable e irreplicable. El disco es un trabajo que queda ahí, y que refleja una actitud hacia un programa concreto y debe ser coherente en todos los aspectos: el musical, los textos y el nexo entre las canciones. Por eso, todos nuestros discos tienen algo de monográfico: por los contenidos textuales, por la propia música o por cualquier otra característica.

Pensando en el momento del mercado, ¿quién va por delante, la discográfica pidiendo ideas, o ustedes ofreciéndolas?

Ni una cosa ni la otra. La relación hasta ahora con Harmonia Mundi en ese sentido es extraordinaria. Siempre han creído en nosotros y han tenido una confianza plena en nuestro trabajo y en lo que aportamos en los discos. En ningún momento nos han hecho una indicación de qué teníamos que grabar. Los contenidos de los discos han sido iniciativa de Alia Mvsica. Se han limitado a preguntarnos cuándo podríamos hacer otro, o sencillamente, a insinuar-nos que pensáramos en otra grabación. Lo que es verdad es que, desde el punto de vista de una discográfica, no es conveniente dilatar mucho el tiempo entre la salida de un disco y el siguiente, porque parece que el mercado pierde contacto, y recuperarlo de nuevo es complicado. En este aspecto el nuestro es un trabajo sin prisa, pero sin pausa.

Cronológicamente, se han anclado en el medioevo ¿no les tienta transgredir las fronteras del renacimiento, incluso llegar al barroco?

Hasta este momento, no. Hemos hecho algún ejemplo de música barroca. Concretamente el año pasado, cuando estuvimos en el festival Internacional de Misiones de Chiquitos, en Bolivia, donde una de las condiciones para los participantes era hacer alguna pieza de la música que se conserva en sus archivos de música barroca. Y entre la que nos sugirieron, tomamos un himno de Domenico Zipoli para voces y continuo.

¿Cómo fue el experimento?

Curiosamente fue una de las piezas que más llamó la atención del Festival, porque interpretamos el himno en el concepto litúrgico, añadiendo las partes de canto llano que se solían interpretar con ese tipo de repertorio, algo que, según nos dijo el director del festival no era frecuente, aunque él creía que era parte del espíritu misional de esa música. Y la verdad es que eso nos ha animado no a dedicarnos ahora de repente a la música barroca, pero sí a algunos aspectos de otras músicas que pueden estar estilísticamente al alcance de nuestro estilo, de nuestro criterio y de nuestra manera de trabajar. Pero no vamos a hacer otras músicas por el hecho de cambiar, por abordar repertorios sin más, ni por abrir mercados.

En sus principios se centraron en la música judeoespañola.

Es cierto que ahí estuvo el origen de Alia Mvsica, pero casi al mismo tiempo empezamos con la música medieval.

Si no se decidieron por una especialización absoluta, ¿fue porque no había suficientes obras de ese repertorio?



La hay. Sobre todo, porque desde el principio prácticamente optamos por un repertorio que no es habitual ni para los que se dedican a él, que es la música litúrgica. De la música sefardí se conocen la vertiente popular, la tradicional, la ocasional —cantos de boda, endechas, romances, el cancionero lírico...—, pero escasísimos intérpretes se han metido con la música litúrgica española. Y es precisamente ese el repertorio judeoespañol que nosotros abordamos.

¿Qué diferencias presenta frente a esas caras más conocidas?

Tiene una mayor complejidad que la música ocasional, la secular. Pero es de una belleza impresionante, porque la liturgia judeoespañola quizá es la que más elementos ha conservado de la antigua tradición sinagoga, más cerrada a influencias externas. Quizá es el motivo por el que hasta fechas recientes ha conservado todavía elementos arcaicos y primitivos y al mismo tiempo se ha dejado empapar por músicas de otras tradiciones, lo que también le confiere una especial belleza. Y hay repertorio, lo que pasa es que no es fácil escudriñar en él. Nosotros hemos tenido la suerte de poder trabajar en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, donde hay un archivo sonoro impresionante de música judeoespañola, en contacto permanente con especialistas que se han dedicado a recuperar lo que era recuperable de lo que queda de la liturgia sinagoga, escrita en la Edad media por poetas hispanojudíos, cuyos textos se siguen cantando hoy en la liturgia.

¿Guarda distancias con la de las comunidades sefarditas de Grecia o de Turquía?

Ahí está la clave de este repertorio, que a veces se desconoce. Existen dos grandes corrientes estilísticas en la música judeoespañola, muy diferentes entre sí: aquella cuyo repertorio procede de la zona oriental —Grecia, Turquía, los países balcánicos... todo lo que fue el imperio otomano— y la del Norte de África, concentrada sobre todo en Marruecos. Hasta el punto de haber creado dentro de un mismo repertorio dos categorías estilísticas que coinciden con cada una de esas dos zonas. La de los sefardíes orientales tiene mayor influencia de los sistemas musicales islámicos, con lo que lleva consigo en cuanto a ornamentación, improvisaciones, modos, escalas o estructura rítmica, mientras la del Norte de África está, por usar un nombre genérico que no existe, más hispanizada, más occidentalizada. De hecho, el contacto con los judíos del Norte de África con la península después de la expulsión nunca se interrumpió del todo. Incluso en algún momento se

produce un rehispanización de textos y melodías.

A juzgar por los premios, parece que se aprecia más su trabajo fuera que dentro.

Yo no hablaría de más ni de menos. Siempre nos hemos sentido muy arropados por el público que asiste a nuestros conciertos. Por eso prestamos tanta atención a este aspecto. Es necesario plasmar lo que haces en un trabajo discográfico, pero no podríamos sentir ni vivir la música sin el concierto. El “directo”, el contacto con la gente es fundamental para nosotros. Sentir que perciben lo que les estás dando. Y eso lo recibimos aquí y fuera.

¿Recuerda instantes memorables?

Hemos vivido momentos muy emotivos. Se me pasaba por la cabeza el que hicimos hace tres años en el Festival de Música Sacra de Aviñón, que parecía interminable. Hicimos el canto espiritual judeoespañol, y no dábamos crédito a aquella respuesta tan calorosa. No había modo de que el público se marchara. Creo que ha sido uno de los conciertos en los que más éxito hemos tenido fuera de España. También lo tuvimos en Bolivia, aunque el público, el entorno, el ambiente, eran distintos. Había otro tipo de calor; otro apasionamiento con la música. Pero en España los ha habido también irrepetibles. Recuerdo uno en el festival de Música y Danza de Granada, haciendo también el canto espiritual judeoespañol en el Patio de los Arrayanes de la Alhambra. Era una tarde-noche y, en algunos momentos, según interpretábamos la música, algunos pececillos del estanque saltaban y, al chapotear, hacían círculos en el agua y, por la disposición de las luces, los círculos concéntricos se reflejaban en las paredes del

Patio. Entre eso, la música y la atención con que nos seguía la audiencia se crearon unos momentos mágicos. El propio público, una vez finalizado el concierto, se acercó para transmitirnos lo espectacular del hecho que, como digo, también nosotros pudimos percibir desde donde estábamos. Esas situaciones son las que te ayudan a seguir, porque te dan mucha energía.

¿Planean algo especial para su aniversario?

Harmonía Mundi va a sacar una especie de recopilatorio conmemorativo como “lo mejor de Alia Mvsica” o “El camino de Alia Mvsica”, con dos o tres ejemplos de cada uno de los discos que hemos hecho con ellos hasta ahora, y que supongo se editará ahora.

También tendremos alguna celebración interna, porque incluso a nosotros mismos nos parece importante habernos podido mantener activos durante veinte años, algo poco habitual en un grupo de nuestras características. Y sobre todo, porque para nosotros ha sido una experiencia extraordinaria. Durante veinte años hemos vivido, recreado, disfrutado de la música juntos, y eso no suele ocurrir con frecuencia.

¿Sellarán una relación sin límites?

Es evidente que en algún momento Alia Mvsica terminará su actividad concertística, pero en lugar de aquello de “fue hermoso mientras duró”, alargaría la idea para decir “fue hermoso hasta que finalizó”. Hasta ese momento habrá sido una experiencia inolvidable, y una conjunción de vivencias irrepetibles.

¿Se lo han planteado?

Hasta este momento no. Pero digo que ocurrirá, porque todo llega en su momento.

LOS DISCOS EXCEPCIONALES

DEL MES DE ABRIL DE 2005

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



CHAIKOVSKI: Concierto para violín op. 35. KORNGOLD: Concierto para violín op. 35. ANNE-SOPHIE MUTTER, violín. O. F. VIENA. O. S. LONDRES. Director: ANDRÉ PREVIN. DEUTSCHE GRAMMOPHON 474 515-2.

Mutter sabe dar el toque justo de delicadeza y sutilidad tímbrica. Todo funciona como un reloj. **C.V.N.** Pg. 82



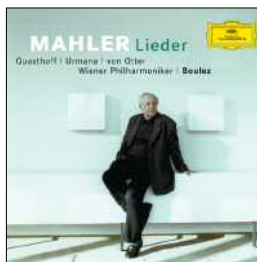
LISZT: Totentanz. Rapsodias húngaras n°s 1 y 3. Los preludios. De la cuna a la tumba. Mazeppa. RIAN DE WAAL, piano. ANIMA ETERNA. Director: JOS VAN IMMERSEEL. ZIG ZAG TERRITOIRES ZZT 041102.

Versión radical en todos sus parámetros que devuelve a Liszt la condición de vanguardista de su época. **E.M.M.** Pg. 88



COUPERIN: Conciertos reales. LE CONCERT DES NATIONS. Director: JORDI SAVALL. ALIA VOX AV9840.

Cuando Savall acierta de verdad hay que descubrirse. Sin duda, este será uno de los discos del año. **P.J.V.** Pg. 82



MAHLER: Lieder. THOMAS QUASTHOFF, barítono; VIOLETA URMANA, soprano; ANNE SOFIE VON OTTER, mezzosoprano. ORQUESTA FILARMÓNICA DE VIENA. Director: PIERRE BOULEZ. DEUTSCHE GRAMMOPHON 00289 477 5329.

Muy atractivo disco fenomenalmente grabado y muy bien interpretado. **E.P.A.** Pg. 89



COUPERIN: Les ombres errantes (Libro IV: órdenes 20, 22, 25 y 26). MITZI MEYERSON, clave. GLOSSA GCD 921802.

Una soberbia aportación al universo siempre sugerente y delicado de los clavecinistas franceses. **P.J.V.** Pg. 83



MEDELSSOHN: Cuartetos. Octeto. CUARTETO EMERSON. 4 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 00289 477 5370.

En muchos aspectos esta grabación integral es probablemente la más redonda de las realizadas hasta la fecha. **E.M.M.** Pg. 90



L. COUPERIN: Piezas para clave. SKIP SEMPÉ, clave. ALPHA 066.

Sempé firma una de las lecturas más originales de la obra para clave de Louis Couperin, en las antípodas del severo Gustav Leonhardt. **S.R.** Pg. 83



SHOSTAKOVICH: Canciones completas, vol. 4: El Shostakovich desconocido (1932-1968). V. EVTODIEVA, L. SHKIRTIL, M. LUKONIN, F. KUZNETSOV. JOVEN CORO DE CÁMARA DE SAN PETERSBURGO. DELOS DE 3313.

Una serie magnífica de *Cantos* de Shostakovich. Es evidente que se trata de un disco excepcional. **S.M.B.** Pg. 68



HEINICHEN: Misa n°12. BACH: Magnificat en re mayor BWV 243. FRIMMER, KLEIN, WESSEL, OSWALD, SCHEIBNER. DRESDNER KAMMERCHOR & BAROCKORCHESTER. Director: HANS-CHRISTOPH RADEMANN. CARUS 83.152.

Versiones intensas, magníficamente perfiladas, de volúmenes plenos, a la altura de las mejores. **P.J.V.** Pg. 87



VIVALDI: Conciertos para oboe RV 451 y RV 461. Conciertos para fagot RV 481, RV 498 y RV 50, e.a. SERGIO AZZOLINI, fagot; HANS PETER WESTERMANN, oboe. SONATORI DE LA GIOIOSA MARCA. OPUS 111 OP 30379.

Lecturas preciosamente estilistas. Las versiones de los Sonatori con Azzolini vienen a situarse como nuevas referencias. **P.Q.L.O.** Pg. 99



KAPUSTIN: Variaciones. Ocho estudios de concierto. Bagatela op. 59, n° 9. Suite en estilo antiguo. Sonata para piano n° 6. MARC-ANDRÉ HAMELIN, piano. HYPERION CDA67433.

Un auténtico descubrimiento. Sin duda, uno de los mejores y más interesantes discos de lo que llevamos de año. **J.P.** Pg. 88



VIENA 1900. Schoenberg, Zemlinsky, Berg y Mahler. MARIA RICCARDA WESSELING, mezzosoprano. NOUVEL ENSEMBLE CONTEMPORAIN. Director: PIERRE-ALAIN MONOT. CLAVES 50-2312.

Una velada muy bella, encendida en algunos momentos, mórbida y decadente en otros. Un disco excelente. **S.M.B.** Pg. 105

sch^{er}zo DISCOS

Año XX – nº 196 – Abril 2005



SHLOMO MINTZ



NIKOLAI ZNAIDER



MAXIM VENGEROV



NIKOLAI LUGANSKI



YEFIM BRONFMAN



ANNE-SOPHIE MUTTER

Rafa Martín

Simon Fowler

Lillian Birnbaum

SUMARIO

ACTUALIDAD:

Fantasia concertante. 65

ESTUDIOS:

Zemlinsky lírico. *S.M.B.*. 66

Boulez, 80 años. *F.R.*. 67

Shostakovich. *S.M.B.*. 68

REEDICIONES:

EMI The very Best. *B.M.*. 69

Mercury Living Presence. *C.V.N.*. 70

Harmonia Mundi. *C.S.M.*. 70

Supraphon Edición Ancerl. *S.M.B.*. 71

Ponto. *A.V.*. 72

Living Stage. *A.V.*. 72

Myto. *A.V.*. 73

Supraphon Archiv. *D.A.V.*. 74

Warner Elatus. *E.M.M.*. 74

EMI Maria Callas. *F.R.*. 75

Virgin Pleasure 4. *E.M.M.*. 75

EMI Great Artists of the Century. *E.P.A.*. 76

BIS Baroque. *A.B.M.*. 77

DISCOS de la A a la Z. 78

DVD de la A a la Z 106

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS 111

EL BARATILLO. Nadir Madriles 112

Entre Mozart y Dutilleux

FANTASÍA CONCERTANTE

Shlomo Mintz nos ofrece este mismo mes su reciente integral de los *Conciertos para violín* de Mozart en Avie (3 CDs dirigidos por él mismo a la English Chamber Orchestra, y que incluyen también la *Sinfonía concertante* y el *Concertone* con la colaboración de Hagai Shaham). Unas obras a las que en los próximos meses se sumará —discográficamente hablando— Maxim Vengerov, como parte de su contrato renovado por otros cinco años con EMI. En el sello suizo Cascavelle el “resucitado” Philippe Entremont editará su versión de los *Conciertos para piano K. 466 y 467* del salzburgués. Entre las futuras novedades beethovenianas cabe destacar el *Concierto para violín* a cargo del citado Vengerov y, en la parcela pianística, los *Conciertos 3º y 4º* a cargo de Yefim Bronfman y David Zinman (como parte de su extenso ciclo zuriqués para Arte Nova) y los *Conciertos n.ºs 4 y 5* por el fortepianista Arthur Schoonderwoerd y el Ensemble Cristofori (Alpha).

Para Deutsche Grammophon Krystian Zimerman ha grabado en Berlín, el pasado mes de diciembre, el *Concierto n.º 1* de Brahms en compañía de Simon Rattle y la Filarmónica. Chaikovski y Szymanowski serán los músicos a cuyos conciertos violinísticos dedique el danés Nikolai Znaider —acompañado por Daniel Barenboim— su nuevo disco que editará BMG. Cerrando ciclo, Nikolai Luganski y Sakaro Oramo, al frente de la Sinfónica de Birmingham, concluyen en Warner su integral consagrada a los *Conciertos para piano* de Rachmaninov. Por su parte, Accord (Universal) publicará los *Conciertos* de Ravel en interpretación de Claire-Marie Le Guay y Louis Langrée. Finalmente, y también para el sello amarillo, Anne-Sophie Mutter nos ofrece *Sur le même accord*, última obra de Henri Dutilleux acoplada a sus antiguas grabaciones de Bartók y Stravinski (con Ozawa y Sacher, respectivamente).

Armin Jordan y Kent Nagano TRIÁNGULOS

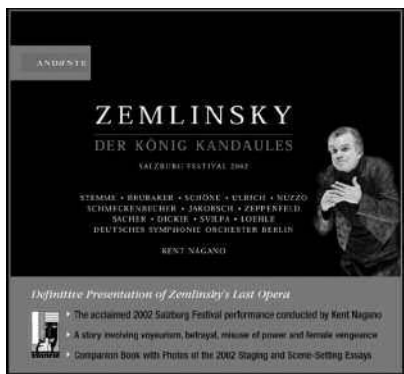
ZEMLINSKY: Una tragedia florentina.

IRIS VERMILLION (Bianca), VIKTOR LUTSIUK (Guido), ALBERT DOHMEN (Simone). ELISABETH BALMAS, violín. ORQUESTA FILARMÓNICA DE RADIO FRANCIA. Director: ARMIN JORDAN. NÁIVE V 4987. DDD. 60'26". Grabación: París, IX/2003 (en vivo). Productor: Michel Gâche. Ingenieros: Daphne Baudet y Alain Joubert. Distribuidor: Diverdi. **N PN**



ZEMLINSKY: Der König Kandaules.

NINA STEMME (Nyssia), ROBERT BRUBAKER (El rey Kandaules), WOLFGANG SCHÖNE (Gyges), NINA STEMME (La reina Nyssia), MEL ULRICH (Fedro), JON NUZZO (Sifax), JOCHEN SCHMECKENBECHER (Nicomedes), RANDAL JAKOBSCH (Farnace), GEORG ZEPPENFELD (Filebo). DEUTSCHES SYMPHONIE ORCHESTER BERLIN. MOZARTEUM ORCHESTER SALZBURG. Director: KENT NAGANO. 2 CD ANDANTE AN 3070 DDD. 131'20". Grabación: Festival de Salzburgo, VII/2002 (en vivo). Productor: Gottfried Kraus. Ingeniero: Walter Sailer. Distribuidor: Diverdi. **N PN**



Si comparamos estas dos obras, sorprenden esos triángulos eróticos, afectivos, conyugales. No es Zemlinsky quien escribe, sino Oscar Wilde en *Tragedia* y André Gide en *Kandaules*, pero la elección, el recorte y la configuración del libreto final sí es de su responsabilidad. Algo tendrán estas historias cuando tanto le afectan a Zemlinsky, cuando con una compone una pieza operística ajustada, densa, un tira y afloja de una hora justa; y con otra un drama con elementos simbólicos (¿o simbolistas?) y de más complejas tramas, perso-

najes y situaciones, que dura algo más del doble. En Wilde el triángulo está en el texto mismo, pero en el caso de Gide ha sido el compositor-libretista quien lo ha inducido al hacer crecer tanto al personaje de Gyges. *Una tragedia florentina* tiene mucho de terapia de parejas; como, por ejemplo, *Helena egipcia*, de R. Strauss, algo posterior. En cambio, el protagonismo de Gide es la secuencia Hybris-Némesis (Kandaules se muestra en su supuesta felicidad tan temerario como el curioso impertinente cervantino; y, como él, se asoma al abismo). Aunque también Guido muere a hierro en virtud de Némesis. No hemos invocado a Strauss en vano, porque el recitativo cantabile continuo y fluido es muy semejante en estos dos compositores, y en otros de la época, como Schreker y el joven Korngold; viene de Wagner, y a veces lo recuerda mucho.

Dicho y repetido: estamos en pleno tiempo de Zemlinsky, después del olvido y el purgatorio. El purgatorio es eso que se parece al infierno, y que sólo al final sabemos que no lo era. El montaje de Christine Mielitz de *El rey Kandaules* de 2002 en Salzburgo constituyó uno de esos toques de atención: Zemlinsky ha vuelto para quedarse entre nosotros, después de su estancia en los infiernos. Lo de Salzburgo formaba parte del rescate de los compositores del exilio o degenerados que intentaba el nuevo director del festival, Peter Ruzicka. Recordemos que Ruzicka había sido el responsable en la Staatsoper de Hamburgo, en 1996, siendo director de este teatro, y que esa producción dio lugar al primer registro de la obra (O'Neal, Pederson, Warren, dirección de Gerd Albrecht, Capriccio).

En cuanto a *Una tragedia florentina*, creemos que ésta de Armin Jordan es la cuarta versión fonográfica de la obra, después de Pleyer, Chailly y Conlon. Es cierto que los grandes teatros líricos españoles nunca vemos un Zemlinsky, pero no perdamos la calma: no es esa la única carencia de las muchas acumuladas en nuestros teatros, y hay cosas peores en la vida cultural (*vida*: es un decir). Felizmente, tenemos los discos, que nos permiten acceder al repertorio y hasta comparar enfoques: tenemos las ocho óperas de Zemlinsky, a veces en varias versiones. Es para felicitarse. Ahora, veamos las bondades de estos dos espléndidos registros.

En *Una tragedia florentina* los tres personajes están presentes en escena de manera permanente, pero el que canta hasta agotarse es el barítono, Simone, el marido, el que contemporiza, el cobarde, el rastrero comerciante... el que al final resulta ser el fuerte, el que empuña el arma homicida, que no se comporta de manera brutal, sino eso, de manera florentina, para admiración final de su mujer, Bianca, la misma que lo despreciaba. Albert Dohmen compone un per-



sonaje espléndido, de voz que se oscurece sólo en momentos concretos, y que mantiene un lirismo de línea que sugiere la verdadera naturaleza del personaje, detrás de sus disfraces. A su servicio están tanto el penetrante timbre de Iris Vermillion (aquí, este personaje lo canta una mezzosoprano) como la línea de Viktor Lutsiuk, voz de tenor que aquí significa lo no viril, lo inmaduro, lo innoble. Armin Jordan conseguía en esta versión de concierto de hace año y medio un entorno envolvente muy de aquella tendencia de compositores de foso, una serie de oleadas musicales que comentan y habitan el ánimo de los personajes camino de la tragedia. Y eso, con una orquesta, Radio France, no especialmente habituada a este repertorio.

En cuanto a *König Kandaules*, aquí hemos de atenernos a Nagano y su equipo, al margen de Mielitz, que inevitablemente algo tendrá que ver en el resultado final que oímos. De nuevo, el barítono se lleva la mejor parte: también aquí es un personaje digno, que mata a alguien con afirmación de sí (aquí, a su pobre esposa; Simone podría haberlo hecho, pero le tocó la china al rival); compone Wolfgang Schöne este personaje con grandeza, aunque a una sensibilidad actual le cueste trabajo comprender su crimen: mata a su esposa, personaje mudo, para insultar a uno de los comensales de alta cuna.


De nuevo, la imprudencia es para el tenor. Pero Brubaker no se las ve con un apunte de seductor, sino con un personaje complejo, abrumado, de manera no sabemos si misteriosa por tanta felicidad. Brubaker, tenor de repertorio desusado, muy dado al siglo XX en toda su amplitud, consigue un Kandaules redondo al configurar la tipología de esta variante de Timón de Atenas; es un excelente actor, que da con maestría el ambiguo sentido del personaje (grandeza junto a irrisoria temeridad). El trío lo cierra la voz bella, de agudo timbre y gran expresividad de la soprano sueca Nina Stemme en el único cometido femenino de esta ópera, al que da también dignidad y altura, frente al inestable y alterado dibujo de la Bianca de *Una tragedia florentina*. Acaso el gran protagonista sea Nagano, con una dirección en vivo de gran eficacia y espléndido sentido dramático. Una vez más Nagano demuestra que es uno de los grandes directores (de foso y de sala de conciertos) de nuestros días. Por otra parte, hay que rendirse una vez más ante lo bellos que son los álbumes de Andante, auténticos *libros-disco*.

Santiago Martín Bermúdez

Pierre Boulez


EL DEMIURGO A LOS OCHENTA

BOULEZ: Sonatas para piano 1-3.


PAAVALI JUMPPANEN, piano.
DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 5328. DDD.
60'09". Grabación: Kuopio, VII/2004. Productor:
Christian Gansch. Ingeniero: Stephan Flock.
Distribuidor: Universal.  PN



Le marteau sans maître. Dérive I-II.

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN.
Director: PIERRE BOULEZ.
DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 5327. DDD.
69'06". Grabación: París, IX/2002. Productor:
Helmut Burck. Ingeniero: Stephan Flock.
Distribuidor: Universal.  PN

Notations. Structures. Explosante-fixe.

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN. Director:
PIERRE BOULEZ. PIERRE-LAURENT AIMARD,
FLORENT BOFFARD, pianos.
DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 5385. DDD.
69'53". Grabación: París, VI/1996. Productor:
Roger Wright. Ingeniero: Gregor Zielinsky.
Distribuidor: Universal.  PN

La voluntad general que se transmite en los primeros cursos de Nueva Música de Darmstadt es la de encontrar un lenguaje original y, al mismo tiempo, impersonal. Los compositores de música instrumental intentan allí dar una garantía científica a los valores de la música tradicional (espectro armónico, intensidad, duración...) al transformarlos en parámetros, es decir, en magnitudes que serán susceptibles de medirse por medio de aparatos físicos. El espíritu del tiempo impone a un compositor como Pierre Boulez una mirada objetiva, implacable sobre el objeto sonoro. El estructuralismo de esos años, muy visible en las *Sonatas para piano*, desemboca en una pieza para conjunto instrumental como *Le marteau sans maître*, auténtico paradigma de aquella manera de pensar la música. Fruto de la fascinación de Boulez por la melodía de timbres de raíz weberniana y por el rico universo sonoro procedente de Bali y Java (el gamelán), es el estilo puntillista que atraviesa todo *Le marteau sans maître*. *Le marteau* es quizás la composición que mejor retrata la personalidad del músico francés, obsesionado como está por sus dos grandes modelos, Schönberg y Stravinski. Aunque se apropia aquí de la plantilla instrumental del *Pierrot Lunaire* schönbergia-

no, Boulez rechaza el ámbito expresionista. Convencido de que ha de excluir cualquier atisbo de orden emocional, Boulez congela el material hasta hacerlo casi de piedra, durísimo para el receptor (que no goza aquí de los timbres como en un Debussy o en Webern), y volviéndolo de una precisión formal tal que lo hace comparable al objetivismo perseguido por Stravinski. Boulez talla en *Le marteau* una obra que no guarda ningún lazo con el pasado, que se convierte en una isla de belleza seca y austera, enigmática y secreta.

Boulez le recomienda a Stockhausen, hacia comienzos de los años 60, que abandone la composición electrónica en favor de la meramente instrumental: "No comprendo", le dice, "por qué sigues componiendo música electrónica, ya que, en el fondo, es a pesar de todo, una cosa muy efímera. Las cintas de los años 50 ya se pueden tirar, pues técnicamente son muy deficientes (...). Te sugiero que hagas esas mismas obras electrónicas en versión para orquesta". Esa traslación de los timbres electrónicos a los componentes de la orquesta por parte de Stockhausen da espléndidos resultados en piezas como *Mixtur* o *Refrain*. Boulez, por su lado, tardará bastante en aplicarse en ese sentido y cuando lo hace es más bien usando el soporte electrónico como instrumento de espacialización o amplificador ocasional, pero no como auténtico inspirador del material instrumental. El cuerpo sonoro de las obras de Boulez no posee, quizás por esa razón, la misma rotundidad que las de un Ligeti y es que lo que le interesa a Boulez es servirse de la electrónica como elemento complementario y no como fuente generadora del discurso. En una obra como *Explosante-fixe*, de 1991, Boulez emplea la realización electrónica para hacer del arsenal instrumental una masa encargada de sostener una lucha encarnizada frente a la flauta. Cuando al final de la obra la flauta se erige en protagonista, revelando ya sin transformaciones sonoras de ningún tipo, su discurso limpio y diáfano, queda al descubierto lo que no es sino un típico concierto con solista, perfectamente ligado con la tradición de finales del siglo XIX. *Explosante-fixe* no es otra cosa que una obra de diseño unidireccional, vertebrado con la secular alternancia de divisiones temporales. Es una demostración palpable del afán del Boulez posterior a 1980, cuando ha alcanzado ya una posición destacada en la dirección de orquesta, por hacer una obra a gran escala: la reconciliación con la Gran Forma.

Igualmente investida de una continua proliferación de motivos, las dos piezas que forman *Dérive* (la primera, de 1984, para seis instrumentos, y la segunda, de 1988-2002, para once instrumentos) poseen un tejido repetitivo y una constante pulsación que parece remitir al lenguaje reciente de un Magnus Lind-

berg. El puntillismo exacerbado hasta lo fatigoso de *Dérive 1-2*, esta obra satélite de *Répons*, queda hoy como marca de fábrica del estilo del último Boulez (y de enorme influencia en Francia: Hurel, Dalbavie, Durieux...).

El cuerpo sonoro del piano limita a Boulez en su empleo del florilegio puntillista y es ahí donde su música queda más al resguardo de dispersiones y parentescos ocasionales con modelos anteriores. Si la *Primera Sonata* juega con el efecto de oposición y complementariedad de las dos secciones que la forman, la *Segunda* (mucho más lograda) se articula a partir de breves células sonoras que sirven de soporte a lo que no son sino verdaderos temas rítmicos, desarrollados siguiendo los principios expuestos por Messiaen en sus *Modos de valores e intensidades*. La tercera de las *Sonatas*, de 1958, por su parte, se ha hecho célebre por intentar aplicar al campo sonoro los recursos formales que se dan en esa época entre los escritores que siguen las ideas formuladas por Mallarmé en cuanto a la multiplicidad de versiones e interpretaciones de una misma obra, de lo que nace, pues, una *work in progress*. La música resultante es un mosaico de estallidos y de graves resonancias que hacen que la pieza conserve intacto su aura de experimentación.

En este lote de tres CDs con que el sello DG homenajea al músico francés en su ochenta cumpleaños, lo más destacable es la grabación de las *Sonatas para piano* a cargo del exultantemente joven pianista finlandés Paavali Jumppanen. Aunque no difiere mucho en la esencia de las lecturas más conocidas (Biret, Henck, Helffer), juega a favor de Jumppanen una toma de sonido imponente. El sonido aquí ya no es el excesivamente mecanizado de Biret. Los fuertes contrastes entre los bloques de acordes que extrae el finlandés de la *Tercera Sonata* la emparentan con los mejores momentos de las *Klavierstücke* de Stockhausen.

La nueva versión de *Le marteau sans maître* tiene una gran competidora en la vieja lectura también a cargo del Ensemble InterContemporain del año 1989 (CBS), grupo del que quedan aquí el percusionista (Ceruti) y el vibrafonista (Bauer). Es en la formidable prestación de la flautista Emmanuelle Ophèle donde brilla especialmente esta nueva versión: Ophèle casi linda con las sonoridades electrónicas (flauta-midi) de *Explosante-fixe*. No es preferible, sin embargo, la voz de Hilary Somers a la antigua de Elizabeth Laurence, mucho mejor insertada en el tejido instrumental y con capacidad para insuflar aliento poético desde un material tan parco. De *Dérive I*, por otro lado, había una versión en el viejo estudio de Erato consagrado a Boulez. La nueva lectura del InterContemporain la supera absolutamente, aparte de contar con una toma de soni-

do mucho más cercana al ideal. El torbellino de timbres tintineantes de la pieza queda perfectamente servido.

Al lado de estas dos novedades en la fonografía bouleziana, el sello DG reedita el registro de 1996 conteniendo la exacta, precisa interpretación del Inter-Contemporain de *Explosante-fixe* (es una perfecta muestra de asimilación por parte de este conjunto de músicos del lenguaje de Boulez) junto a la primeriza y poco significativa *Notations*, la pieza

para piano que el autor retirara de su catálogo y de la que realizara una versión para orquesta mucho más trabajada en 1978, y el verdaderamente brillante segundo Libro de las *Structures pour deux pianos*, pieza inmersa en el tejido colorista de *Pli selon pli*. Boulez refuerza aquí las sonoridades de los registros menos habituales (extremo grave y extremo agudo) y las texturas de densidades diversas, instaurando lo que algunos analistas han visto como un “verda-

dero contrapunto entre los dos instrumentos”. La presente reedición permite disfrutar de la prestación de Pierre-Laurent Aimard, acompañado aquí por Florent Boffard: un *tour de force* en donde es de admirar la capacidad de los intérpretes para clarificar los meandros de la pieza, ofreciendo, en su virtuosismo, sonoridades que, a buen seguro, ni el mismo autor podría haber soñado.

Francisco Ramos

Spivakov, Evtodieva

VERDUGOS Y CÓMPlices

SHOSTAKOVICH: Sinfonía de cámara op. 110a. Rayok antiformalista. Preludio y Scherzo op 11. SCHNITTKE: Preludio en memoria de Dimitri

Shostakovich. ALEXEI MOCHALOV, bajo. CORO DE LA ACADEMIA DE ARTE CORAL. VIRTUOSI DE MOSCÚ. Director: VLADIMIR SPIVAKOV. CAPRICCIO 67 115. DDD. 57'50". Moscú, V/2003. Productores e ingenieros: Vadim Ivanov, Vitali Ivanov. Distribuidor: Gaudisc. **PN**



SHOSTAKOVICH:

Canciones completas, vol. 4: El Shostakovich desconocido

(1932-1968). Canción del plan. Canto de la dulce muchachita. Al amanecer. Canto de la paz. Dos canciones de M. Svetlov. Tuvimos besos. Primavera. Sátiras op. 109. Rayok antiformalista.

VICTORIA EVTODIEVA, soprano; LUDMILA SHKIRTIL, mezzo; MIJAIL LUKONIN y FIODOR KUZNETSOV, barítonos. JOVEN CORO DE CÁMARA DE SAN PETERSBURGO.

DELOS DE 3313. DDD. 55'10". Grabación: San Petersburgo, I-II/2002. Productores e ingenieros: Viktor Dinov, Alexei Barashkin. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Estos dos discos contienen algunas rarezas. Pero, sobre todo, en ambos aparece el llamado *Rayok antiformalista*. Esta obra no aparecía en el catálogo del compositor: fue comenzada tras la condena de 1948 (por formalismo, entre otras lindezas) y en rigor concluida y dada a conocer mucho más tarde (tercera versión). Su subtítulo nos informa muy bien de qué se trata: “Manual práctico para la defensa del realismo y contra el formalismo en música”. Nada menos. No sólo en duración (veinte minutos) se sale del género canción: a la voz solista del bajo le acompaña un coro mixto, además del piano. El *Rayok* ha sido cantado y grabado en los últimos años, de manera que estos CD no lo sacan de la nada; lo dio a conocer Rostropovich a finales de los ochenta, y lo grabó a continuación; Rozhdestvenski lo estrenó en Rusia poco después, todavía en tiempos de Gorbachov. Es una obra sorprendente en la que Shostakovich hace hablar a sus verdugos y a los cómplices, y hasta cita cantos favoritos de estos personajes (cierta canción folclórica georgiana cara a Stalin) o compuestos por ellos (una canción de Tijon Jrenikov). Acaso no sea el *Rayok* una de las

grandes obras del compositor, de las más aportadoras, pero es ahí donde su temprana vocación por la sátira tiene su expresión más quintaesenciada, porque es también la más dolorosa: cuánto dolor hay en ese escarnio.

El CD de Spivakov es Shostakovich puro, pero hay otros creadores alrededor: Rudolf Barshai convierte el *Octavo Cuarteto op. 110* en la *Sinfonía de Cámara*; Spivakov y Milmann orquestan el *Rayok* —y, así, lo potencian de veras—; Schnittke homenajea al gran maestro. Las mejores glosas o estudios de una obra o un compositor se encuentran a menudo en otra obra de otro compositor. Ese es uno de los sentidos del CD de Spivakov, que incluye obras de muy lejano origen, como *Preludio y Scherzo op. 11*, obra audaz de un muchacho de 18 años. Como si dijera Spivakov: Shostakovich ya era así a esa edad; miren cómo con el tiempo se defendía en la intimidad con cosas como el *Rayok*, o cómo llegaba al corazón de las gentes con el *op. 110*. Finalmente, ahí están esos cinco minutos de Schnittke: cómo supieron verle los que vinieron tras él. Un excelente disco de puro y esencial camerismo. En cuanto al *Rayok*, hay que señalar la espléndida actuación-recital de un bajo excepcional, Alexei Mochalov.

Sin duda, la mayoría de las canciones del CD de Delos se han oído poco o nada, y podemos aceptar la rúbrica de que se trata del *Shostakovich desconocido*. Pero ahí están el ciclo *Sátiras* y el *Rayok*, que cierran el CD. *Sátiras op. 109*, ciclo de cinco canciones con poemas de Sasha Chorni, es obra muy divulgada en los últimos tiempos, una muestra de lo que podía hacer con humor y dónde podía llegar con doble sentido un compositor soviético en la época llamada del deshielo, los tiempos de Jrushov, aquella oportunidad perdida. Muchas de las canciones de este CD provienen de películas para las que trabajó el compositor, con mejor o peor voluntad, con mayor o menor entusiasmo: *Canción del plan*, para la película del mismo título de 1932, todavía reciente la invención del sonoro, todavía cómplice en los artistas el entusiasmo por la construcción del socialismo; *Canto de la dulce muchacha*, un bello dúo de soprano y mezzo para *El primer tren* (1956); *Al amanecer*, para *Encuentro en el Elba*



(1948); *Canción de la paz*, para *La caída de Berlín* (1949). Estas dos últimas son, como podemos esperar, heroicas, convencionales, estereotipadas, y por las fechas lo entenderemos todo sin más explicaciones: se trataba de congraciarse con las autoridades. Pero ¿qué decir de esa otra canción de semejante carácter, canto “para las masas”, como *Tuvimos besos*, que al parecer compuso Shostakovich para complacer a su segunda esposa, joven funcionaria del partido, tras la boda de 1956. En los tres casos, sigue siendo Shostakovich, pero caramba. El caso es que también podía componer canciones lindas, como las dos de 1945 con poemas de Svetlov, *Canción de cuna* y *Canción del farolillo*, una tierna y lírica, la otra danzante, un vals en *tempo* bastante agitado. *Primavera, primavera*, con poema de Pushkin, es un canto tardío de muy distinto carácter.

Por lo que llevamos dicho, es evidente que se trata de un disco excepcional. Sólo por el *Rayok antiformalista* merecería la pena llevarse el disco a casa. Pero, además, tenemos en dicha obra a un espléndido barítono, Fiodor Kuznetsov, voz versátil que se desdobra en personajes grotescos, y que también oímos en la canción de Pushkin. En las demás, brillan la excelente soprano y actriz Viktoria Evtodieva, y otro barítono de gran capacidad y registro de matices, Mijail Lukonin. Iuri Serov, en este como en los demás CD de esta excelente serie de Delos, acompaña con magisterio, con sentido del drama o la comedia que se forma y transforma. Lo dicho, es una serie magnífica de *Cantos* de Shostakovich. Lástima que en este mercado todavía estemos esperando el segundo volumen, una laguna que desanima a más de un coleccionista.

Santiago Martín Bermúdez

EMI The very Best

REGRESO A LOS FAVORITOS

Traducida literalmente, la fórmula resulta incorrecta. En efecto, no cabe decir "lo muy mejor" o "lo más mejor" porque nada puede ser más que un superlativo. Sin embargo, entre los mejores siempre tenemos algunos favoritos, y a ellos apunta esta serie de reediciones en álbumes de dos compactos cada uno de EMI Classics. El proyecto es elogiable porque al enterado le permite repasar a sus cantantes preferidos y al iniciando, meterse en la carrera de un gran artista en un par de horas.

Para poner cierto orden vamos a dejar pasar primero a las damas y por razones de edad, iremos de las mayores a las más jóvenes. Luego haremos lo mismo con los señores.

Kirsten Flagstad, inmensa según sabemos, desde luego, viene sobre todo como wagneriana, encarnando a Elisabeth, la Brunilda de *Sigfrido* y del *Ocaso* e Isolda más el agregado de las canciones sobre poemas de Madama Wesendonk. A ellas se suman el Orfeo gluckiano y la Dido de Purcell. En cámara, una media docena de Grieg (5 86326 2). Otra wagneriana ilustre, Régine Crespin, propone su propia lectura de los *Wesendonk Lieder*, a los que añade momentos de Elsa, Siglinda y Kundry. Junto a Wagner está el Verdi de *Il trovatore* (memorable *D'amor sull'ali rosee*), *Don Carlo* e *Il ballo in maschera*, con otro camafeo de Crespin, el aria de la rossiniana *Guillermo Tell*. Una buena muestra de su maestría en ópera francesa dan la Margarita de Berlioz, su inmensa Dido del mismo autor, su Salomé massenetiana y la Superiora de Poulenc. Asimismo se cuenta con una variada muestra de su talento cancioneril: Fauré, Canteloube, Roussel, Sauguet y Schumann (5 86311 2).

Aliviando la tesitura tenemos a Mady Mesplé, la coloratura francesa más notoria entre Mado Robin y Natalie Dessay. En esta selección van por delante sus heroínas típicas: Lakmé, Julieta, Titania, Gilda, Olimpia, Rosina, Lucia y Adina (la de Bellini) entre otras. Una obra infrecuente, el cuarteto para soprano y trío de cuerdas de Jolas, abre el capítulo de canciones, que incluye a Poulenc, Satie y, si cabe en la categoría, una página de Vivaldi, para concluir brillantemente con un puñado de momentos operetísticos: Strauss el grande, Messager, Massé y Ganne (5 86320 2). Otra soprano ligera, aunque con arrestos dramáticos, la norteamericana Beverly Sills, permite hacer comparatismo, porque aborda asimismo a Rosina y Gilda más la Norina de la donizettiana *Don Pasquale*. Una extensa selección permite seguir los pasos de su Violetta verdiana, a la que acerca la alegre viuda de Lehár y dos creaciones suyas muy especiales, *Thaïs* de Massenet y *El sitio de Corinto* de Rossini (5 86317 2).

En el otro extremo de la voz femenina, la mezzo Brigitte Fassbaender, se presenta como cantante de oratorio (Bach, Haendel) y liturgia (la *Petite Mes-*

se Solennelle de Rossini) para pasar enseguida a una variedad operística que incluye a Rosina junto a Dalila, Gioconda (aquí como soprano, obviamente), el Orfeo gluckiano y Eboli. Schubert es uno de sus cancioneros favoritos y en esta muestra se incluyen 17 títulos suyos. El remate es, según corresponde, la opereta: Offenbach, Fall y dos Strauss: Johann II y Oscar (5 86314 3).

Con Hildegard Behrens volvemos al mundo sopranil wagneriano, ampliamente ejemplificado: Elisabeth, Elsa, Senta, Isolda, Siglinda y las Brunildas de *La walkiria* y *El ocaso de los dioses*. Otro de sus roles preferidos, la straussiana Salomé, está representada por sus dos momentos culminantes. En un repertorio que no suele asociarse a Behrens, el de cámara, la cantante pone su riqueza de medios convenientemente reducidos en volumen pero sin perder dramatismo a esa cantata de cámara que es *Amor y vida de mujer* de Schumann, rodeada de páginas de Bach, Brahms, Richard Strauss, Berg y Magnard (5 86308 2).

Rico es el catálogo de interpretaciones de Barbara Hendricks, que en este menú se abre con páginas insólitas en ella, de ópera italiana cercana al verismo: Puccini, Catalani, Cilea. Previsible, en cambio, es la Micaela de Bizet. A ellos sigue una muestra de liturgias, campo que le es familiar: Gounod, Mozart, Fauré, Rossini, Bach y Schubert (si por tal vale su *Ave Maria*). No lejos, su mejor prestación, canciones religiosas negras que sirve con unción concentrada y sensible. Amplia es la selección de cámara: Mozart, Richard Strauss, Hahn, Grieg, Debussy, Fauré. Villa Lobos le permite lucirse con el aria de la *Quinta bachiana brasileira* y Lehár con su alegre viuda (5 86323 2).

Paso a los caballeros. Jon Vickers, poderoso tenor dramático y eximio actor, exhibe sus papeles favoritos: Otello, Sansón, Don José, Florestán y Tristán. Verdi insiste con el *Ingemisco* del *Requiem*. Cinco momentos del schubertiano *Viaje de invierno* valen para mostrar su personal enfoque de este repertorio (5 86338 2). Muy otro es el arte de Alfredo Kraus, que ahorra comentarios. Aquí están algunos de sus roles predilectos: Arturo de *I puritani*, Nemorino, Ernesto, Edgardo, Alfredo, el Duque de Mantua, Des Grieux, Werther, Romeo y páginas de traca en *La muette de Portici* y *La fille du régiment*. No falta el Rodolfo de *La bohème*, que no solía cantar en vivo, y dos momentos de *Così fan tutte*, siendo que Mozart no figuraba entre sus elegidos, no obstante la probidad con que lo sirvió (5 86341 2).

Imponente artista, referencia obligada en cuanto hizo y actor de amplio registro, Boris Christoff muestra una antología de sus personificaciones: Boris Godunov, el Mefisto de Gounod y el de Boito, Attila, Felipe II, un inesperado momento de la gluckiana *Ifigenia en*



Áulide, el príncipe Yuri y el Vikingo de Rimski-Korsakov, junto al Gremlin de Chaikovski. Como cancionista vuelve a Chaikovski y a impresionantes versiones de *El rincón de los niños* y *Canciones y danzas de la muerte* de Musorgski (5 86335 2).

El versátil y sutil José van Dam recorre un amplio memorial entre barítono y bajo, encarnando al Mefisto de Gounod, Don Quijote de Massenet, Herodes del mismo, Felipe II, el wagneriano Holandés Errante, Nilakanta, San Juan de Richard Strauss, los malvados de *Los cuentos de Hoffmann* y momentos de óperas infrecuentes como *La jolite fille de Perth* de Bizet, *Edipo rey* de Enesco, *Guercoeur* de Magnard. En cámara encara de nuevo a Massenet, Berlioz, Saint-Saëns, Ropartz, una buena selección de Poulenc y su memorable versión de la raveliana serie *Don Quijote a Dulcinea*. Un par de liturgias cierran el programa: Brahms y Fauré (5 86329 2).

El galán de la compañía, Thomas Hampson, cierra la lista mostrando la anchura de su repertorio, donde aparecen el Figaro rossiniano, un pescador de perlas, Valentin, el Herodes de Massenet, Posa, el señor Germont, el conde de Luna, Macbeth, Hamlet, y Falstaff junto a momentos de *Tannhäuser*, *La ciudad muerta* y *Euryanthe*. En cámara van algunos Mahler entre los mejores de toda la historia, Schumann y americanos pimpantes, sin que deje de divertirnos con operetas de Lehár, Johann Strauss II y Kálmán (5 86332 2).

Según las fechas de las grabaciones se trata de DDD originales o de remasterizaciones actuales.

Mercury Living Presence

MÚSICA EN TRES CANALES

El histórico sello Mercury, ahora bajo el paraguas de la casa Decca, reedita la serie Mercury Living Presence bajo el formato Superaudio CD, que mejora sustancialmente la calidad del reprocesado y recupera la versión original en tres canales (izquierdo, derecho y central). Cinco son las referencias de este lanzamiento encabezadas por la clásica lectura de los *Conciertos n.ºs 2 y 3* de Rachmaninov por Byron Janis y Antal Dorati (470 639-2). Unas versiones electrizantes, de un intenso lirismo y libre de prejuicios y afecciones gratuitas. Un pianismo arrollador y elegante acompañado del siempre sólido y solvente Dorati, imbuido en el mismo espíritu de intensidad y las dosis justas de distanciamiento emocional. Dorati es el protagonista de dos discos más. El primero está dedicado por completo a Respighi con las tres suites de las *Danzas antiguas* (470 637-2). Al frente de la Filarmonía Húngarica, desgrana estas piezas con cierta tendencia a la matización en los planos sonoros. Quizás serían perfectas unas lecturas más luminosas, pero el sentido del ritmo, su dominio de la dinámica y la respuesta orquestal (precisa y siempre atenta a los cambios de ritmo) lo convierten en una de las mejores opciones de la discografía.



El tercer disco de Dorati contiene *El pájaro de fuego*, *Fuegos artificiales*, *Tango*, *Scherzo a la rusa* y *El canto del ruiseñor* de Stravinski (470 643-2). Unas versiones viscerales, llenas de tensión, quizás algo faltas de sutileza a la hora de mostrar la riqueza instrumental de la obra del ruso, pero igualmente válidas desde el punto de vista discursivo. En la versión completa de *El pájaro de fuego*, por ejemplo, mantiene el sentido dramático sin caídas significativas de tensión, aunque no posea el sentido de grandeza de otros directores. El resto de programa se mantiene en los mismos niveles de calidad. El

histórico registro de las *Suites* de Bach por Janos Starker se ve beneficiado por el espléndido reprocesado, al margen del añadido de las *Sonatas BWV 1027 y 1028* junto a György Sebok que ya apareció en su anterior publicación (470 644-2). La versión es producto de su época (medios de los sesenta) y las influencias románticas eran el común denominador, pese a algunos pioneros que ya hacían sus pinitos por despojar la música de Bach de la pátina estética reinante. Los valores musicales, no obstante, permanecen inalterables: sentido de la musicalidad, coherencia estructural, belleza sonora...

El último disco de este lanzamiento es más festivo. Una selección de oberturas de Suppé y Auber a cargo de Paul Paray y la Orquesta Sinfónica de Detroit (470 638-2), en las que prima el desenfadado y las ganas de pasar un buen rato. Las interpretaciones resultan contagiosas, vibrantes a pesar de cierta despreocupación por el trazo fino o cierta desgana por la transparencia en los planos sonoros. *La bella Galatea*, *Boccaccio* o *El caballo de bronce* son perfectos ejemplos de la soltura e implicación de sus ejecutantes. *Light*, pero sabroso.

Carlos Vílchez Negrín

Harmonia Mundi

COROS, ARIAS, ESTILOS

El ingente fondo de catálogo del sello francés Harmonia Mundi continúa reeditándose de forma paulatina. En esta ocasión son dos las ediciones de música vocal, presentadas de forma excelente debido fundamentalmente a la sobriedad y belleza plástica de la edición y con unas notas críticas con abundante información adicional sobre las obras.

El primer volumen denominado *Chorus* (HMX 2908159.61) comprende tres discos dedicados a la música coral de los últimos trescientos años, siendo cada volumen un resumen bastante completo de cada siglo a nivel vocal. El Coro de cámara de la radio berlinesa RIAS es el protagonista de cada uno de los números de esta edición. El primer disco incluye obras del siglo XVIII, en las que podemos encontrar varios números de obras capitales de este periodo como pueden ser el *Oratorio de Navidad* de Bach, *Las estaciones* de Haydn o el *Orfeo* de Gluck. También partituras menos frecuentes como el *Orfeo* de Telemann o *Cleopatra y Cesare* de Graun. El responsable musical de cada una de las obras es el director belga René Jacobs que como viene siendo habitual logra niveles de calidad excepcionales en cada una de sus numerosas grabaciones.

El segundo disco dedicado al siglo XIX contiene obras para coro como la fantástica versión de *El peregrinaje de la rosa* de Robert Schumann, la serie de *Canciones gitanas* de Johannes Brahms o el *Stabat Mater* de Rossini. La participación del coro es más notoria, ya que las obras contenidas no presentan casi ningún acompañamiento instrumental. La dirección musical de Marcus Creed, director de la formación coral durante muchos años logra momentos espectaculares como la soberbia ejecución del *Motete opus 69, n.º 3* de Felix Mendelssohn. El último volumen dedica al siglo XX todo su repertorio incluyendo obras infrecuentes para coro de Reger, Poulenc, Britten o Messiaen entre otros. El nuevo director titular del coro desde 2003, Marc Reuss, tiene una pequeña intervención como concertador en unos extractos de la *Misa* de Frank Martin para doble coro a cappella.

Bajo el título de *Aria* (HMX 2908150.52) se presentan otros tres volúmenes de música vocal pero en esta ocasión centrada en las intervenciones solistas. Cada registro tiene un título genérico que agrupa una serie de composiciones que guardan cierta homogeneidad. El primer disco se denomina *El aria en la ópera italiana y el oratorio* y contiene obras del siglo XVII y comien-

zos del XVIII, comenzando con las óperas de Monteverdi y llegando hasta Haendel. Páginas destacables serían la interpretación del dueto del *Stabat Mater* de Pergolesi, a cargo de René Jacobs y Sebastian Henning, o las intervenciones de María Bayo como *La Calisto* de Cavalli. El segundo disco, denominado *El aria de la Europa Barroca*, contiene arias de compositores franceses (Lully, Charpentier, Rameau), junto con fragmentos de obras corales de Bach y varias arias de óperas de Haendel. Podemos escuchar páginas de *Rinaldo*, *Serse*, *Ottone* y la fantástica interpretación del *All lampo dell'armi* de Jennifer Larmore en el *Giulio Cesare* de René Jacobs.

Finalmente, con el título de *La Alemania barroca y el estilo clásico vienes*, se incluyen arias de las principales óperas mozartianas como *Così fan tutte* o *Las bodas de Fígaro* procedentes de los conocidos registros de René Jacobs. Otros compositores alemanes incluidos son Graun, Kaiser o el fragmento de una cantata de Haydn dirigida por Andreas Spering. Como nota curiosa de un registro de Harmonia Mundi es destacable la participación de Plácido Domingo en el oratorio *Cristo en el monte de los olivos* de Beethoven con dirección musical de Kent Nagano.

Carlos Sáinz Medina

Supraphon Edición Ancerl

MÁS ANCERL, FELIZMENTE

Continúa la magnífica *Edición Ancerl*, con la Filarmónica Checa, ahora en sus volúmenes 31 a 36. Es Supraphon y distribuye Diverdi.

El gran brahmsiano que fue Ancerl está parcialmente encerrado en el espléndido volumen nº 31 (1964, 1967, SU 3691-2 011), con una *Segunda* ya legendaria y el acompañamiento a los extraordinarios Suk y Navarra del *Doble Concierto op. 102*. Ya ha aparecido Brahms en esta edición, y sólo hay que lamentar que no haya registros de las cuatro sinfonías. Para la *Tercera* hay que acudir a las grabaciones tardías, ya en el exilio, con Amsterdam, no con la Checa. Y creemos que no hay ninguna *Cuarta*, aunque no perdamos la esperanza de que aparezca algún registro de radio, o algo por el estilo. Pocas *Segundas* tan hondas y, sin embargo, menos gesticulantes; es el arte de la medida y el sentido juntos, sello de la personalidad artística de Ancerl.

El nº 32 es un extraordinario CD stravinskiano (1964 y 1967, SU 3692-2 211), uno de esos discos inolvidables e insuperables en su excelencia. Ya hemos dicho alguna vez que la belleza de la *Cantata* de Stravinski llega a lo sublime en la lectura de Ancerl, por contrastes, por recogimiento y exaltación, por sugerencia y por limpidez, por lirismo y por elegancia. Pero ¿y *Bodas*? Ancerl y una serie de solistas vocales y percutivos (incluidos los cuatro pianistas) le dan la alegría, el movimiento, la rítmica imprescindible a una obra que crece imparable, que corre y se agita sin por ello dejar de ser un ceremonial, antítesis o complemento de *La consagración*. Aunque Stravinski quiso una *Misa* católica para poder usar instrumentos, hay opciones que la enfocan a la rusa, a la ortodoxa, por decirlo así. Es lo que hace Ancerl, que le da a esta bellísima obra una elegancia y una gracia (sí, gracia) hieráticas que distingue su lectura de opciones como la de, por ejemplo, Preston, que la enfoca al modo renacentista inglés. Un disco imprescindible, tanto o acaso más que el espléndido vol. 14 de esta *Edición Ancerl* (*Edipus, Salmos*).

Desde hace años se considera este registro de la *Novena* de Mahler (1966, SU 3693-2 011) como uno de los modélicos, junto con lecturas tan importantes y tan distintas como las de Klemperer, Walter, Giulini, Bernstein, Inbal o Karajan. El Andante lo planteaba Ancerl menos misterioso, menos Adagietto, menos fúnebre, acaso porque el réquiem lo dejaba para el Adagio final, y antes prefería motivar la catástrofe en momentos como las cúspides sonoras del propio Andante. No crispera, no agudiza Ancerl las aristas de, por ejemplo, el Rondó. Se reserva para transitar un apagarse sonoro paulatino en la desolación del Adagio.

Tampoco tenemos una integral sinfónica de Martinu por Ancerl. El volu-



men nº 34 de la *Edición* viene a completar el nº 12 (*Kytice* y *Concierto para piano nº 3*) e incluye registros que conocíamos dispersos en otros discos: las *Sinfonías Quinta* y *Sexta* "*Fantías sinfónicas*" y el breve, intenso, emotivo *Memorial por Lidice* (1955, 1956, 1957, SU 3694-2 001). Fue Ancerl uno de los artistas que mantuvo viva en su país la obra de Martinu, el que nunca regresó. Atención: estos registros están hechos en vida del compositor, de ausencia clamorosa. Pocos directores como el antiguo deportado Karel Ancerl, como el Ancerl hijo y hermano de asesinados por el ocupante nazi, tienen tanto derecho a recrear el *Memorial por Lidice* y han sabido darle tal intensidad con tanto talento. Qué doloroso, mas también qué liberador tenía que ser para Ancerl. Que, aquí, es el opuesto de Oswald Kabasta, fervoroso servidor del régimen en Múnich. Las dos sinfonías van por ese camino de fuerza sugerida, creciente, motivada. Pero con el excelente equilibrio de lo que no sólo es aristado, dramático o emotivo. Digamos lo obvio, lo esperado: pocos Martinu sinfónicos como el de Ancerl con su Filarmónica. Lo contrario hubiera sido incongruente, pero aun así sorprenden estas lecturas cargadas de intensidad.

Dos obras de otros tantos compositores checos poco conocidos por estos pagos, sobre todo uno de ellos, enriquecen el volumen nº 35 (SU 3695-2 901). Se trata de la *Cantata de las últimas cosas del hombre*, obra de 1922, de Ladislav Vycpálek, que vivió entre 1882 y 1969 (esta *Edición Ancerl* ya presentó su *Réquiem checo*); y de la *Suite para gran orquesta*, de 1912, obra de Otakar Ostrcil, que vivió entre 1879 y 1935, que fue director de la Ópera de Praga y compuso seis óperas, conocido en Occidente sobre todo por el registro de *Honzovo království* (El reino de Honza, 1934). Ambos pertenecen a esa generación de compositores más jóvenes que Dvorák y Fibich, más incluso que Foerster, y con algunos años menos que Novák y Suk. Son obras de gran alcance y ambición, que merecerían mayor atención pese al corte tradicional de ambas. La *Cantata* se basa en textos folclóricos moravos y



su base es modal. La *Suite* es de sensibilidad más moderna, no lejana a un neoclasicismo no inventado todavía, salvo en el romántico movimientos central, el más amplio. Brilla en la primera un magnífico Coro de Praga y dos solistas de excepción, la soprano Drahomíra Tikalová y el malogrado barítono Ladislav Mráz, que murió en 1962 antes de cumplir los cuarenta. Dos enfoques muy distintos para Ancerl, que domina ambos discursos, complejos y de opuestas sensibilidades, la trascendencia frente a la música pura.

En fin, el nº 36 incluye dos Prokofiev (1962, 1965, SU 3696-2 911), compositor que Ancerl frecuentó, y que era tan contemporáneo suyo como Martinu. También hay más Prokofiev en números anteriores de esta misma edición. Hay aquí dos obras poco corrientes, pero conocidas. Por una parte, la versión en cantata de la música fílmica de *Alexander Nevski*, en una lectura muy plástica, rica en imágenes, con asombrosos crecimientos y retrocesos del sonido, una referencia que ganado con los años y que goza en una de sus siete pistas de la voz de oscuro timbre de Vera Soukupová cuando no tenía rival, en un canto poderoso de fúnebre lirismo. Es esencial aquí un coro de altísimo nivel, el de la Filarmónica de Praga dirigido por Josef Veselka. Además, Ancerl brinda un tenso acompañamiento a la *Sinfonía-Concierto op. 125*, compuesta para Rostropovich en la época final del compositor, aquí con André Navarra, habitual de la casa, excelente solista, que ya veíamos en el *Doble* de Brahms.

En resumen, unos discos de gran altura artística, para satisfacción del melómano exigente. Al margen de la singularidad de las obras de Vycpálek y Ostrcil, en esta media docena de discos hay unas cuantas referencias insuperables del gran repertorio: *Segunda* y *Doble Concierto* de Brahms, *Cantata* de Stravinski, *Novena* de Mahler, *Lidice* y *Sexta* de Martinu, y *Alexander Nevski*; acaso también el *Op. 125* de Prokofiev, con permiso de Rostropovich. Es decir, no hay desperdicio.

Santiago Martín Bermúdez

Ponto

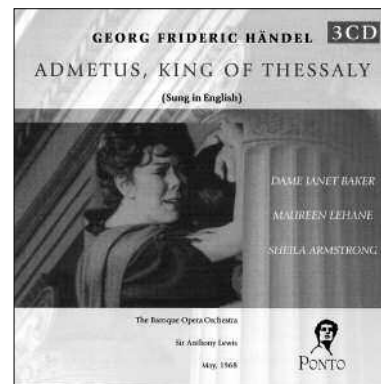
INESPERADA AIDA

El progresivo redescubrimiento de las óperas de Haendel incrementa, si ello es posible, el interés por este compositor. *Admeto, re di Tessaglia* se estrenó en 1727, aunque la obra no alcanzó muchas representaciones como consecuencia del auge de la ópera italiana. Esta grabación (PO 1029, distribuida por Diverdi), cantada en inglés, fue realizada en mayo de 1968 y cuenta con la presencia de la gran Dame Janet Baker, que, adelantándose a su época, nos deleita con una versión llena de estilo, con una expresión muy cuidada, realizando el personaje de Alcestis. Como protagonista encontramos a Maureen Lehane, que con un enfoque muy musical demuestra su dominio de la música de Haendel, complementando el reparto la siempre eficiente Sheila Armstrong, que hace una delicada Antígona, con un equipo conjuntado, dirigido por Sir Anthony Lewis, que evidencia su dominio de la ópera, con una versión equilibrada y cuidada. Como *bonus* podemos deleitarnos nuevamente con Janet Baker en unas páginas de Bach.

La Deutsche Oper de Berlín ha sido uno de los teatros europeos de referencia, dentro del aria germana, y se hicieron representaciones donde se puso toda la carne en el asador. *Aida* (PO

1028) fue el título presentado el 22 de marzo de 1982, con un director, Daniel Barenboim, que estaba alternando su carrera de pianista con la de director de orquesta y había debutado en Bayreuth el año anterior y con un reparto de grandes figuras. Es interesante oír a este gran maestro en un repertorio del que no hay muchas referencias y encontramos una versión que si no es del todo idiomática, sí crea el clímax necesario consiguiendo en bastantes momentos generar fuerza dramática y también resaltar la capacidad melódica. La protagonista es Julia Varady que demuestra qué carrera verdiana hubiera podido hacer, tanto por la forma de enfocar el personaje, como por la cantidad de contrastes que consigue, expresando amor y temor, para llegar a la entrega total. Luciano Pavarotti es el tenor de la voz bellísima, penetrante, con un sonido realmente hermoso, aunque no acaba de reflejar la fuerza del personaje. Dietrich Fischer-Dieskau muestra una vez más su gran inteligencia, sabiendo adaptar un timbre que no es verdiano, para reflejar el carácter primitivo de Amonasro. Completan el reparto la siempre correcta Stefania Toczyńska y destaca el Ramfis del noble e impecable Matti Salminen.

La última entrega es *Die Feen*, la pri-



mera ópera de Richard Wagner, (PO 1027), procedente de la BBC North y de fecha 2 de mayo de 1976, que muestra al autor joven, deudor de la ópera romántica alemana, y que luego seguiría caminos triunfales muy distintos. La obra tiene siempre el interés de ver cómo era el joven compositor y la versión mantiene un espíritu de equipo con la presencia de unos cantantes correctos, como Don Garrad, April Cantelo, Della Jones y Elisabeth Gale y una dirección eficiente y vigorosa de Edward Downes. Como *bonus* está una pequeña selección de la parte de Aida, que adquiere mayor realce en la prestación de Gundula Janowitz, que sabe dar mayor contraste al personaje.

Albert Vilardell

Living Stage

EL ARTE COMO PROTAGONISTA

La nueva entrega de Living Stage (distribuidor: LR Music) tiene el arte como protagonista, con cantantes que demuestran su maestría en cada frase. El primero es Alfredo Kraus, en una función de *Les pêcheurs de perles*, dada en Bilbao el año 1981 (LS 1123), donde el tenor canario da una lección de fraseo y de dominio del repertorio francés, con un Nadir que surge bellísimo desde la primera frase, en los dúos con Zurga y Leila, el aria o el final, desgranando cada palabra hasta conseguir una sutileza que conmueve. A su lado, Mariella Devia es una Leila musical, de técnica segura, con una voz hermosa y timbrada, que sabe reflejar las vicisitudes de la sacerdotisa, junto a Vicente Sardinero, que con su línea noble destaca los sentimientos de Zurga, amistad u odio, para llegar a la entrega total. La dirección de Bruno Rivoli se mantiene en unos límites correctos.

También el gran tenor canario es protagonista de la representación de *Rigoletto* dada en el Metropolitan de Nueva York el 16-II-1966 (LV 1113), día de su debut en este escenario, y como se ha podido comprobar tantas veces, sabe reflejar el carácter juvenil e irreflexivo, disoluto, caprichoso, pero con momentos de debilidad emotiva, subrayando la idiosincrasia del personaje, con

una capacidad expresiva impresionante. Cornell MacNeil pertenece a la escuela de los grandes barítonos americanos y destaca por su estilo verdiano, capaz de reflejar la sutileza, como en el dúo con la hija, o la intensidad, cuando planea la venganza, con una interesante gama de matices. Roberta Peters es una soprano ligera pura, con un instrumento de sólido registro sobreagudo, un estilo cuidado y una expresión algo homogénea, completando el reparto los correctos John Maccurdy y Ruza Baldani, en la pareja de asesinos, dirigidos con oficio, aunque con algunos desajustes, por Francesco Molinari-Pradelli.

El antiguo Teatro La Fenice de Venecia reunió el 20 de marzo de 1972 dos grandes intérpretes para *Andrea Chenier*, de Giordano (LS 1114). El protagonista estaba a cargo de Carlo Bergonzi, que da verdaderas lecciones de fraseo e integración en el personaje, marcando el carácter reivindicativo, pero sutil de la entrada, la firmeza en el juicio, la poesía en el último acto o la pasión en sus escenas con Magdalena, junto a otra gran intérprete como Raina Kabaivanska, que marca de forma muy cuidada la evolución del personaje, alocado al principio, asustada y también enamorada después, pero con gran firmeza al final. Les acompaña Aldo Protti,

como Gerard, destacando por la fuerza vocal, todos ellos dirigidos de forma discreta por Paolo Peloso.

Las representaciones de *Otello* en Dallas el 30-XI-1962 (LS 1059) reúnan a dos cantantes que han hecho del rol del moro una de sus más grandes creaciones, desde planteamientos distintos, aunque Ramón Vinay ahora hacía el Yago. En estas fechas el gran tenor italiano había evolucionado el personaje, haciéndolo menos extrovertido y expresando su sufrimiento de forma dramática, pero más sutil, a partir de una voz potente, brillante, que va superando todas las dificultades y se integra en el drama. Vinay hizo una importante carrera, en la que destacó en el repertorio wagneriano, y a estas alturas de su carrera mantiene su elevada calidad de fraseo y su alta capacidad expresiva, que incide en el estilo sibilino de Yago, aunque los medios vocales estén mermados, lo que le obliga a limitar las frases, cerrando el reparto una correcta Ilva Ligabue. La audición se ve afectada por la situación de los aparatos de grabación y por el estilo extrovertido y grandilocuente, que a veces tapa a los cantantes, de Nicola Rescigno, con una versión brillante, pero poco matizada.

Albert Vilardell

Myto

NOCHES DE TEATRO

Las versiones procedentes de teatro son una fuente inagotable, con representaciones que ya habían circulado y otras que son novedades. Entre las últimas que lanza Myto (distribuidor: Diverdi) está *Belisario*, de Donizetti (2 MCD 045.301) procedente del Teatro Colón de Buenos Aires con el protagonismo de Mara Zampieri y Renato Bruson. La soprano italiana es una intérprete de mucho carácter y buena conocedora de los estilos, pero su voz presentaba diferentes caras, desde la que es capaz de un canto más delicado o el agudo más brillante, a otras en que aparece un tinte acerado que le resta belleza, aunque su capacidad teatral le hace conseguir un buen nivel medio. Renato Bruson es el cantante que convence por la elegancia de su canto, el impacto de su fraseo y esa capacidad innata para sacar el máximo rendimiento de sus personajes. El reparto se completa con Stefania Toczyska muy bien vocalmente, aunque limitada de estilo y Vittorio Terranova, que con su voz ligera y una buena técnica, solventa las importantes dificultades de su rol, dirigidos con corrección por Gianfranco Masini. Como *bonus* se incluye la inspirada escena de *Roberto Devereux*, por Mara Zampieri, con una actuación cuidada.

Giuseppe Di Stefano es el gran protagonista de *Andrea Chenier*, dada en Florencia el 4 de enero de 1962 (2 MCD 044.298) donde podemos gozar de su canto apasionado, su estilo cálido y su capacidad para evolucionar el personaje, idealista, patriota y enamorado, con un canto delicioso. Le acompañan los profesionales Onelia Fineschi, como Maddalena y Ugo Savarese, como Gérard, con una válida concepción del personaje. Como *bonus* encontramos los fragmentos de los actos primero y tercero de Cavaradossi en *Tosca*, representada en la Scala el 12 de diciembre de 1959, con Renata Tebaldi, donde ambos viven de forma intensa su idilio y su esperanza.

Los personajes son importantes o no, según quien los canta y esto se puede comprobar en este registro de *Madama Butterfly*, del Metropolitan Opera House de Nueva York (2 MCD 045.302), donde la sola presencia de Carlo Bergonzi genera el máximo interés. El gran tenor da una lección de fraseo, surge su canto noble, su facilidad para el legado, su seguridad en todos los registros y esa capacidad para captar la evolución del Pinkerton inconsciente del primer acto hasta el arrepentido del último, con todo lujo de detalles. Gabriella Tucci es una buena cantante con un instrumento bello, con una línea segura y un buen sentido de la responsabilidad, lo que le hace salir airosa como Butterfly, destacando más en las escenas más líricas, faltándole dramatismo comunicativo. Discreto el Shareless de Clifford Harvuot, así como la dirección de Fausto Cleva, al que le falta continuidad, matiz y densidad.

Una de las grandes noches del teatro

neoyorquino fue esta representación de *Tosca*, de 7 de enero de 1956 (2 MCD 044.297), que contó con un reparto estelar y una dirección impactante. La gran Renata Tebaldi, recientemente fallecida y a la que los aficionados a la ópera siempre recordaremos, ha hecho de Floria Tosca, uno de sus personajes emblemáticos, al que aportaba la belleza de su voz, su capacidad de adaptación a las escenas más dramáticas y ese canto etéreo que enamora. A su lado Richard Tucker con su timbre varonil destaca el apasionamiento del pintor, capaz de frases llenas de amor, con su estilo valiente y seguro. Completa el trío el gran Leonard Warren que plantea Scarpia no olvidando su ascendencia noble, a pesar de los malos instintos, que describe de forma maravillosa. La dirección de Dimitri Mitropoulos es una lección de descripción, destacando con elegancia los momentos líricos y subrayando los de mayor intensidad.

La brillantez vocal de los años cincuenta encuentra otro ejemplo en esta función de *Un ballo in maschera*, del Teatro alla Scala de Milán, con fecha 12 de abril de 1956 (2 MCD 045.300). En primer lugar, destaca la presencia de Giuseppe Di Stefano, en una de las obras más representativas de su repertorio, donde destaca por la intención del fraseo, su capacidad de identificación y la belleza expresiva, con alguna limitación en la zona aguda. El Renato de Ettore Bastianini está muy contrastado desde el canto noble del inicio a la intensidad vengativa del final con un instrumento que destaca por su belleza y capacidad de penetración. Antonietta Stella es la cantante profesional, con un elevado nivel medio, con un estilo elegante y una interesante descripción de Amelia. Para redondear el reparto está Ebe Stignani, que después de una larga carrera, mantiene su gran fuerza y la corrección de Eugenia Ratti, dirigidos con su buen oficio habitual por Gianandrea Gavazzeni.

Las temporadas de la Arena de Verona contaron con lo mejor de la escena lírica. Esta función de *Ernani*, algo accidentada, del 15 de julio de 1972 (2 MCD 044.299) contó con la presencia de uno de los barítonos más importantes de su generación, Piero Cappuccilli, que con su voz bella e impactante y su gran línea de canto, muestra su gran capacidad verdiana, su profundización del personaje, con una clara evolución desde el joven y altanero rey del inicio hasta el monarca con visión de estado, con una amplia gama de matices, como demuestra en el aria *O sommo Carlo*. Otra gran figura es Franco Corelli que muestra su timbre viril, su canto varonil y extrovertido, pero capaz de dar carácter al malogrado Ernani. Ilva Ligabue fue una soprano que realizó una importante carrera y sabe dar adecuada réplica a sus compañeros, con un canto que destaca igualmente en los momentos líricos que en



los dramáticos y Ruggero Raimondi, con su voz no especialmente bella nos muestra una cuidada descripción del viejo Silva, con Oliviero de Fabritiis, que da una versión de gran calidad, manteniendo la belleza y a la vez la fuerza que emana de la partitura. Para complementar se incluye como *bonus* una selección de la misma obra y marco, unos días más tarde, con las partes más importantes de Corelli y toda la escena final, con el único cambio de Ivo Vinco, con sus buenos resultados habituales.

Una de las grandes noches de la Scala fue *Simon Boccanegra*, dado el 8 de enero de 1972 (2 MCD 044.296), al contar con un director de excepción y unos intérpretes inspirados. Claudio Abbado muestra su total dominio de Verdi y de esta obra en particular con una versión llena de detalles, capaz de expresar la partitura de tal forma que se descubren nuevas bellezas, con una gran fuerza teatral, un sentido de los *tempi* impresionante y una gran capacidad de integrarse con el escenario y crear una motivación e integración que pocas veces se consigue. En el reparto destaca en primer lugar la presencia de Piero Cappuccilli con un enfoque del Dux lleno de nobleza, intensidad, amor y sentido de estado, con un fraseo impactante en cada frase. Mirella Freni sabe sacar a Amelia Grimaldi todas sus posibilidades con esa musicalidad, con una capacidad de realzar cada escena y con su total seguridad, solventado con inteligencia las dificultades de la partitura en la zona grave. Junto a ambos Nicolai Ghiaurov con un estilo denso, noble de línea y vengativo de intención y Gianni Raimondi, tenor de gran brillantez, con un fraseo suficiente.

Supraphon Archiv

TRES ERAN TRES...

El sello Supraphon (distribuidor: Diverdi) lanza al mercado tres reediciones a precio medio en las que el denominador común lo constituye la participación de la Orquesta Filarmónica Checa. Se trata de grabaciones de los años 60, con un sonido aceptable en general, teniendo en cuenta que en algún caso partimos de tomas de sonido originalmente monoaurales. La calidad musical y en todo caso el atractivo documental de los discos es indudable, y así, el dedicado a Brahms (SU 3780-2) recoge una sesión del Festival de Primavera de Praga de 1961 en la que David Oistrakh interpreta el *Concierto para violín*, dirigiendo a la orquesta el italiano Antonio Pedrotti, en aquellos años invitado con frecuencia en el podio de las Filarmónicas Checa y Eslovaca; el CD incluye también la *Cuarta Sinfonía*, registro de estudio de 1957, en una lectura con bastantes desequilibrios, lejos de las grandes referencias de la obra. En el *Concierto*, la poderosa personalidad de Oistrakh se impone y se acrecienta con la fuerza del directo; los pequeños desajustes e imprecisiones que surgen aquí y allá paldescen al lado de un discurso lleno de vigor, lirismo y carácter; el tercer movimiento se desarrolla con una intensidad y brillantez que captan por completo al oyente, imponiéndose además a una orquesta un tanto descentrada.

La *Séptima* de Bruckner (SU 3781-2) grabada en 1967 nos sitúa ante la batuta de Lovro von Matačić; el maestro croata, de cuyo fallecimiento se celebra este año el vigésimo aniversario, dirigió a la formación checa en 1958 por vez primera; desde entonces volvería con frecuencia como director invitado en las tres décadas siguientes, hasta su última aparición en mayo de 1984. De esta colaboración quedarían dos registros brucknerianos, *Quinta* y *Séptima*; nos encontramos con un Bruckner sólido, rocoso, de *tempi* reposados, que podría encuadrarse en una línea objetiva, con definida personalidad y dotado de un pathos grandilocuente y enérgico. Le perjudica en ocasiones la toma de sonido, pero se trata en cualquier caso de una más que notable aproximación a esta extraordinaria sinfonía. Le superan a mi juicio referencias como las de Jochum y la Staatskapelle de Dresde, más flexible y expresiva, la de Wand y la Filarmónica de Berlín, más lírica y trascendente, o las peculiares y metafísicas de Celibidache y las Filarmónicas de Berlín y Múnich, por citar a otros brucknerianos.

El tercero de los discos (SU 3779 2) contiene una excelente lectura de la *Sinfonía en re menor* de Franck que en el año 1962 dirigió Sir John Barbirolli a la Filarmónica checa; tampoco adelanta a



los Ansermet, Celibidache (en la línea germánica) o Giulini, pero convence por el concepto unitario y por un aliento romántico pleno de lirismo que no decae a lo largo de los tres movimientos. El CD se completa con otra sesión del Festival de primavera de Praga (el 24 de mayo de 1960 concretamente) en la que los mismos intérpretes acompañaron a los pianistas Frantisek Maxian y Jan Panenka en el infrecuente *Concierto para dos pianos* de Jan Ladislav Dusik; este pianista y compositor checo contemporáneo de Beethoven escribió un número importante de obras dedicadas al instrumento rey. Hablamos también de una buena versión, con esa especial intensidad de los conciertos en vivo, que añade atractivo a un disco ya de por sí interesante.

Daniel Álvarez Vázquez

Warner Elatus

INFIERNO Y REVOLUCIÓN

La nueva entrega de Elatus contiene dos grabaciones bachianas, con el clave a solo y con orquesta, dos románticas en lo fundamental —con el piano como común denominador— y un registro del sinfonismo de Shostakovich.

Las *Seis Partitas BWV 825-830* de Bach por Scott Ross (2564 61778-2, 2 CD, 1989) nos hace añorar la figura del grandísimo clavecinista. Sus versiones de las obras no sólo son del virtuosismo esperable de su técnica portentosa, sino de concepción siempre imaginativa y aunque reflexiva en ocasiones, caracterizada en general por una vitalidad máxima y una transparencia extrema.

Los tres *Conciertos para dos claves BWV 1060-1062* y el *Concierto para cuatro claves BWV 1065* —con Tini Mathot, Elina Mustonen y Patrizia Marisaldi— de Bach pertenecen a la grabación integral de Ton Koopman y la Orquesta Barroca de Amsterdam (2564 61775-2, 1989). El artista holandés sigue obviamente la línea de Leonhardt, pero con medios instrumentales más perfeccionados. Lecturas vitalistas y ornamentadas que tratan de incorporar lo que se sabe de la propia interpretación bachiana de las obras.

El disco lisztiano de tema dantesco —*Sinfonía*, ésta con la Filarmónica de Berlín y las voces femeninas del Coro de

la Radio de Berlín, y *Sonata*, o para ser más exactos *Fantasia quasi sonata*— protagonizado por Daniel Barenboim (2564 61780-2, 1992, en vivo, y 1986) es probablemente uno de los registros más interesantes del artista argentino en su doble faceta como director y pianista. La versión de la *Sinfonía* es de una extraordinaria tensión —con la sinceridad de la toma de un concierto— de principio a fin y consigue reivindicar la obra como una pieza de categoría semejante a la mucho más considerada *Sinfonía "Fausto"*. La *Sonata*, aun con una ejecución que no deja de transparentar algunas imperfecciones de tipo mecánico, supone un acercamiento muy vehemente y colorista.

El programa del disco de Andrés Schiff (2564 61762-2, 1994, en vivo) parte del barroco, la *Suite n.º 1* de Haendel, prosigue con Brahms, las *Variaciones y fuga sobre un tema de Haendel*, y concluye con Reger, *Variaciones y fuga sobre un tema de Bach*. Schiff trata de aproximarse todo lo posible al estilo original de la obra concebida para el clave, con un apreciable aire improvisatorio y un nervio admirable que compensan, al menos en parte, algunas carencias de idioma. La traducción de las *Variaciones "Haendel"*, sin embargo, es probable-

mente demasiado de bravura como para que no se le escapen al pianista numerosas sutilezas y detalles de la obra. La versión de la densa pieza regeriana consigue aportarle a ésta una considerable claridad, bien que en ocasiones el toque aparezca algo falto de vigor.

El disco Shostakovich de Rostropovich (2564 61374-2, 1993, 1973, en vivo), perteneciente a su desigual ciclo integral, reúne dos partituras de significado totalmente opuesto, la oficialista *Segunda* —Coro y Sinfónica de Londres— y la mucho más introvertida y posiblemente "de resistencia" *Decimocuarta* (Galina Vishnevskaja y Mark Reshetin, Miembros de la Orquesta Sinfónica Académica de Moscú). La *Segunda* merece una interpretación electrizante, que esquiva dudas o segundas intenciones acerca de su mensaje de exaltación soviética. La versión de la otra sinfonía recoge lo que es ya casi una grabación histórica, dado que el compositor asistió a los ensayos del concierto. En todo caso, se trata de una recreación sensacional, gracias tanto a la dirección como a los solistas vocales, que testimonian además una obra maestra a muy escasa distancia de su estreno (Barshai, 1969).

Enrique Martínez Miura

EMI Maria Callas

EL ETERNO RETORNO DE LA DIOSA

La escasa documentación visual que ha quedado de Callas contrasta con el abundantísimo material sonoro que existe, en estudio o en vivo. Llama la atención, como si se tratara de una ironía del destino, que de la más grande intérprete de su generación y una de las más eficaces actrices de la historia del canto no quedara en imágenes ninguna ópera completa. Sobre todo, si se piensa que de Renata Tebaldi se hayan conservado, no una sino dos representaciones completas de *Tosca*, precisamente una de las obras más asociadas al impacto teatral de la Divina, que hubo de conformarse con llegar a la posteridad sólo dos actos segundos de la partitura pucciniana, tomados en París en 1958 y en Londres en 1964. La EMI, después de editarlos en vídeo y laserdisc, los pasó a DVD, juntándolos, los dos recitales de Hamburgo, 1959 y 1962 (4 92246 9), idéntica operación realizada con la honorable película de Alan Lewens y Alastair Mitchell que lleva el ambicioso título de *Life and Art* (4 02248 9), o sea, que intenta —y en parte consigue— concentrar la vida y el arte de la soprano en 75 minutos de filmación. Opiniones más o menos inteligentes, pero sí muy de primera mano y muy sinceras de profesionales que vivieron de cerca la carrera de la soprano (Giulini, Zeffirelli, Lord Harwood, el empresario Gorlinsky, el pianista Robert Sutherland...) se entremezclan con documentación de la época y

con varias interpretaciones de la cantante, incluyendo dos de su última etapa profesional (*Elisir*, *Cavalleria*), la de la gira de recitales con el tenor Giuseppe di Stefano. Mucho más interesante es el DVD de las veladas hamburguesas. En 1959, con Nicola Rescigno, la Callas hace la esperable exhibición de repertorio, pasando de la terrible página de Giulia de *La vestale* con la que abre la sesión a la Rosina del Barbero, dejando constancia además de las verdianas Lady Macbeth y Elisabetta y culminando con una extraordinaria interpretación de la escena final de Imogene en *Il pirata*. La voz suena dura y a la cantante le cuesta ir doblegándola a sus intenciones, sacándole todos los matices que la artista desearía. Así va acusando alguna debilidad que esporádicamente surge (en el do del recitativo *Ambizioso spirito*) que ella evidencia con miradas furtivas al director, al mismo tiempo que vamos comprobando cómo la cantante va adquiriendo mayor seguridad, sobre todo cuando llega a la lectura llena de gracia, en una caracterización vitalísima, única, de *Una voce poco fa* y, especialmente, cuando reaparece otra vez la gran actriz trágica para la escena final de la Imogene belliniana. Aquí ya desde el preludio vemos a la heroína en carne y hueso, con un rostro, unas miradas y unos gestos corporales extraordinariamente volcados a servir y retratar al personaje. Se trata de un documento real-

mente fascinante, inigualable, de valor incalculable. En 1962, con la complicidad ahora de Georges Prêtre (que puede lucirse en solitario con *Mireille* y la casi obligatoria ópera de *La forza*), la voz suena más frágil, la actriz está algo más comedida. Callas sólo canta una parte soprán, la del recitativo y aria de *Ernani*, sin la cabaletta, resuelta con discreto encanto y mucha prudencia vocal. El resto son páginas para mezzosoprano (Cenerentola, Eboli, Carmen) o Falcon (la Chimène de Massenet). En el *O don fatale* saca el jugo esperado al recitativo, un inusitado clima doloroso a la sección central, "O mia regina", y deja su impronta especial en frases como "Un di mi resta", mientras que como Carmen, magnífica de presencia incluso cuando no canta, rubrica su personalísimo, agresivo e inimitable retrato de la gitana bizetiana. Testimonios imprescindibles para cualquier videoteca operística que se precie, los dos DVDs están subtítulos en francés, inglés y alemán.

Fernando Fraga

Virgin Pleasure 4

REFERENCIAS, INSATISFACCIONES

Virgin propone una nueva serie de reediciones, Pleasure 4, que agrupa cuatro discos en sobrecillos por álbum. La primera entrega que nos llega recoge obras de los dos grandes barrocos, Bach y Haendel, en versiones que van de lo extraordinario a lo meramente estimable.

El álbum bachiano está confiado por entero a Gustav Leonhardt, con las *Suites inglesas* y las *Partitas para clave* (5 62379 2, 1985, 1987), versiones que ya han estado disponibles en otras series y formatos. Se trata ciertamente de clásicos de la fonografía del instrumento y de su intérprete. Las *Suites* son sobrias pero virtuosistas y el intérprete en absoluto deja de lado el fundamental elemento danzable de las piezas. Leonhardt no sigue las indicaciones de repetición, pero ello no puede decirse que afecte al equilibrado concepto que brinda de las *Suites*. Verbo, detallismo, imaginativa ornamentación y garbo rítmico caracterizan las interpretaciones de las *Partitas*, nuevamente otro punto de referencia de la discografía bachiana. También otra vez la drástica —y no del todo comprensible— decisión de no respetar las repe-

ticiones. Pero así y todo es difícil resistirse a la soberana elegancia y la musicalidad sin límites de las lecturas.

Menos interesante es el álbum con *El Mesías* e *Israel en Egipto*, por los Taverner Choir and Players, dirigidos por Andrew Parrott (5 62390 2, 1989-90). El primero de los oratorios cuenta con numerosas versiones de todo tipo, con o sin instrumentos históricos. La de Parrott es sumamente original, con decisiones de *tempo* o dinámica, por ejemplo, que pueden chocar a más de un oyente. Gustos aparte, el concepto del director parece incurrir en algunas incoherencias, lo que afecta al fluir natural de la música. Para mayor desdicha, los solistas vocales (Kirkby, van Evera, Cable, Bowman, Cornwell y Thomas) no rinden como cabría esperar de ellos, por lo que lo más apreciable de la interpretación cabe encontrarlo en los coros, números plasmados con convicción. Hay detalles atractivos, pero en conjunto la versión se ha resentido del no demasiado tiempo transcurrido desde que se grabase. *Israel en Egipto* cuenta con un trabajo solista algo más redondo, bien que tampoco de primerísimo orden



(Argenta, van Evera, Wilson, Rolfe Johnson, Thomas, White). Mas es en la batuta donde se originan algunas desigualdades de la traducción: la primera parte padece caídas de tensión, con números cerca de la desgana. El oratorio puede que no sea de los más brillantes de su autor, pero la senda un tanto sombría de la opción de Parrott, en esa sección de la partitura, parece perjudicarle más todavía. Mucho más lograda la tercera parte de la composición, donde el pulso narrativo es mucho más vivo y la realización más efectiva.

Enrique Martínez Miura

EMI Great Artists of the Century

VIEJOS AMIGOS

Seguimos con esta excelente colección de EMI con diez nuevas referencias publicadas que comentamos brevemente por orden alfabético de intérpretes:

Maurice André (5 62946 2, grabaciones de 1974, 1977 y 1984). Un deslumbrante muestrario de los conciertos para trompeta más representativos de Albinoni, Haendel, Telemann, Haydn, Hertel y Hummel (evidentemente son todo reediciones, igual que todos los discos que se comentan) interpretados por este virtuoso francés con sus acostumbradas dotes de refinamiento, infinita paleta de matices, sentido de la articulación y particular concepción tímbrica que hicieron de él uno de los solistas más representativos de su instrumento del XX. Los acompañamientos de eminentes directores como Karajan, Mackerras y Muti elevan el nivel de estas obras a versiones ideales de este repertorio, independiente de discusiones más o menos oportunas sobre la aproximación tradicional a estos autores. Buenas tomas de sonido y acertados comentarios en los tres idiomas acostumbrados. **Sir Thomas Beecham** (5 62948 2, grabaciones de 1959). Un grandísimo director que ilumina con su genio tres obras características de la cultura francesa: las *Sinfonías* de Franck y Lalo, más la *Pavana* de Fauré. El baronet eligió para ellas la sonoridad típica y específica de la Orquesta de la Radiodifusión francesa, consiguiendo una versión de Franck de sólida y grave construcción germánica trufada de sensualidad francesa, además de los típicos toques de humor y elegancia del director evidentes en muchos pasajes de la obra (tercer movimiento). Convincente y dinámica la página de Lalo y exquisita la *Pavana* de Fauré, una de sus últimas grabaciones y que, recordemos, el propio Sir Thomas tocó con el autor a cuatro manos en 1900. Imprescindible. **Guido Cantelli** (5 62950 2, grabaciones de 1954 y 1955), otra leyenda de la dirección de orquesta que aparece ahora con sus célebres Debussy y Ravel con la Philharmonia: *Preludio a la siesta de un fauno*, *2 Nocturnos*, *El mar*, *El martirio de San Sebastián* y *Pavana para una infanta difunta* son las obras que componen este disco, editadas y reeditadas en múltiples ocasiones y que ahora volverán a sorprender y a cautivar a todo el que se acerque a ellas. Colorido, elegancia expresiva, adecuada atmósfera, suficiente relieve sonoro e impecable equilibrio orquestal son a vuelapluma las características esenciales de este bello disco que cumple sobradamente con las altas exigencias interpretativas de estas obras. La fenomenal Philharmonia de principios de los cincuenta y la particular predilección de Cantelli por los dos autores que comentamos forman una feliz combinación en un disco que no es conveniente dejar pasar de largo.

Plácido Domingo (5 62977 2, grabaciones de 1970, 1972, 1974, 1975, 1982,



1986 y 1988). Una de las voces más populares de la actualidad que aquí encontramos en varias de sus grabaciones verdianas más interesantes hechas en los años citados y acompañado por insignes batutas del repertorio operístico italiano como Giulini, Muti o Levine. Los quince números de que consta este CD de casi 80 minutos de duración incluyen fragmentos de *Don Carlo*, *Giovanna d'Arco*, *Un ballo in maschera*, *Aida*, *Ernani*, *La forza del destino*, *Macbeth* y *Otello*, demostrando en todos ellos tanto una notable comprensión de cada personaje como un cálido lirismo y un empuje dramático esencial e imprescindible para todos estos papeles de tenor. Su estado vocal a lo largo de los años de estos registros se mantiene fresco y poderoso, su timbre es de belleza incuestionable, lo mismo que su clara dicción y su versatilidad interpretativa. La verdad, garantizamos un rato muy agradable y placentero a cualquiera que se acerque a este estupendo recital. **Kirsten Flagstad** (5 62956 2, grabaciones de 1948 y 1951). De esta diosa del canto wagneriano encontramos en este CD unos bellos *Wesendonk Lieder* en la versión para voz y piano, muy bien acompañada por Gerald Moore y en los que la Flagstad da clases de maestría interpretativa en un registro más íntimo que en el de sus grandes recreaciones para soprano heroica, transmitiendo siempre una cálida emoción personal. El resto del CD está compuesto por la oración de Elisabeth del acto tercero de *Tannhäuser*, las imprecaciones de Isolda en el acto primero de *Tristan* (aquí con los do⁵ en su sitio y sin la ayuda de Schwarzkopf), además de la Muerte de amor de la misma ópera, el dúo final de *Sigfrido* (con Set Svanholm) y finalmente la escena final del *Ocaso* acompañada por Furtwängler en una grabación que ya es una leyenda de la fonografía (los muy buenos directores Issay Dobrowen y Georges Sebastian son los responsables orquestales del resto). La voz bien timbrada, amplia y homogénea de la soprano noruega en esos años dejará más que pasmado al respetable. Imprescindible para wagnerianos, y para el resto tam-



bién. **Georges Prêtre** (5 62958 2, grabaciones de 1965 y 1980), un disco enteramente dedicado a Poulenc dirigido por uno de los apóstoles más representativos del compositor francés. *Les biches*, *Pastourelle*, *Aubade* y *Les animaux modèles* forman las obras de este CD, dirigidas con seguridad, brillo, entusiasmo y veneración hacia ellas por este notable músico. Evidentemente, no es una música para todos los gustos, pero Prêtre es convincente en grado sumo, siempre fiel a la verdadera naturaleza de las obras (era amigo del compositor), dándoles siempre la sonoridad, el idioma y los matices requeridos. La Philharmonia en las dos primeras obras, y la Orquesta del Conservatorio de París en las dos siguientes, prestan sus estupendas colaboraciones. Un buen homenaje a este compositor en un disco especialmente indicado para sus seguidores o para los que deseen ampliar repertorio.

Simon Rattle (5 62975 2, grabaciones de 1994). Sir Simon, que ya es un cincuentón a partir de este mes de enero de 2005 (efectivamente, ¡cómo pasa el tiempo!), grabó con éxito varias entregas de *Sinfonías* de Haydn con su antigua orquesta de Birmingham, y este disco nos trae tres de ellas (las n^{os} 22, 86 y 102) muy bien planificadas y expuestas, con encomiable nivel de claridad, siempre con agilidad, equilibrio y articulación perfectamente soldada. A pesar de todo, quizá la profundidad melódica del extraordinario Adagio de la n^o 22 no esté del todo conseguida, lo mismo que la elaboración tan ingeniosa del Allegro de la n^o 86, o, en fin, el encanto melódico y armónico del movimiento lento de la n^o 102, habiendo otros directores más afortunados en ellas (Bernstein sobre todo). Pero, en conjunto, son tres versiones de excelente nivel y convicción que les ayudarán a conocer y a apreciar en su verdadera medida tres eslabones más del enorme corpus sinfónico de Haydn.

Sviatoslav Richter (5 62960 2, grabaciones de 1961-1963), otros tres legendarios registros de Schubert y Schumann (*Fantasia Wanderer*, *Fantasia op. 17 y Papillons*), ya comentados en otras ocasiones desde estas páginas, componen

este soberbio CD, apasionado, ardiente y evocador como pocas veces hemos escuchado. Los medios técnicos del Richter de los sesenta estaban en plenitud, por no hablar de su verbo denso y profundamente enigmático para las obras del romanticismo, de tal forma que estas traducciones son hitos incomparables en la fonografía pianística. Perdérsele sería un pecado. Finalmente, de **Bruno Walter** (5 62964 2, grabación de 1938) EMI nos reedita una vez más la célebre *Novena* de Mahler que aquél dirigiese poco antes de que Hitler se anexionase Austria a su Reich y que obviamente es la primera

grabación de la obra. La toma procede de un concierto en vivo con la Filarmónica de Viena del 16 de enero del citado año que La voz de su amo sacó originalmente en un álbum de 20 discos de 78 rpm. Según contaba el productor Gaisberg, cuando Walter oyó el resultado, quedó muy contento y profundamente impresionado. Seguro que ahora se habría quedado literalmente pasmado al escuchar este CD con el sonido bastante más claro si lo comparamos con el de las viejas pizarras originales. La versión, como ya se ha dicho en infinidad de ocasiones, es de magnetismo irresistible,

estructura consistente y expresividad marca de la casa, un registro inolvidable e imprescindible para cualquier amante de esta obra maestra.

Resumiendo, según los gustos del firmante y dentro del buen nivel general, destacan Beecham, Cantelli, Domingo, Flagstad, Richter y Walter, media docena de viejos amigos que les harán pasar excelentes tardes musicales. Como es costumbre en la colección, sonido y presentación óptimos, lo mismo que el competitivo precio medio.

Enrique Pérez Adrián

BIS Baroque

BISES BARROCOS

El impacto de la más reciente y aún no superada crisis de ventas parece haber guardado proporción aproximadamente inversa con el tamaño de las casas discográficas. Sin que tampoco se pueda decir que las pequeñas se hayan ido de rositas, algunas de éstas es muy posible que incluso hayan crecido en cuota de mercado. Sea como sea por lo que se refiere a las cosas que se pueden medir con números, lo que resulta indiscutible es que el sueco BIS, fundado hace treinta años, se cuenta entre los sellos que más éxitos y por tanto prestigio han conseguido en la última década. Con una sola excepción parcial, ese es el período del que proceden las quince reediciones de música barroca que a continuación se repasan.

En el *Concierto RV 433* y otros cinco de Vivaldi no dedicados originalmente a la flauta de pico, Dan Laurin, con la Orquesta Barroca de Drottningholm (CD-310635, 1991) alterna la flauta soprano y la contralto en lecturas que en su día Carlos Ruiz Silva (véase SCHERZO n° 83, pág. 86) calificó con toda justicia de encantadoras, vivas, ora brillantes ora melancólicas, claras, hermosas, sin exceso de *vibrato*, agradables y compenetradas con el quinteto de cuerdas más clave que forman el acompañamiento. Nueve años después (véase SCHERZO, n° 175, págs. 94-5), con Arte dei Suonatori (CD-311185, 2000), estas virtudes pudieron resumirse como seguridad y sensibilidad en un puñado de oberturas y conciertos de Telemann verdaderamente atractivo. De la selección de obras del Prete Rosso con intervención más o menos relevante del laúd —Jakob Lindberg y el Conjunto de Cámara de Drottningholm (CD-310290, 1984-2002)—, en cambio, sólo en el *RV 93* se aprecia un compromiso interpretativo específico además de la solvencia técnica que, por más que incuestionable, constituye el mérito mayor en el resto.

Las *Variaciones Goldberg* de Masako Suzuki (CD-310819, 1997) siguen gustando (véase SCHERZO, n° 124, pág. 86) por la imaginación con que se llena de carne, sangre y sentimientos una exhibición de virtuosismo que alcanza su nivel máximo en la variación n° 23 y



sólo decepciona relativamente en la n° 28. De los cuatro órganos suecos que emplea Hans Fagius en su programa Bach (CD-311544, 1985-1989), el Cahan de 1728 es el de sonido más bello por el intimismo y recogimiento que transmite, pero del que más partido extrae Fagius es del Wahlberg de 1764, ideal para las obras expansivas (la *BWV 565*, por ejemplo). En éstas, sin embargo, las excesivas libertades de fraseo que se toma el intérprete hacen que no acabe de dar la talla más que en una fuga del *BWV 548* realmente imponente por adecuación tímbrica y magisterio musical. En los *Magnificats* de Kuhnau, Zelenka y Bach, Suzuki y el Bach Collegium de Japón (CD-311011, 1998) vuelven a asombrar por su habitual disciplina y, en este caso, sentido de la contextualización (véase SCHERZO, n° 137, pág. 102), pero la versión más redonda no es la bachiana sino la de Kuhnau.

Estos mismos músicos no corrigen en los extractos del *Mesías* (CD-310521, 1996) la impresión de amaneramiento e insuficiencia técnica que producía el original íntegro (véase SCHERZO, n° 122, págs. 77-78). El Haendel absolutamente recomendable es por el contrario el de las *Nueve arias alemanas*, que Christina Högman, con I Quattro Temperamenti (CD-310403, 1988) canta con voz fresca pero madura y una calidez expresiva muy adecuada a los textos y a la música. Lástima que el resto del disco se quede en lo simplemente correcto.

Muy recientemente (véase SCHERZO, n° 186, pág. 80), los London Baro-

que —con Charles Medlam— han acertado a acentuar con sutil pero eficaz delicadeza los matices distintivos de los estilos de Corelli y Lully sintetizados en las *Apoteosis* de Couperin (CD-311275, 2001). También admirarán en el popurrí navideño con que Kirkby se confirma por enésima vez como una de la grandes de la cantata camerística (CD-311135, 2000). Es no obstante para las *Fantazias* de Purcell (CD-311165, 2000) para las que este grupo reserva su lección auténticamente magistral de elocuencia (véase SCHERZO, n° 164, pág. 90).

Si se consigue pasar por alto las sólidas razones en que Enrique Martínez Miura (véase SCHERZO, n° 130, pág. 97) basaba sus sospechas de manipulación en las tomas, en los números rápidos de las *Piezas del Libro II* de Marais el violagambista Markku Louolajan-Mikkola (CD-909, 1997) deslumbrará con un virtuosismo que acaso llegue a compensar de la falta de flexibilidad rítmica en los lentos. Cierta potenciación sobrevenida del clave de Spányi apreciaba asimismo Francisco Bueno Camejo (véase SCHERZO, n° 83, pág. 68) en la colección de piezas para violín de Biber voluptuosamente traducidas por Maria Lindal (CD-310608, 1993). Por su combinación de práctica barroca y expresividad galante (véase SCHERZO, n° 154, pág. 95), es seguramente Hidemi Suzuki —con la Orquesta "Van Wassenaer", que dirige Makoto Akatsu—, en los conciertos de Leonardo Leo, la solista más completa en sus prestaciones (CD-311057, 1999).

Carl Philipp Emanuel Bach, uno de los buques insignia de BIS en lo que a recuperaciones de compositores olvidados se refiere, se ve representado por una significativa muestra (CD-311506, 1992-1998) de grandes éxitos extraídos de no menos de cuatro registros independientes, en interpretaciones de Lena Weman, flauta; Hidemi Suzuki, violonchelo; Miklós Spányi, clave y piano tangente; Jacques van Oortmerssen y Hans-Ola Ericson, órgano, el Bach Collegium de Japón y Concerto Armónico.

Alfredo Brotons Muñoz

DISCOS

CRÍTICAS de la A a la Z

ALFANO:

Liriche da Tagore. TIZIANA SCANDALETTI, soprano; RICCARDO PIACENTINI, piano. NUOVA ERA 7388. DDD. 50'31". Grabación: Lugano, IX/2003. Producción: Rive Gauche Concert. Distribuidor: Diverdi. **PN**

La calidad humana que tenía Rabindranath Tagore, Premio Nobel de Literatura 1913, se destaca en todos sus escritos, pero de forma muy especial en su poesía, que emana una gran cantidad de sentimientos y emociones, por lo que son terreno abonado para la composición de canciones. Franco Alfano captó tanto esta calidad humana que una parte importante de sus canciones están basadas en textos del escritor indio, a los que intenta dotar de una música de igual sensibilidad. Los textos elegidos por Alfano fueron compuestos en un amplio periodo creativo que va desde 1919 a 1948, y en ellos es factible ver la evolución del propio artista, que aunque fiel a su estilo, no ignoraba los cambios de su tiempo. El resultado son unas canciones elegantes, sutiles, unas más inspiradas que otras, pero que merecen ser conocidas, tanto por la belleza de la palabra, que se puede leer en italiano en el cuadernillo, como por la delicadeza de la música. El Dúo Alterno, que promueve el repertorio vocal-pianístico de un amplio repertorio que llega a nuestros días está formado por la soprano Tiziana Scandaletti, que posee una voz homogénea aunque no especialmente bella y es muy musical, y Riccardo Piacentini, que acompaña y subraya los valores de las partituras, con una versión profesional y correcta.

A.V.

P.J.V.

BACH:

6 Suites para violonchelo solo BWV 1007-1012. ANTONIO MENESES, violonchelo. 2 CD AVIE AV0052. DDD. 55'48", 72'59". Grabación: East Woodhay, VI/2004. Productor e ingeniero: Simon Fox-Gál. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Hace una década el brasileño Antonio Meneses registró ya las *Suites* de Bach en una producción del sello Philips que, salvo mejor información, jamás se distribuyó en nuestro país. Ahora sorprende con esta interpretación que, por el sello en el que se publica, parece haberse tomado como una decisión puramente personal. Y decimos *sorprendente* por-

que su visión de la colección es de una ligereza que suele relacionarse habitualmente con las interpretaciones historicistas. Si la comparamos con la reciente de Wieland Kuijken (Arcana), de sonoridades mucho más pesadas, parece indudable que las fronteras se han roto de forma definitiva, y eso es una estupenda noticia para la música.

Meneses emplea un violonchelo construido por Jean-Baptiste Vuillaume hacia 1840, incluso para la última obra de la serie (que como se sabe Bach escribió para un instrumento distinto, seguramente un *cello piccolo* de cinco cuerdas), lo cual le ocasiona algún problemilla en los agudos. El sonido es siempre poderoso, muy rico en armónicos, amplio, pero la articulación es ágil, con empleo abundante del *staccato*, lo que da a las danzas rápidas una gracia muy especial: las courantes resultan especialmente juguetonas, las gígues, fulgurantes y las bourrées y gavottes tienen una chispa muy especial. La versión es luminosa, de *tempi* rápidos, casi sin repeticiones, lo que acorta considerablemente la duración de las obras, que resultan ornamentalmente sobrias, directas, extravertidas, por momentos casi urgentes, lo que provoca cierta sensación de uniformidad, reduce el impacto emocional de las sarabandes y resta trascendencia a una colección que ha sido venerada y sacada del contexto en el que fue creada en demasiadas ocasiones. Una opción más a tener en cuenta en una discografía rica en versiones de primer nivel.

W. F. BACH:

Concierto para flauta travesera en re mayor BR C 15. Sinfonía en re menor BR C 7. Concierto para clave en mi menor BR C 12. Concierto para dos claves en mi bemol mayor BR C 11. KARL KAISER, flauta; MICHAEL BEHRINGER, ROBERT HILL, clave. ORQUESTA BARROCA DE FRIBURGO. Director: GOTTFRIED VON DER GOLTZ. CARUS 83.304. DDD. 75'04". Grabaciones: II/2002. Productor: Andreas Neubronner. Ingeniero: Martin Nagorni. Distribuidor: Diverdi. **PN**

El *Concierto para flauta en re mayor* fue atribuido erróneamente durante mucho tiempo al berlinés Johann Joa-

TIPO DE GRABACIÓN DISCOGRÁFICA

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

PRECIO DE VENTA AL PÚBLICO DEL DISCO

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

Zimerman, Andsnes, Grimaud, Boulez
TERRITORIO BOULEZ

BARTÓK: Conciertos para piano nºs 1, 2 y 3. KRYSZTOF ZIMERMAN, piano (*Concierto nº 1*). SINFÓNICA DE CHICAGO. LEIF OVE ANDSNES (*Concierto nº 2*). FILARMÓNICA DE BERLÍN. HÉLÈNE GRIMAUD (*Concierto nº 3*). SINFÓNICA DE LONDRES. Director: PIERRE BOULEZ. DEUTSCHE GRAMMOPHON 00289 477 5330. DDD. 76'30". Grabaciones: Chicago, XI/2001; Berlín, II/2003; Londres, X/2004. Productores: Helmut Burk y Christian Gansch. Ingenieros: Reinhard Lagemann y Wolf-Dieter Karwatky. Distribuidor: Universal. **PN**

Vuelve Boulez al cabo de los años a darnos un registro de los conciertos pianísticos de Bartók, desde aquel lejísimo 1967 en que grabó con el joven Barenboim unas excelentes lecturas del *Primero* y el *Tercero* (EMI). Más lejano aún debe de ser el *Segundo* que grabó con Pommier. Ahora lo hace dentro de su ciclo para Deutsche Grammophon, aunque en este CD de generoso minutaje Chicago comparte protagonismo con Londres y Berlín. Atención: tres orquestas y tres fechas distintas. Y hay tres pia-

nistas, excelentes, superiores, sin duda; pero tres, frente a un solo Boulez. El ciclo es suyo, que quede claro. Como era de esperar ante esos nombres, ante esos monstruos de solistas y orquestas, los resultados son espléndidos. Y, como era de temer, Boulez no se supera a sí mismo, ni estos tres impresionantes pianistas superan a aquel Barenboim de hace casi cuarenta años. Estamos ante tres lecturas superiores, difíciles de igualar. Sólo que hay mucho escrito, grabado y dicho en este repertorio. El grandísimo maestro acompaña con agresividad, percusividad, convicción que acaso transmite a los solistas, y deja su autoría al muy elevado nivel que siempre le ha correspondido. Los pianistas aguantan ese apretón, y están poderosos, expresivos, y tan percusivos como era de esperar, al menos en lo que les toca a Zimerman y a Andsnes. Grimaud se luce en ese *Tercero* inconcluso que resulta agradecido en momentos concretos, aunque nos parezca obra algo menor en comparación. En fin, una integral magnífica, que



se coloca junto a las grandes que el aficionado conoce bien, pero sin desbancarlas (añadir a Barenboim/Boulez: Pollini/Abbado, sin *Tercero*; Anda/Fric-say; Kocsis/Fischer; Bishop/Davis; Bronfman/Salonen, y acaso alguno más).

Santiago Martín Bermúdez

chim Quantz, hasta el reciente descubrimiento en la Sing-Akademie de Berlín del manuscrito original de W. F. Bach. La *Sinfonía* es del período que el autor pasó en Dresde como organista (1733-1746) y presenta en sus dos movimientos un inusual carácter solemne; mientras, el *Concierto para clave* lo dedicó en 1767 a la Princesa de Sajonia María Antonia con la descripción de que se trataba de una "obra muy asequible". El *Doble Concierto* pertenece casi con toda seguridad a la última etapa de su vida y constituye una de las piezas más notables del autor. Todas ellas, con el *Concierto para flauta* en primicia discográfica, reciben una interpretación llena de vitalidad y contrastes de la extraordinaria Orquesta Barroca de Friburgo. Además del acierto al reflejar el carácter y el estilo de las obras, la agrupación de instrumentos originales posee esa fabulosa calidad sonora que la distingue y esa intensidad interpretativa, de pleno compromiso con la música, de que hace gala en todas sus versiones.

D.A.V.

BIBER:
Sonata "Victoria de los cristianos" (*Adaptación de la X Sonata del Rosario por Andreas Anton Schmelzer*). **Sonatas para violín solo nºs 1, 2, 5 y 7.**
MUFFAT: Sonata para violín solo en re mayor. JOHN HOLLOWAY, violín; ALOYSIA ASSENBAUM, órgano; LARS ULRIK MORTENSEN, clave. ECM 472 4322. DDD. 62'52". Grabación: Monasterio de St. Gerold (Austria), VII/2002. Productor: Manfred Eicher. Ingeniero: Stephan Schellmann. Distribuidor: Nuevos Medios. **PN**



Con un año de retraso sobre lo anunciado, llega la continuación conclusiva del excelente disco en que el trío que entonces parecía acogerse al nombre colectivo de Unam Ceylum (véase SCHERZO, nº 172, pág. 75) inició el registro de las ocho *Sonatas para violín* de Biber. Por no repetir elogios, aquí sólo se añadirá que el violinista John Holloway aún parece expresivamente más maduro, poseedor de una superior capacidad para hacer música por encima de la exhibición virtuosística: justamente lo que, en un grado de exigencia que pocas veces se ha igualado en la historia de la música, demanda este también por tantos otros motivos singular compositor. La naturalidad con que, por ejemplo, en no pocas ocasiones se crea la ilusión de estar oyendo a varios instrumentistas de cuerda es verdaderamente fascinante. Como complemento a la colección biberiana, se incluye a modo de exordio la adaptación realizada por Schmelzer de la *Décima Sonata "del Rosario"* como descripción de la victoria de los ejércitos cristianos sobre los asaltantes turcos en Viena el año 1683. Y como colofón una *Sonata* de Muffat, descrita por Holloway como biográfica, en homenaje a la organista Aloysia Assenbaum, que falleció poco después de la grabación de este disco. Un mejor entendimiento de las condiciones acústicas del Monasterio de St. Gerold por parte de los técnicos de sonido refuerza la recomendación.

A.B.M.

BOISMORTIER:
Suite para la viola op. 31. Sonata VI a cuatro partes igualmente trabajadas op. 34. Sonata III para fagot op. 26. Sonata II para violonchelo op. 50. Sonata III a dos partes op. 14. Suite de piezas que se pueden tocar solo op. 40. LE CONCERT SPIRITUEL. Director: HERVÉ NIQUET. GLOSSA GCD 921609. DDD. 57'19". Grabación: París, XII/2003. Productores: Dominique Daigremont y Manuel Mohino. Ingeniero: Manuel Mohino. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Si el mundo de la viola *da gamba* durante el barroco en Francia tiene un rey consolidado en Marin Marais, no carece ni de validos ni de, si no sucesores, sí al menos continuadores. Uno de los menos "ortodoxos" entre éstos es Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755), nacido en Lorena, inspirado por la Cataluña francesa a la que se trasladó a vivir a raíz de su matrimonio y finalmente colocado en París. Tocaba muchos instrumentos, sobre todo de viento, pero si es que no hacía pinitos con el arco, de lo que no cabe duda es de que conocía bien la forma adecuada de escribir para viola. En este disco se ofrecen varias muestras de extraordinaria versatilidad tímbrica imaginativamente combinada con vivaces rítmicas. No se esperen suspensiones del *tempo* y del ánimo sobre notas tenidas o arpeggios interminables. Por el contrario, incluso cuando no se explicita en el título, lo que suele aflorar es una danza popular más o menos estilizada. En cuanto a virtuosismo individual de primer orden, únicamente se encontrará en la pieza protagonizada por el fagot, pero lograr del conjunto una respuesta tan ajustada internamente y al carácter de la música

interpretada no es tarea fácil por más que Le Concert Spirituel y su director, Hervé Niquet, lo hagan parecer. Tomas satisfactorias en los pasajes *tutti*, pero demasiado oscuras allí donde se reduce el número de intervinientes.

A.B.M.

BRAHMS:

Sonatas para violonchelo y piano op. 38 y 99. TILMANN WICK, violonchelo; PASCAL DEVOYON, piano.

SACD AUDITE 92.516. DDD. 54'05". Grabación: Berlín, XII/2003. Productor: Ludger Böckenhoff. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Esta nueva aproximación a las dos sonatas para chelo y piano de Brahms a cargo de Wick y Devoyon, que cuenta con el aliciente de la calidad de grabación y la edición en súper audio cd, parte de una concepción más estructuralista que puramente musical. Son dos intérpretes solvientes que no terminan de redondear su propuesta por culpa de su escasa capacidad para transmitir de forma inteligible sus ideas.

La mayor preocupación de los dos solistas consiste en hacer que las dos piezas funciones desde un punto de vista formal, pero no parecen igualmente preocupados por el sonido, los matices, los giros expresivos o la intensidad.

C.V.N.

John Nelson

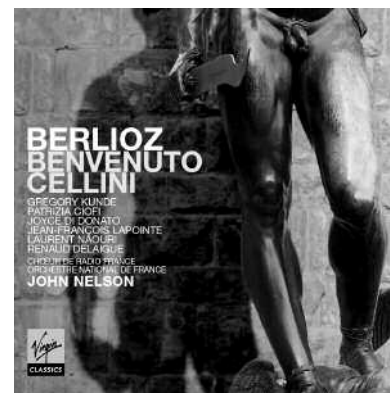
ECOS DE UN BICENTENARIO

BERLIOZ: Benvenuto Cellini. GREGORY KUNDE (Benvenuto Cellini), PATRIZIA CIOFI (Teresa), JOYCE DI DONATO (Ascanio), JEAN-FRANÇOIS LAPOINTE (Fieramosca), LAURENT NAOURI (Balducci), RENAUD DELAIGUE (El Papa Clemente VII), ERIC SALHA (Francesco), MARC MAOUILLO (Bernardino), ERIC HUCHET (El tabernero), RONAN NÉDÉLEC (Pompeo). CORO DE RADIO FRANCIA. ORQUESTA NACIONAL DE FRANCIA. Director: JOHN NELSON. 3 CD VIRGIN 5 45706 2. DDD. 187'56". Grabación: París, XII/2003. Productor: Daniel Zalay. Ingeniero: Joël Soupiron. Distribuidor: EMI. **PN**

Sin lugar a dudas estamos ante la grabación más importante hecha para conmemorar el bicentenario del nacimiento del gran compositor francés, aunque no llegue algunos meses tarde y quede como un eco lejano de las publicaciones discográficas que salieron al mercado en 2004. Este nuevo registro de la ópera berlioziana, en puridad el único completo de la discografía, se ha hecho enteramente con un equipo de cantantes franceses, igual que la orquesta y los coros, aunque por el apellido creemos que el director musical es británico (un curioso paralelo con Sir Colin Davis), lo mismo que la casa de grabación, por cierto, la única que se ha atrevido en mucho tiempo a sacar un nuevo registro operístico completo en CD. Tiene aproximadamente veinte minutos más de música que la extraordinaria versión del citado Davis, hecha en los setenta para Philips con gran repercusión y hasta ahora la única muestra discográfica de verdadera entidad de la olvidada ópera de Berlioz. También encontramos aquí cambios en la obertura, que contiene más de cincuenta compases suplementarios, incluyendo asimismo números ausentes en otras lecturas como el aria de Balducci, Romanza de Teresa, Cavatina de Teresa, Romanza de Cellini, Aria de Ascanio y cambios en los dos Finales, por no hablar de ligeras reformas en las cadencias, transiciones y algunos textos (el propio John Nelson especifica en el libreto todas estas particularidades). Tengamos en cuenta que la ventaja de

ser ésta la versión primitiva (el manuscrito original de París editado por Bärenreiter) es de gran importancia, pues recordemos que de las catorce veces que se representó la obra en vida de Berlioz, ninguna de ellas fue igual a otra, ya que el músico hacía cambios sobre la marcha en la instrumentación y en las partes vocales, dependiendo de la calidad y características de los cantantes que interviniesen en cada momento. Así pues, importante publicación que celebra tarde pero muy efectivamente el bicentenario Berlioz con la primera versión original de *Benvenuto Cellini*.

La interpretación general es muy notable, y eso contando con que los buenos oficios y el sobresaliente nivel general conseguido por Nelson no logran igualar la elegancia, el brillante ímpetu, la extraordinaria fantasía y la específica sonoridad orquestal de Davis. No obstante, estamos ante una recreación espontánea y teatral, con muchos momentos de genuino colorido berlioziano (excelente la Orquesta Nacional de Francia), rigor estilístico y convicción a raudales. De todas formas, el competente y eficaz Nelson no logra ese *más allá* que sí se puede casi palpar en la magistral y refinada recreación de Davis, versión preferible y por ahora sin destronar entre todas las que se pueden encontrar hoy en la discografía (que desde luego se pueden contar con los dedos de una mano), ya sean oficiales o piratas. Pero esta que comentamos tiene muchos puntos sobresalientes además de la lucida y extravertida dirección musical, por ejemplo el sólido y unitario equipo vocal, todo él compuesto de magníficos intérpretes teatrales que además cantan, o sea, condición indispensable para dar vida a una obra de teatro musical (y no esos trozos de carne con ojos y bonita voz que en escena son auténticos pasmarotes). El tenor Gregory Kunde tiene buenos medios (agudos apurados), bello timbre y correcta dicción francesa para dar vida a Cellini, aunque Gedda para Davis extraía todavía más y mejor toda la sustancia musical y expresiva del personaje. Patricia Ciofi es una Teresa



lirica, tierna, inteligente y entregada, irreplicable desde el punto de vista vocal y sin nada que envidiar desde el interpretativo al mismo personaje creado por Christianne Eda-Pierre para Colin Davis. Buena voz, bien timbrada y pastosa la del barítono Laurent Naouri (Balducci), lo mismo que el cantante de la misma cuerda Jean-François Lapointe (Fieramosca). Magnífico plantel de comprimarios, un reparto cuidadosamente elegido que realza el conjunto global, y notable grabación y presentación con el libreto en el original y su traducción inglesa, además de los estudios y artículos en los idiomas de rigor.

En suma, sin llegar al nivel de Colin Davis aquí tenemos la segunda grabación oficial de *Benvenuto Cellini*, excelente aproximación a esta bella y desconocida ópera que además se publica por primera vez íntegra en su totalidad siguiendo el manuscrito original. En formato DVD hubiese tenido muchas más posibilidades de difusión al contar con el elemento escénico; en la forma que ahora se publica puede ser un complemento idóneo a la citada versión del mejor berlioziano de nuestros días o también una acertada primera toma de contacto con esta música. Como quiera que sea, un documento cultural importante de Virgin que celebra así por todo lo alto el reciente bicentenario Berlioz.

Enrique Pérez Adrián

BRAHMS:

Cuarteto en do menor nº 1 op. 51.
GERNSHEIM: Cuarteto en la menor

op. 31. CUARTETO MANDELRING.

AUDITE 97503. DDD. 65'31". Grabación:

Birkweiler, IV/1999. Ingeniero: Reinhard Geller.

Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Buena realización a cargo del Mandelring de este magno cuarteto de madurez brahmsiana. Queda en lo alto por variedad y brío la esplendorosa del Cuarteto Takács. El presente es el volumen I de tres que se agrupan bajo la etiqueta de Brahms y contemporáneos. Y es el contemporáneo que le acompaña en este disco quien da la apabullante sorpresa. Friedrich Gernsheim nació en 1839 y, después de una amplia formación, se encontró con Brahms en 1862, en Colonia, manteniéndose contacto epistolar durante catorce años. El grabado aquí es su segundo cuarteto de los cinco que publicó de 1872 a 1911, y salió a la luz dos años después del *Opus 51* de Brahms. No desmerece de su compañero en el disco. Su variedad, su multiplicidad de ideas y el magnífico desarrollo de los motivos, cuajan una obra que respira madurez romántica y está, al menos, a la altura de su magnífica compañera. No hay desfallecimientos ni lagunas, y quien escucha está pendiente de la obra de principio a fin. El reposado comienzo adquiere carácter épico y se equipara, en sus once minutos largos de duración, al del cuarteto del hamburgués; el Adagio siguiente está lleno de contenido. Un Scherzo con un interesante y lírico Trío que contrasta con el resto del movimiento, lleva a un Allegro final con apetencias orquestales.

J.A.G.G.

BRUCKNER:

Sinfonías nºs 3-5, 7-9. ORQUESTA SINFÓNICA

DE LA RADIO DE STUTTGART. ORQUESTA

SINFÓNICA DE LA RADIO DE SUECIA.

Director: SERGIU CELIBIDACHE.

8 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 00289 477

5136. ADD/DDD. Grabaciones: Stuttgart y Berlín,

1969, 1971, 1974, 1976, 1980 y 1981 (en vivo).

Productor: Christian Gansch. Ingenieros:

Alfred Didion, Erich Prümmer y Frank Richter.

Distribuidor: Universal. **PM**

Deutsche Grammophon reedita en su serie de precio medio *Collectors* estas joyas brucknerianas que ya comentamos muy elogiosamente en su día desde estas páginas. La ventaja actual radica en el precio, bastante más bajo que cuando se publicó en dos álbumes de serie cara, y el inconveniente es que se han suprimido los ensayos que el maestro hacía de las *Sinfonías Quinta, Séptima y Octava*, incluyéndose de todas formas las interpretaciones que Celibidache tenía de la *Sinfonía nº35* de Mozart y *Quinta* de Schubert publicadas en los dos álbumes anteriores. Las recreaciones, digámoslo una vez más, son otra dimensión en la historia de la fonografía dedicada al compositor austriaco, y desde luego no se pueden dejar pasar de largo bajo ningún concep-

to. Nueva oportunidad para los que no pudieron adquirir estas versiones anteriormente, y para los que no lo sabían, les rogamos encarecidamente se hagan con este álbum cuanto antes; estamos ante un producto que por sí solo justifica la existencia de la industria del disco.

E.P.A.

CAMARERO:

Chorro de luz hacia el corazón de una galaxia. Klangfarbenphonie. Luz azul. Reverso 2. Cámara lenta. Finale.

Poema a la memoria de Exiquio García Carbajo. PLURAL ENSEMBLE.

Director: FABIÁN PANISELLO.

VERSO VRS 2016. DDD. 57'10". Grabación:

Salamanca, XI/2003. Productores e ingenieros:

Pilar de la Vega y José Miguel Martínez.

Distribuidor: Diverdi. **PN**

César Camarero (Madrid, 1962) empezó su formación musical en Nueva York, ciudad a la que se trasladó junto a su familia en 1977, y con veinte años de edad (en 1983) recibió el premio del concurso internacional para jóvenes compositores de la Broadcast Music Inc. Desde 1998 reside en Sevilla siendo un activo y solicitado autor en su país natal. En su música llaman la atención dos aspectos que podrán considerarse contradictorios y hasta excluyentes entre sí, aunque no lo sean tanto como puede apreciarse al escucharla: la variedad y la búsqueda de lo esencial. A este respecto, su maestro Luis de Pablo habla de él como un "lírico introspectivo", lo cual subraya nuestra apreciación inicial. Sí, pues se detecta sin mucho esfuerzo en la música de Camarero un lirismo en el que no hay lugar para un exceso de vehemencia y, menos aún, para la gran expresión dramática; existe una intención que, en realidad es búsqueda de lo esencial y producto, por tanto, de la introspección a que se refiere Luis de Pablo. El compositor y director Fabián Panisello dirige el Plural Ensemble logrando unas versiones que garantizan fidelidad a las intenciones del autor y que además resultan plenamente convincentes y en las que las actuaciones tanto solistas como en conjunto dan cuenta de un grupo cuya trayectoria discográfica convendrá seguir atentamente tras esta grabación y (al menos) una anterior para Col Legno. Puede ser duro escuchar todo el compacto de golpe, aunque la gran variedad de climas y timbres entre las distintas obras juega a su favor, si bien para aquellos a quien cueste es recomendable escucharlo con pausas.

J.P.

CHARPENTIER:

Hommage pastoral au Roi Soleil et autres grivoiseries. AMARILLIS.

Directora: HÉLOÏSE GAILLARD.

AMBROISIE AMB 9954. DDD. 60'30". Grabación:

París, VI/2004. Productor: Nicolas Bartholomé.

Ingenieros: Nicolas Bartholomé y Jiri Heger.

Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

El tercer centenario de la muerte de Marc-Antoine Charpentier ha traído menos novedades fonográficas de las que esperábamos, aunque algunas ha habido, como esta llegada a última hora, cuyo mayor interés estriba en que de las quince obras reunidas, once son novedades discográficas absolutas y una es novedad en formato CD. De todas ellas, la más extensa y de mayor trascendencia es la pastoral *La Couronne de fleurs H. 486*, compuesta en 1684 o 1685 a partir del prólogo de *Le malade imaginaire* (del que conserva la tonalidad y algunos personajes), una década anterior. El resto son arias, dúos y tríos vocales y algunos preludios y danzas instrumentales. El disco incluye también el *Concierto para cuatro partes de violas H. 545*, llamado aquí "suite" e interpretado con dos flautas, dos oboes, dos violines, clave y órgano. Dirigido por la flautista y oboísta Héloïse Gaillard y con el concurso de un quinteto vocal curtido en la interpretación del barroco francés, del que merece destacarse al refinado y elegante *haute-contre* Robert Getchell, el conjunto Amarillis interpreta con impecable musicalidad y buen gusto una música de extraordinario encanto melódico, a la que en ocasiones no le habría venido mal algo más de contundencia y vigor (como en el *H. 545*, demasiado blando de acentos). Más intensos y teatrales resultan tanto los dúos y tríos como la *Pastoral H. 486*, de ideal equilibrio entre el ritmo siempre vivaz y la variedad en la expresión. Muy delicada la *Sinfonía H. 529* que cierra el CD.

P.J.V.

CHOPIN:

Nocturnos. ALDO CICCOLINI, piano.

2 CD CASCAVELLE Vel 3064. DDD. 52'18" y

61'49". Grabación: París, XII/2002. Productor e

Ingeniero: Joël Perrot. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

El veterano Aldo Ciccolini vuelve a la palestra con casi 80 años de edad y en un repertorio con el cual no se le asocia, al menos discográficamente. El famoso traductor de Satie, Debussy, Ravel o Poulenc nos trae, en el ocaso de su carrera, una ensoñadora versión de los *Nocturnos* de Chopin. Estas ejecuciones, transparentes en su articulación, destacan por su intimismo y capacidad evocativa. Evidentemente, sus dedos ya no son lo que eran y algunos pasajes complejos se ven emborronados por una lectura no excesivamente clara, pero el clima, el tono de equilibrio perfecto se encuentra presente a lo largo de estas 21 piezas.

Ante este despliegue de sobriedad se contraponen un sonido luminoso, muy mediterráneo. Son unas versiones frescas a pesar del puntillismo y el mimo de la ejecución, deliciosamente brumosas, a modo de antesala de Debussy aunque a veces tienda a tomarse ciertas licencias expresivas, como un no muy ortodoxo *Nocturno op. 62, nº2*. A pesar de ello, estos dos discos muestran personalidad, fuerza discursiva y una mente despejada con cosas por decir todavía.

C.V.N.

Anne-Sophie Mutter y André Previn

MADURA Y PERSONAL



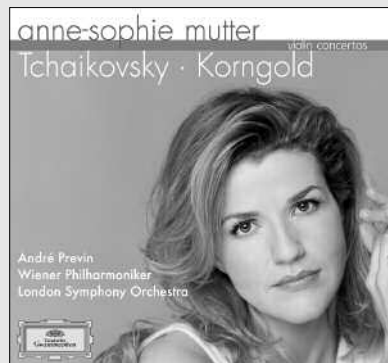
CHAIKOVSKI: Concierto para violín en re mayor op. 35.

KORNGOLD: Concierto para violín en re mayor op. 35. ANNE-SOPHIE MUTTER, violín. ORQUESTA FILARMÓNICA DE VIENA (CHAIKOVSKI). ORQUESTA SINFÓNICA DE LONDRES. Director: ANDRÉ PREVIN. DEUTSCHE GRAMMOPHON 474 515-2. DDD. 58'50". Grabación: Viena, IX/2003 (Chaikovski) y Londres, X/2003. Productores: Reinhild Schmidt y Günter Hermanns. Ingenieros: Jürgen Bulgrin y Wolf-Dieter Karwatky Distribuidor: Universal. **PN**

Existe una serie de casualidades (o no tanto) entre estos dos conciertos. El concierto de Korngold coincide con el de Chaikovski en la estructura, el número de opus y la tonalidad. En principio, podría pensarse en un homenaje del primero a la obra del segundo, y no andaría desencaminado. El austriaco es heredero estético del ruso en su forma de concebir el tardorromanticismo y en el mismo desarrollo del sentido lírico y dramático. Es verdad que Chaikovski resulta más arrebatado y visceral, pero la base primigenia, y los mimbres para llevarla a cabo, nacen de la misma concepción estética.

Además, no es la primera vez que ambos protagonistas se encuentran por separado con estas obras. Mutter ya grabó el *Concierto* de Chaikovski en 1980 con esta misma orquesta dirigida por Karajan, mientras que Previn ya grabó hace tan sólo diez años el *Concierto* de Korngold junto a Gil Shaham con resultados espléndidos. La visión de la violinista alemana sobre la primera de las obras ha sufrido evoluciones con el tiempo. Esta versión, como es de esperar, resulta mucho más madura y personal. Aquella destacaba por su frescura y descaro, mientras que ésta lo hace por la redondez y su apabullante violinismo. Sólo hay que remitirse a la introducción para comprobarlo. Aquí es plenamente consciente de su capacidad para emplear todos los resortes posibles en busca de una expresión más depurada, lo que logra mediante la contención y la intensidad en la expresión.

Respecto a la obra de Korngold, la Mutter sabe darle el toque justo de delicadeza, de sutileza tímbrica para descubrirle la belleza puramente instrumental que encierra. No hay exageraciones. Ni salidas de tono. Todo funciona como un



reloj sin que ello merme la intensidad ni se evidencie la aparente fragilidad estructural de una obra que mantiene bien el paso del tiempo. Y digo aparente, ya que si la música de Korngold destaca por algo es por la solidez de su escritura y su capacidad temática, aspecto éste ampliamente resaltado por una lectura de gran musicalidad, con una respuesta orquestal de similar nivel a la versión anteriormente comentada.

Carlos Vílchez Negrín

Jordi Savall

SAVALL EL GRANDE



COUPERIN: Conciertos reales.

LE CONCERT DES NATIONS. Director: JORDI SAVALL.

ALIA VOX AV9840. DDD. 62'54".

Grabación: Saint-Michel en Thiérache, IX/2004. Productor: Nicolas Bartholomé. Ingeniero: Nicolas de Beco. Distribuidor: Diversi. **PN**

Puede achacarse a Jordi Savall el que trate de abarcar más de la cuenta y que en ese esfuerzo por alcanzar desde el repertorio medieval hasta Beethoven se disperse demasiado y no siempre acierte a encontrar el estilo y el sonido que conviene a cada compositor o a cada época, pero cuando Savall acierta de verdad hay que descubrirse, hacerle una cumplida reverencia, quitarse la capa y arrojarla a sus pies. Es el caso de este disco formidable, prodigioso, uno de los acercamientos más extraordinarios que se hayan hecho nunca al mundo del Barroco instrumental francés, espacio en el que el gambista de Igualada se ha sentido siempre muy cómodo.

Nacidos para las veladas privadas de Luis XIV en 1714, cuando al Rey Sol languidecía en Versalles, y no publicados hasta 1722, los *Conciertos reales* forman una de las obras más populares de François Couperin, quien dejó claro que los conciertos no estaban escritos sólo para el clave, sino que podían tocarse empleando también el violín, la flauta, el oboe, la viola y el fagot. Savall ha reunido todos estos instrumentos, repartiendo

los veinticinco movimientos que forman los cuatro conciertos de acuerdo a criterios, bastante convincentes, relacionados con la retórica y el carácter de cada uno de ellos. El resultado es, lo hemos dicho ya, excepcional. Jamás hemos oído esta música tocada con mayores dosis de imaginación, sensualidad, elegancia, refinamiento, flexibilidad, calidez, belleza de sonido ni potencia expresiva que aquí. Claro que el equipo de solistas que reúne Savall en su torno es casi inmejorable, a saber: Guido Morini (clave), Marc Hantaï (traverso), Alfredo Bernardini (oboe), Manfredo Kraemer (violín) y Josep Borràs (fagot), con el propio Savall a la viola y el violonchelista Bruno Cocset y el guitarrista y tiorbista Xavier Díaz-Latorre completando el continuo.

Cada indicación dinámica o de carácter está interiorizada y expresada con una naturalidad, una profundidad de sonido y una exquisitez soberbias. La variedad tímbrica determina unas interpretaciones de colores cambiantes y tornasolados. En el preludio y la *forlane* del cuarto concierto, los instrumentos suenan todos juntos, con una transparencia y un equilibrio formidables. Hay una levedad y una dulzura muy especiales en los movimientos lentos: la Sarabande de ese mismo cuarto concierto es magnífica, pero también la del primero o el preludio del tercero. El contraste entre la *Courante française* y la *Courante à l'italienne* del cuarto está marcada tanto con las instrumentación (tra-



verso frente a violín) como con el *tempo*, mucho más vivo en la segunda. La *gigue* del primer concierto está trazada mediante sutiles contrastes agógicos y una ligereza que determina la agilidad del violín de un Manfredo Kraemer que dibuja igualmente una Allemande fugue del segundo concierto de una elegancia superlativa. La Muzette del tercer concierto resulta de una sugerente vaporosidad y la *Forlane* que cierra el disco es de una vitalidad, una flexibilidad rítmica y una riqueza de colores extraordinaria. No insistiremos más. Que cada cual goce de los mil y un matices que Le Concert des Nations arranca de una música que parecemos oír por primera vez. Sin duda, este será uno de los discos del año.

Pablo J. Vayón

Mitzi Meyerson

JOYAS DEL CLAVE FRANCÉS



COUPERIN: Les ombres errantes (Libro IV: órdenes 20, 22, 25 y 26). MITZI MEYERSON, clave.

GLOSSA GCD 921802. DDD. 74'30".

Grabación: Berlín, V/2004. Productores: María Suschke y Mitzi Meyerson. Ingeniera: María Suschke. Distribuidor: Diverdi. **PN**

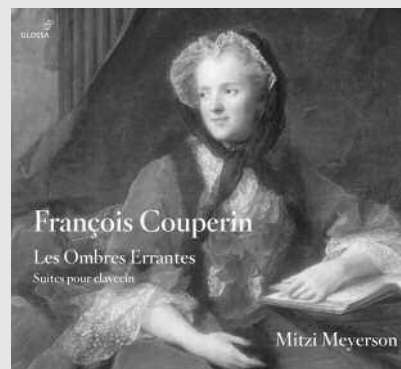
La música para clave forma parte sustancial del catálogo de François Couperin, organista y clavecinista real desde 1693. Aparte de los preludios de *El arte de tocar el clave*, el grueso de su dedicación al instrumento lo ocupan los veintisiete órdenes contenidos en cuatro libros publicados entre 1713 y 1730, en total algo más de 200 piezas.

Los órdenes son auténticas suites, formadas por distintas piezas de igual tonalidad, aunque el elemento de danza, consustancial a la suite, no es en ellos tan explícito, potenciándose en su con-

tra el trazo libre, a menudo de carácter descriptivo.

Mitzi Meyerson ha escogido cuatro órdenes del Libro IV (los números 20, 22, 25 y 26) para su segundo trabajo en solitario con el sello madrileño Glossa. Utilizando una copia de un Taskin de 1769, de sonoridades amplias, variadas y robustas, Meyerson brinda unas interpretaciones majestuosas, de gran vitalidad y poderoso vigor rítmico, que resulta compatible siempre con el mayor refinamiento y la más escrupulosa atención a una precisa, clara y elegante ornamentación. Meyerson sabe jugar con el *tempo*, dar a los silencios y a las disonancias el valor expresivo que les corresponde y estirar las dinámicas al límite.

El disco se convierte así en una sucesión de estampas musicales matizadas hasta en sus más ínfimos detalles, que vale la pena degustar una a una, como



las pequeñas joyas que en realidad son. Una soberbia aportación al universo siempre sugerente y delicado de los clavecinistas franceses.

Pablo J. Vayón

Skip Sempé

MÚSICA ESPUMOSA



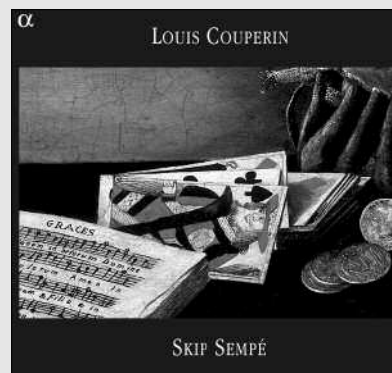
L. COUPERIN: Piezas para clave. SKIP SEMPÉ, clave.

ALPHA 066. DDD. 78'42". Grabación: París, IV/2004. Productor e ingeniero: Hugues Deschaux. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Skip Sempé es un intérprete siempre original y acostumbrado a buscar soluciones nuevas. Era inevitable que tarde o temprano se sintiera atraído hacia el arte de Louis Couperin, tan misterioso y elusivo sobre todo en lo que respecta a la realización de sus preludios "no medidos". Y lo cierto es que Sempé no decepciona a sus muchos admiradores. Es suficiente escuchar el Preludio de la *Suite en fa* que abre el disco para darnos cuenta de que estamos ante una versión dotada de fuerte personalidad. Muchos intérpretes suelen subrayar el carácter improvisado de la escritura de Couperin con amplios *rubati*, por medio de aceleraciones, ralentizaciones y pausas que

crean un tejido inestable y discontinuo. Sempé en cambio escoge una conducta más homogénea, con *tempi* rápidos y añadiendo una gran profusión de ornamentaciones, lo cual produce la impresión de una música espumosa y burbujeante como una botella de champán (ejemplar a este respecto es el Preludio de la *Suite en do*).

Para Sempé, la música de Louis Couperin no es la creación de un artista solitario y melancólico sino un producto de los fastos del *ancien régime*, aunque enfocados desde una óptica más individual y camerística. Hasta la célebre *Pavane* y el *Tombeau de Monsieur Blancococher* suenan con un talante más majestuoso que triste, arropado por vigorosas cascadas de arpegios. Con este disco, Sempé firma una de las lecturas más originales de la obra para clave de Louis Couperin, gracias a una interpretación que se sitúa en las antípodas del estilo



severo y luterano de Gustav Leonhardt (siempre en Alpha) y que tiene algún parecido con las versiones chispeantes de Blandine Verlet (Auvidis).

Stefano Russomanno

DESPREZ:

Salve Regina a 5. Missa Hercules Dux Ferrariae. Virgo saluiferi. Miserere mei Deus. DE LABERYNTO.

Director: WALTER TESTOLIN.

STRADIVARIUS STR 33674. DDD. 59'09".

Grabación: Vicenza, III/2003. Productor: Daniele Cernuto. Ingenieros: Marco Taio y Edoardo Lambertenghi. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Entre las aproximadamente veinte misas de Josquin Desprez que se conocen, la dedicada al duque Ercole I de Ferrara es probablemente la más claramente estructurada y la más festiva. La claridad se la debe a la excepcional transparencia de las texturas, el tono jubiloso a la manera en que en cada sección el *motto* extraído de la solmización de las sílabas



del título (un procedimiento pionero frente a la tradición del *cantus firmus*, que por ejemplo había dado frutos tan gloriosos como la *Missa L'homme armé*, del propio Josquin) se repite a tres diferentes alturas con final climático en la más aguda. Quienes tengan dificultades para mantener la atención auditiva en este tipo de repertorio deberían empezar por aquí su entrenamiento. De Laberyn-

to facilita el trabajo porque adopta *tempi* más pausados que, por ejemplo, el Nuevo Coro de Cámara de Londres dirigido por James Wood (véase SCHERZO, nº 91, pág. 111), sin por ello incurrir en parsimonia gracias a la formidable calidad de sus voces. En realidad, solamente en uno de los por otra parte muy inteligentemente escogidos complementos (donde la parte superior es desempeñada por voces femeninas en lugar de contratenores), el motete *Miserere mei, Deus*, se encuentra algún momento de excesiva, antiestilística detención del discurso. Escrupulo de todos modos menor dentro de un disco globalmente muy recomendable.

José Luis Temes

VUELTA A LA VIDA

FERNÁNDEZ ARBÓS: El centro de la tierra (zarzuela). ARA MALIKIAN, violín; MILAGROS MARTÍN (Pura), EMILIO SÁNCHEZ (Román), LUIS ÁLVAREZ (Don Doroteo), CELIA ALCEDO (La diosa Imán), JAVIER FRANCO (El Sumo Sacerdote), VICTORIA MARCHANTE (La Novia), MIGUEL LÓPEZ GALINDO (El Novio). CORO Y ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID.

Director: JOSÉ LUIS TEMES.

2 CD VERSO VRS 2019-1/2. DDD. 125'09".

Grabación: Madrid, VII/2004. Productores: Pilar de la Vega y José Miguel Martínez. Ingeniero: Javier Monteverde. Distribuidor: Diverdi. **PN**

En un comentario anterior quedamos en que la obra de cámara del madrileño Enrique Fernández Arbós (1863-1939) fue exigua, testimonial y no sabemos lo que habría dado de sí en el caso de que hubiera seguido componiendo en lugar de dedicarse de lleno a la dirección de la Orquesta Sinfónica de Madrid, para cuyo centenario, cumplido el año pasado, se decidió la grabación de su producción completa en tres compactos. Nos encontramos aquí con un caso parecido, pues *El centro de la tierra* es la única zarzuela (o más exactamente "viaje cómico-lírico, fantástico, inverosímil") que Fernández Arbós escribió, sobre libreto de Celso Lucio y Ricardo

Monasterio. Digamos enseguida que esta obra, ofrecida aquí en primera grabación mundial, vuelve a justificar, como en el caso de la música de cámara, el proyecto llevado a cabo por el estudioso e inquieto José Luis Temes. Sobre un texto disparatado, en el que dioses y seres humanos coexisten y se mezclan, el compositor construye su única obra escénica con una música de calidad, pese a las irregularidades y limitaciones reconocidas por el propio autor, que en ocasiones se eleva sobre el notable nivel medio y que, desde luego, merece mejor trato que el que se le dio en el día del estreno, al parecer la única vez en que esta zarzuela fue interpretada en público. Como "joya del género" califica Temes a este tesoro escondido, y no duda en vaticinar que "a buen seguro va a incorporarse muy pronto al repertorio zarzuelístico habitual". No estamos seguros nosotros de que tal cosa vaya a suceder pero sí nos apresuramos a afirmar que su bondad intrínseca es merecedora de la exhumación que ahora ha sido posible. En el capítulo de las voces, el nivel medio cumple con corrección. Ni que decir tiene que a mayor prestación vocal, mayor brillantez en la versión que pue-



da ofrecerse, pues la materia básica lo permite con creces. José Luis Temes obtiene un brillante resultado del rendimiento del Coro y la Orquesta Sinfónica de Madrid, que se ven favorecidos por el entusiasmo sin reservas de quien se ha encargado de la edición crítica. Lo que nos llega es la versión original y completa de la obra, aunque observamos algunas omisiones, libreto en mano, de ciertos fragmentos hablados. Esperamos, ahora, el tercer CD del proyecto: la obra orquestal.

José Guerrero Martín

FISCHER:

Las hijas de Zeus. MITZI MEYERSON, clave. MDG Scene 605 0977-2. DDD. 78'36".

Grabación: Berlín, VI/1997. Productores: Werner Dabringhaus y Reimund Grimm. Ingeniero: Maria Suchke. Distribuidor: Diverdi. **PN**



Esta serie de retratos de las musas —ya llevada al disco en varias ocasiones— consiste en realidad en nueve suites de danzas, en las que sin embargo el elemento programático se ha abierto un hueco. Mitzi Meyerson realiza una extraordinaria lectura del conjunto, al que otorga un evidente sentido de unidad superior. Su toque es variado y el timbre de su instrumento, en todo momento seductor. Hay virtuosismo y claridad en la Chacona de *Euterpe*, pasajes fulgurantes en el *Combattement* de *Polymnia*, elegancia y agilidad en prácticamente toda *Erato* y un curioso repliegue de pesimismo en la *Tastada* de *Terpsichore*. La precisión y el gusto por el detalle de la clavecinista contribuyen decisivamente a enriquecer las múltiples facetas de un ciclo teclístico de sumo interés.

E.M.M.

GALUPPI:

La Diavolessa. KREMENA DILCHEVA, mezzosoprano (Dorina); MATHIAS VIEWEG, barítono (Giannino); TOM ALLEN, tenor (Falco); JOHNNY MALDONADO, contratenor (Conde Nastro); BETTINA PAHN, soprano (Condesa Nastro); EGBERT JUNGHANN, bajo (Don Poppone). LAUTTEN COMPAGNEY BERLIN. Director: WOLFGANG KATSCHNER. 2 CD CPO 999 947-2. DDD. 125'15". Grabación: Berlín, I/2003. Productora: Bettina-Cornelia Schmitt. Ingeniero: Geert Puhlmann. Distribuidor: Diverdi. **PN**

El sello alemán CPO, especializado en lanzar al mercado discográfico primeras grabaciones tanto de música vocal como instrumental, nos presenta la ópera *La Diavolessa* estrenada en Venecia en 1755. Se trata de una ópera buffa con libreto del prolífico libretista italiano Carlo Goldoni (1707-1793) y con música del compositor Baldassare Galuppi (1706-1785). El argumento se nutre de los caracteres típicos en este tipo de óperas: una pareja de enamorados, un viejo potentado y una criada malintencionada. Las situaciones más disparatadas se entremezclan y se refleja en el carácter distendido de la línea melódica de la partitura.

El personaje de Dorina recae en manos de la mezzosoprano Kremena Dilcheva, revelándose como una actriz magnífica, realizando cada una de sus numerosas arias con gran musicalidad y mostrando una cuidada línea vocal. Así como el barítono Mathias Vieweg como Giannino, que muestra un bello timbre y cuida-

da dicción. Del resto de personajes destacamos la condesa de Bettina Pahn capaz de realizar los pasajes de coloratura con total naturalidad y el tenor Tom Allen en el papel de Falco que exhibe una voz de gran belleza y muy fácil en los agudos.

La dirección musical de Wolfgang Katschner al frente del pequeño conjunto instrumental Lautten Compagny Berlin es extremadamente cuidada y sabe transmitir ese ambiente teatral que deben de tener este tipo de grabaciones. El registro de estudio es de una claridad asombrosa, logrando un perfecto equilibrio entre la parte vocal e instrumental. La edición incluye unas extensas notas críticas, aparte del libreto original y su traducción a los idiomas habituales.

C.S.M.

GESUALDO:

Primer libro de madrigales.

QUINTETO KASSIOPEIA.

GLOBE GLO 5221. DDD. 44'53". Grabación:

Den Bosch, XI-XII/2003. Productor: Paul Janse.

Ingeniero: Tom Peeters. Distribuidor:

Universal. **PN**

Los comentarios firmados por el Quinteto Kassiopeia en el cuadernillo adjunto a este disco sorprenden con la fuerza que siempre tiene llamar atención sobre algo que todos miran pero nadie ve pese a no haber en realidad ningún obstáculo para ello: Gesualdo se ha hecho famoso sobre todo en el siglo XX por sus dos últimos

Mark Foster

UN DERROCHE DE HUMOR

GADENSTÄTTER: *Comic sense*.

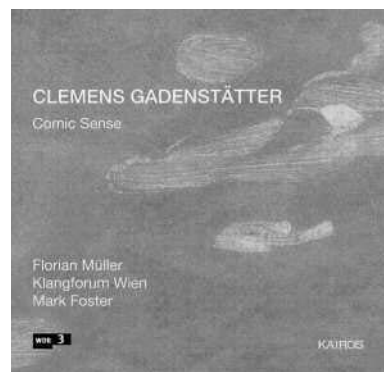
KLANGFORUM WIEN. Director: MARK FOSTER.
KAIROS 0012452KAI. DDD. 59'16". Grabación:
Viena, VI/2004. Productor: Harry Vogt. Ingeniero:
Peter Böhm. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Puede pensarse, ante la noticia de que el músico Clemens Gadenstätter (n. 1966) ha tenido a Helmut Lachenmann como su principal maestro, que estamos ante una obra que intenta ir más allá que la del autor de *Serynade* en lo tocante a una vuelta de tuerca del lenguaje de la modernidad. Para sorpresa general, hay que decir que Gadenstätter, en lugar de tender aún más el hilo, lo que hace es rebajar las exigencias de Lachenmann en cuanto a la consideración del ruido como elemento fundamental del discurso y a la inserción de la cita como objeto desmitificador. De antemano está claro, escuchando este ciclo de diez piezas que forman *Comic sense*, de 2003, que Gadenstätter ha asimilado bien el lenguaje del maestro. Su sello está presente en cada célula de la obra, en los estallidos del material, en el tratamiento percusivo de los instrumentos, el entrecruzamiento de breves motivos que quedan siempre sin resolución, suspendidos, pero, a diferencia de Lachenmann, Gadenstätter trata el conjunto desde una vena altamente irónica. Los elementos sonoros están combinados desde una perspectiva insólita: el humor. Esto es algo verdaderamente sorprendente. El propio Lachenmann no habrá dado crédito, si ha llegado a escuchar la pieza, ante lo que él mismo calificaría de "desatino". El control y la gravedad desaparecen como por ensalmo y usando, además, las mismas armas, por decirlo así, que Lachenmann.

Lo que parece, en un principio, como una obra mimética del estilo lachenmanniano, se convierte, a medida que *Comic sense* cobra cuerpo, en un derroche de humor, pues, como si de un Mozart se tratase, Gadenstätter dispone todo el material como un divertimento, reforzando nuestra percepción de la música a partir de la fina ironía, del gesto musical breve, del apunte, la cita sutil. Gadenstätter nunca carga las tintas, permite a la música hablar por sí misma, casi desligándose de ella, lo que significa un rasgo contrario al de Lachenmann, cuyo fin es guiar al oyente hacia zonas de cuestionamiento y tragedia interior.

Como en Lachenmann, el piano, con todas sus posibilidades de ataque, es el instrumento eje de la obra y sobre él se monta un amplísimo abanico de sonoridades que quieren reforzar, como sucede en las partes de collage de *Accanto* o *Tanzsuite* de Lachenmann, el lado banal, grotesco. Si el discurso lachenmanniano tiende a lo trascendente, el de Gadenstätter solicita sólo el placer por la escucha. Gadenstätter rompe totalmente los esquemas acudiendo al inserto, libre y desprejuiciado, de un piano "honky-tonk": una asociación entre música de "academia" y música popular que se sitúa muy cerca del estilo de un Louis Andriessen. En efecto, en este gran guiñol que plantea Gadenstätter, nos hallamos muy próximos a las sonoridades bastardas de un Andriessen (rugosidad en el tratamiento de los metales, cierto tono maquinista).

El logro de Gadenstätter es hacer que todo un arsenal técnico y estético de lo más heterogéneo (silbatos, secuencias repetitivas en las cuerdas,



frotamientos, fragmentación abrumadora del discurso) y una alternancia casi exultante de los planos sonoros, funcionan como un todo perfectamente homogéneo y siempre con la sensación del disfrute. El aspecto lúdico de la obra se encuentra justamente en el inteligente juego que hace el autor con la aparente incongruencia de los elementos que utiliza. "Intento seriamente escribir música no seria": esta frase, que se recoge en el texto de presentación que acompaña al disco (informativo, pero demasiado prolijo, de Jörg Peter Hiekel), casi viene a ser toda una declaración de principios y un resumen perfecto de lo que aquí se pretende.

Es este un disco asombroso, que quizás dentro de un tiempo no mantenga ya su frescura, pero eso no debe importarnos ahora. Son muy pocas las ocasiones que nos brinda la música europea para la diversión y ésta es una oportunidad espléndida. Aprovechémosla.

Francisco Ramos

libros de madrigales, el quinto y el sexto, que se han interpretado como una genial anticipación de la tonalidad, pero nadie se ha preocupado gran cosa de investigar el camino por el que se ha podido llegar a esa conclusión. Lo que en el curso de su trabajo estos músicos han descubierto y exponen al criterio de público es que Gesualdo no era ningún innovador, sino más bien todo lo contrario, pues lo que en realidad parece tan moderno en la última etapa de su producción no es más que el resultado de llevar al extremo un cultivo del cromatismo que, con menos osadía, ya se encuentra en su obra previa. De hecho, ni siquiera se trata de ninguna osadía, sino de una evolución dentro del conservadurismo, valga la paradoja propiciada por las raras circunstancias personales de un compositor que nunca tuvo necesidad de vivir de su trabajo, sino para el que la música no constituía más que un pasatiempo con el que distraerse de sus principescas preocupaciones. Las interpretaciones contenidas en la primera entrega de lo que se anuncia como inte-

gral producen una impresión de ambigüedad paralela a la de los propios madrigales en sí: excelentes voces, pero que juntas en ningún caso se convierten en textura: a lo peor, Gesualdo las habría encontrado idealmente apropiadas para sus intenciones.

A.B.M.

GIULIANI:

Conciertos para guitarra y orquesta

nº 1 y nº 2. EDOARDO CATEMARIO, guitarra.
WIENER AKADEMIE. Director: MARTIN HASSELBÖCK.
ARTS 47688-2. DDD. 60'02". Grabación: Viena,
XI/2002. Productor: Gian Andrea Lodovici.
Ingeniero: Matteo Costa. Distribuidor: Diverdi. **PE**

Mauro Giuliani (1781-1829) forma parte de la generación de Carulli, Sor, Aguado, Coste y Carcassi (también Paganini, aunque casi nadie se acuerde de él en su dedicación a la guitarra), una pléyade de compositores-guitarristas que contribuyeron a dignificar el instrumento de las seis

cuerdas en lo técnico y en cuanto a repertorio, llevándolo ya definitivamente al ámbito culto. Giuliani destacó sobre todo por sus obras concertantes con protagonismo de su instrumento, en las cuales la orquesta y el solista dialogan tal como pudiera hacerlo un Paganini en cualquiera de sus espectaculares conciertos violinísticos, más allá de las obras camerísticas de Boccherini o de los conciertos para guitarra y cuerdas de otros autores. Así pues, a Giuliani corresponde el haber sido el primer compositor que reparó en el potencial que su instrumento le ofrecía enfrentado a la orquesta de su tiempo. Influencias clásicas, algún toque romántico (Giuliani tuvo a Beethoven, Hummel y Moscheles entre sus amigos) propio de la época y, por supuesto, la sombra del estilo operístico italiano con Rossini como gran referente. De hecho suena todo muy rossiniano y un punto mozartiano con algún destello del primer romanticismo que no llega a remover la placidez clásica ni a estorbar el sencillo lenguaje armónico y la espectacularidad melódica genui-

namente italiana (belcantista incluso por difícil que sea asociar este estilo a la guitarra: uno de los grandes méritos de Giuliani, sin duda). Vamos, que es una delicia, y no descubriremos nada nuevo pues se trata de obras bien conocidas, pero valga el comentario precedente para hacer notar que la interpretación es de lo más auténtica más allá del instrumental empleado (que también). Solista y director se lucen en este bellísimo compacto que es vitalmente fiel al espíritu de esta encantadora música.

J.P.

GRIEG: 22 Piezas líricas.

HEIDI KOMMERELL, fortepiano.
MDG 604 1271-2. DDD. 58'27". Grabación:
Bielefeld, XI/2003. Productores: W. Dabringhaus y
R. Grimm. Ingeniero: Friedrich Wilhelm Rödding.
Distribuidor: Diverdi. **PN**

Escribía Grieg a un amigo en 1906, un año antes de su muerte: "no puedo hacer nada si mi música se toca en hoteles de tercera e internados femeninos". Sus *Piezas líricas*, a las cuales debía el compositor esta popularidad sentida con amargura, respondían en efecto a las expectativas de numerosos pianistas aficionados formados en el gusto por la pieza lacónica e íntima por el siglo de las *Romanzas sin palabras*. Pero son también una especie de diario íntimo, en las que los pensamientos más ocultos de una vida encuencan su tiempo y espacio de confesión. En su sencillez técnica y formal, es precisamente esa franqueza lo que les confiere su especial atractivo al tiempo que las hace muy difíciles de interpretar. La ale-

mana Heidei Kommerell presenta un tercio justo de la colección completa (publicada en diez entregas) sobre el teclado de un fortepiano que se antoja construido por Nannette Streicher *ex professo* para este repertorio. La subyugante simplicidad y las considerables dosis de sentimiento poético que se vierten sobre el teclado son recogidos por éste con una paleta tímbrica verdaderamente sorprendente por su dulzura; sobre todo en el registro agudo, que es en el que instrumentos como éste suelen presentar mayores asperezas. Y las más dramáticas de estas miniaturas nunca escapan al control de ritmos y dinámicas merced a una elegancia en el fraseo que resulta de gran eficacia cuando, como tantas veces sucede, el material presentado parece abrirse al final de la pieza. Habría valido la pena plantearse la integral.

A.B.M.

HAENDEL: Suites de piezas para clave HWV 426-433. Piezas para clave HWV 435, 467, 483, 496, 580, 583, 606 Y 609. OTTAVIO DANTONE, clave.

2 CD ARTS 47698-2/47699-2. DDD. 74'01",
71'25". Grabación: Briosco (Italia), XI/1998.
Productor: Alberto Contini. Ingeniero: Michael
Seberich. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Demasiado a menudo se olvida que Haendel fue ante todo conocido como virtuoso del teclado. "El famoso sajón o el mismo diablo", respondió Domenico Scarlatti cuando se le retó a que adivinara quién estaba tocando el clave en una fiesta de disfraces en Venecia. Sin embargo, publicó poco. La edición, en 1720, de las

ocho llamadas *Grandes Suites* la controló personalmente. Delatan un plan premeditado de reunir todos los frentes posibles de ataque al rígido modelo establecido por Froberger, que a un compositor tan cosmopolita como Haendel debía de antojársele un corsé intolerable. Ahí encontramos desde una *sonata da chiesa* (la n.º 2) hasta las más variadas combinaciones de fugas, preludios, variaciones, una *passacaglia*, una obertura francesa, alemandas, correntes (italianas), zarabandas, gigas; sólo la gavota y el minueto carecen de representación.

La colección de diversas piezas aparecida en 1733, que hoy en día sería perseguible por la ley como "pirata", tienen en cambio el valor de reflejar más fielmente la prodigiosa espontaneidad con que trabajaba la mente de un compositor que no dejaba de ser tal ni cuando se presentaba como intérprete, pues según los testimonios de la época una de las partes de sus recitales más celebradas por sus oyentes era la que invariablemente dedicaba a la improvisación.

Ottavio Dantone, músico polifacético pero sin duda una de las figuras más prominentes de la última generación de clavecinistas, parece ser en todo momento consciente del material específico que tiene entre manos, de modo que en las suites reserva para las repeticiones las dosis mayores de una fantasía que en las piezas digamos "suelas" (una chacona, una sonata, una sonatina, un aria, dos caprichos y dos fugas) goza de libertad absoluta. Eso sí, lo que nunca falta es claridad, ni de concepto ni técnica, para acertar con el toque y el acento más oportuno en cada ocasión.

A.B.M.

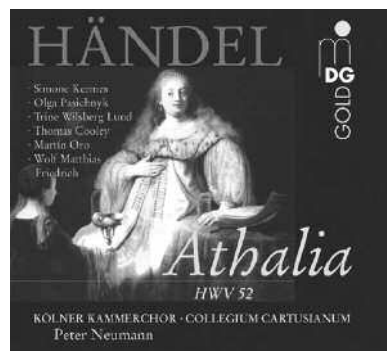
Peter Neumann

INTENSO Y TEATRAL

HAENDEL: Athalia. SIMONE KERMES, (Athalia); OLGA PASICHNYK, (Josabeth); TRINE WILSBURG LUND, (Joas), sopranos; MARTÍN ORO, (Joas) contratenor; THOMAS COOLEY, (Mathan) tenor; WOLF MATTHIAS FRIEDRICH, (Abner) bajo. CORO DE CÁMARA DE COLONIA. COLLEGIUM CARTUSIANUM. Director: PETER NEUMANN. 2 CD MDG 332 1276-2. DDD. 122'44". Grabación: Colonia, XI/2003. Productores: Werner Dabringhaus y Reimund Grimm. Ingeniero: Werner Dabringhaus. Distribuidor: Diverdi. **PN**

En plena efervescencia del catálogo operístico haendeliano, un oratorio, sector de su producción menos atendido en los últimos años. De *Athalia*, tercer oratorio inglés del músico, sólo había dos registros con instrumentos originales, el irregular de Hogwood, con una imposible Joan Sutherland en el papel protagonista (Decca, 1986) y el más que aceptable (de excelente relación calidad-precio) de Martini (Naxos, 1998). Con estos antecedentes, el estupendo Peter Neumann se coloca en cabeza de las referencias con una interpretación refinada y muy controlada, de un dramatismo sobrio y contenido y un

soberbio equilibrio entre orquesta y coro. Éste es el de Cámara de Colonia, que, a despecho de una pronunciación no siempre lucida, muestra un empaste y una variedad de matices más que notables. El Collegium Cartusianum, con Pablo Valetti de extraordinario concertino, actúa de solidísima base sobre la que se construye el edificio del oratorio, al que Neumann va cargando de intensidad y teatralidad conforme avanza. El rol protagonista está a cargo de una gran Simone Kermes, que impresiona ya en su primer recitativo, *What scenes of horror*, y que demuestra con el aria *My vengeance awakes me* un exquisito dominio de las agilidades y una profundidad expresiva muy estimable. A su lado, Olga Pasichnyk se muestra como una cantante delicada y elegante, aunque mucho más lineal, lo que queda de manifiesto en su larga aria *Through the land so lovely blooming*, que habría exigido un *da capo* algo más ornamentado y variado. Martín Oro está magnífico ya desde su primer recitativo y aria, que frasea con gran intensidad, aunque su voz da muestras de cierta fragilidad en momentos en los que



requiere mayor apoyo en el registro bajo. Wolf Matthias Friedrich es otro puntal de referencia de la versión, mientras que Trine Wilsburg Lund, voz casi blanca, resuelve con soltura su aria *Will God, whose mercies ever flow* y roza lo conmovedor en el hermoso dúo con la Josabeth de Pasichnyk. Más que suficiente el tenor Thomas Cooley en sus dos arias y sus breves recitativos. Muy recomendable.

Pablo J. Vayón

HAYDN:**Cuartetos de cuerda op. 74, nºs 1, 2 y 3 "Apponyi".** CUARTETO KOCIAN.

SACD PRAGA PRD/DSD 250 212. DSD. 67'30".

Grabación: Praga, II-III/2004. Productor: Jaroslav Rybár. Ingenieros: Václav Roubal, Karel Soukenik. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

Se muestra el cuarteto checo en posesión de todos los medios y su labor resulta inatacable. Sólo haré una observación que puede ser muy personal. Este Haydn, muy bien tocado, resulta algo serio en exceso y poco ligero de sonido. Cuestión de gustos. En cualquier caso, una buena versión la que se consigue. Estos cuartetos de 1792, dedicados al conde d'Apponyi, buen ejecutante del violín, al parecer. El primero de ellos, *Cuarteto en do mayor*, podría decirse que es el más espectacular y tiene, además, una profunda unidad temática, que se impone a lo largo del primer tiempo y del Finale: en medio, un Minueto que se transforma en Scherzo y contiene un Trío precursor de Schubert. Más ligero es el segundo, *Cuarteto en fa mayor*, que se muestra, aun así, un tanto revolucionario en su uso de la armonía. Acaba en forma tradicional de sonata, y contiene un curioso tema eslavo en do menor, que se apunta piano, para desembocar en virtuosa coda. El tercero, sobrenombrado "El jinete" aludiendo a ese ritmo como de cabalgada que se impone en el final de la obra. Antes, aparece un Ländler en forma de mazurca en el Allegro inicial, para dar en el Largo assai siguiente una de las páginas más audaces del maestro de Rohrau. El tiempo final, también en

forma de sonata, acaba rompiendo sobre un tempestuoso sol mayor.

J.A.G.G.

HUMMEL:**Te Deum en re mayor. Quod in orbe en fa mayor op. 88. Misa en mi bemol mayor op. 80.** SUSAN GRITTON, soprano;

ANN MURRAY, mezzosoprano; JAMES GILCHRIST, tenor; STEPHEN VARCOE, barítono. COLLEGIUM MUSICUM 90. Director: RICHARD HICKOX. CHANDOS CHAN 0712. DDD. 61'59".

Grabación: IX/2003. Productor: Nicholas Anderson. Ingeniero: Ralph Couzens. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

La obra central de esta grabación, la *Misa op. 80*, está fechada en 1804, cuando Hummel contaba 26 años, y sigue el estilo de la última misa de Haydn para la corte de Esterházy, donde permanecería Hummel durante siete años como su sucesor; es una partitura para cuatro solistas, coro y orquesta completa, en la línea de un clasicismo maduro que llama tímidamente a la puerta del primer romanticismo que Beethoven había comenzado ya a explorar. Es una obra elocuente, con numerosos contrastes y cierta monumentalidad, que discurre sin grandes sorpresas en el camino del mejor oficio compositivo. El *Te Deum* y el gradual *Quod in orbe* siguen también esa línea, y se trata en ambos casos de piezas circunstanciales.

Podemos hablar de versiones de alto nivel, con un cierto toque de distancia expresiva, destacando como principal característica la solemnidad y el equili-

brio; por ello, el grupo de solistas, orquesta y coro consigue una interpretación muy homogénea en la que todos participan en similar grado de implicación y acierto.

D.A.V.

LEHÁR:

Der Rastelbinder. FRITZ MULIAR, actor (Pfefferkorn); HELGA PAPOUSCHEK, soprano (Mizzi); ELFIE HOBARTH, soprano (Suza); HEINZ ZEDNIK, tenor (Janku); ADOLF DALLAPOZZA, tenor (Milosch). CORO Y ORQUESTA DE LA ORF. Director: HANS GRAF.

2 CD CPO 777038-2. ADD. 136'16". Grabación: Colonia, XI/1981. Productor: Ernst Köhler.

Ingeniero: Jutta Dorn. Remasterización: Stephan Reh. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Quien quiera completar el catálogo de operetas leharianas ha de contar con esta pieza, una rareza dentro de los permanentes éxitos del compositor. Su título podría traducirse como *El bubonero*. Estrenada en 1902, se repuso hasta fines de la primera guerra mundial, con cerca de 3.000 funciones. Por dos veces sirvió de base a películas mudas (se supone que acompañadas en vivo con música de la obra original). Durante el nazismo fue prohibida, dado que el protagonista, un cebollero eslovaco, es judío. Luego cayó en el olvido, de modo que esta versión, tomada de una velada de radio, tiene el carácter de un reestreno.

Sin llegar al brillo de ocurrencias de sus hermanas mayores, la obra es amable, graciosa y de un suave sentimen-

Hans-Christoph Rademann

EL TRIUNFO DE LA AUDACIA**HEINICHEN: Misa nº 12 en re mayor. BACH: Magnificat en re mayor BWV 243.** MONIKA FRIMMER

y KERSTIN KLEIN, sopranos; KAI WESSEL, contratenor; HERMANN OSWALD, tenor; ANDREAS SCHEIBNER y EGBERT JUNGHANN, bajos. DRESDNER KAMMERCHOR. DRESDNER BAROCKORCHESTER. Director: HANS-CHRISTOPH RADEMANN. CARUS 83.152. DDD. 61'51". Grabación: Dresde, XII/1999. Productor: Michael Tramnitz. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Este es el tercer disco que Hans-Christoph Rademann graba para el sello Carus con misas de Johann David Heinichen acopladas a obras de otros compositores. Si en los casos anteriores eran Haendel y Zelenka los escogidos, ahora le toca el turno a Bach, cuyo *Magnificat en re mayor* se une así a una misa, escrita en la misma tonalidad, de quien fuera *kapellmeister* del Elector de Sajonia en Dresde. La estrategia de Rademann no deja de ser audaz, pues parece querer mostrar que la música religiosa de Heinichen tiene un valor comparable a la de los más grandes maestros de su tiempo. No seremos nosotros quienes des-

mintamos este supuesto, pues, en efecto, estas misas reflejan un mundo compositivo de notable personalidad y una riqueza de recursos muy estimable. Compuesta para cinco solistas (hay un sorprendente dúo de bajos, lo que obliga a doblarlos), coro a cuatro partes y orquesta (que incluye trompetas y timbales, como no podía ser menos en obra escrita en una tonalidad tan radiante), la misa alterna arias y coros en el típico estilo del tardobarroco centroeuropeo.

Rademann, el Coro de Cámara y la Orquesta Barroca de Dresde se aplican con entusiasmo a la tarea de demostrar que, contrastada con el célebre *Magnificat* de Bach, la *Misa* de Heinichen no desmerece en absoluto. La interpretación es intensa, poderosa, brillante. Apoyado en un coro numeroso (ahora que se ha puesto tan de moda el empleo de coros minimalistas para obras como estas), pero de una precisión y una transparencia soberbias, y en un conjunto instrumental de sonido vigoroso y límpido, el director alemán va administrando matices y contrastes con absoluta maestría. Los solistas vocales, poco conocidos salvo Monika Frimmer y Kai



Wessel, cumplen de sobra, acaso con algún desfallecimiento justamente del contratenor. Si en Heinichen la versión de Rademann no encuentra competencia alguna, en el caso de Bach ésta (de Gardiner a Herreweghe o el minimalista McCreesh) resulta formidable, pese a lo cual esta visión, intensa, magníficamente perfilada, de volúmenes plenos y un cuidadísimo trato de la retórica se sitúa a la altura de las mejores.

Pablo J. Vayón

lismo, a la vez irónico y lírico. Tiene un papel importante para el actor que canta, un simpático personaje callejero, de acento eslovaco, junto al que pululan la doncella incauta, la criada respondona y picante, el oficial galanteador y el burgués sórdido y mandón. En fin, toda la

sociedad del imperio bicéfalo y políglota, en clave de comedia Nestroy. No faltan bailes y una secuencia carnavalesca con las chicas del coro vestidas de soldados imperiales. La versión tiene estilo y autenticidad, brío vocal y un cuidadoso tratamiento del texto. Se advierte que

ha habido un director de escena (Michael Fischer-Ledenice), excelentemente secundado por el de orquesta. Las voces son solventes y el Coro de Niños Cantores Mozart de Viena, un pequeño lujo.

B.M.

Marc-André Hamelin

¿ES ESTO JAZZ “DE VERDAD”?



KAPUSTIN: Variaciones. Ocho estudios de concierto. Bagatela op. 59, nº 9. Suite en estilo antiguo. Sonata para piano nº 6. Sonatina. Cinco estudios en diferentes intervalos. MARC-ANDRÉ HAMELIN, piano.

HYPERION CDA67433. DDD. 77'18". Grabación: Londres, VI/2003. Productor: Andrew Keener. Ingeniero: Simon Eadon. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

Grandísima sorpresa la que nos proporciona este disco, además de gratísima pues contiene música de la que se disfruta cada vez que uno tiene la feliz idea de ponerlo en el lector de compactos. Esta música, servida por el siempre interesante y siempre convincente Marc-André Hamelin, es obra del ucranio Nikolai Kapustin (Gorlovka, 1937), excelente pianista formado en la gran escuela rusa que durante sus años de estudiante en Moscú descubrió el jazz. Kapustin quedó cautivado por el jazz y empezó a practicarlo, y este lenguaje, estilo o como convengamos en considerarlo, le influyó para siempre, inundando sus composiciones de jazzismo auténtico. Pero en ellas está todo meticulosamente escrito, no hay ni un momento para la improvisación, algo básico en el jazz para que determinada música deba considerarse como tal, y, en cambio, suena a jazz de verdad. Así

pues, ¿es esto jazz de verdad? Pues no contestaremos la pregunta dado que al escucharlo uno tiene la impresión de que sí, pero está bien claro que al estar todo, absolutamente todo, escrito, jazz, jazz, lo que se dice jazz, no es. De modo que pasaremos por encima de etiquetas y recomendamos vivamente conocer esta música fascinante.

Las obras que aquí escuchamos datan de entre 1977 y 2000, todas con su número de opus (lo cual ya es curioso si las tratamos de jazz). Kapustin bebe directamente de las fuentes del gran pianismo jazzístico desde Joplin y James P. Johnson a Keith Jarrett y Chick Corea, no de los “clásicos” que se han acercado al jazz (Ravel, Stravinski, Milhaud, Copland...) pero también de su propia experiencia como intérprete de jazz. Kapustin elabora el material temático como sólo puede hacerse escribiendo pues, con razón, está convencido de que “no puede improvisarse una forma sonata” y en muchos momentos su música es sorprendente; y ya lo es sólo empezar el disco, con las *Variaciones op. 41* basadas en el célebre motivo del fagot con que empieza *Le sacre du printemps* de Stravinski. También hay aquí algún apunte neoclásico en distintas obras en lo que a forma y, en ocasiones, a expresión se refiere, como en la *Suite en estilo antiguo op. 20* y en la *Sonatina*



op. 100, pero el lenguaje es siempre, absolutamente siempre, netamente jazzístico. Naturalmente se trata de un jazzismo clásico, no de free-jazz ni tan sólo de be-bop, pero suena a pastiche, suena muy auténtico, como si el pianista estuviera realmente improvisando, si bien lo bien estructurado que está todo desmiente tal apreciación. Curioso ya es pero, sobre todo, es fascinante.

Acabamos de realizar un auténtico descubrimiento y las versiones son sensacionales como siempre en Hamelin. Sin duda, uno de los mejores y más interesantes discos de lo que llevamos de año.

Josep Pascual

Jos van Immerseel

LISZT RENOVADO



LISZT: Totentanz. Rapsodias húngaras nºs 1 y 3. Los preludios. De la cuna a la tumba. Mazeppa. RIAN DE WAAL, piano Erard 1886. ANIMA ETERNA.

Director: JOS VAN IMMERSEEL. ZIG ZAG TERRITOIRES ZZT 041102. DDD. 79'. Grabación: Brujas, IX/2003. Productor: Stephan Schellemann. Ingeniero: Christian Starke. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Este disco es una asombrosa demostración práctica de hasta dónde pueden llegar los criterios e instrumentos históricos aplicados a la música de Liszt. El resultado es toda una revolución en términos de color, sin que la música del autor de la *Sinfonía “Fausto”* pierda fuerza dramática ni contenido romántico. A este respecto, *Totentanz*, con un extraordinario Erard —tocado maravillo-

samente por Rian de Waal— en la parte solista, plantea un *Dies irae* tremendista, pero en justa correspondencia con el desbordado gesto compositivo de esta admirable obra maestra. Immerseel brinda a su vez toda una panoplia de recursos en las variaciones. Colores, ritmos e idioma caracterizan ambas *Rapsodias*, obras, tantas veces maltratadas en versiones tópicas, aquí iluminadas con una nueva luz. Magnífica la lectura de *Los preludios*, que cuenta con una medida progresión dinámica, notables lirismo y transparencia y una tímbrica sumamente original. Versión radical en todos sus parámetros que devuelve a Liszt la condición de vanguardista de su época. Igualmente espléndido el acercamiento a *De la cuna a la tumba*, construido sobre el arco ternura-tensión-fatalismo. El CD se completa con otra inter-



pretación igualmente sensacional de *Mazeppa*. Un disco revelador.

Enrique Martínez Miura

Flanders Recorder Quartet

FLAUTAS COMO VIOLAS

LOCKE: Consort a 4 partes.

FLANDERS RECORDER QUARTET.
AEOLUS AE-10106. DDD. 59'32". Grabación:
Delft, V/2003. Productor e ingeniero: Ulrich
Lorscheider. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Dos tradiciones muy británicas se unen en el último disco del Flanders Recorder Quartet: la música para *consort* de violas, que tuvo un desarrollo extraordinario durante el siglo XVII, y el empleo de flautas dulces, que alcanzaron, al menos desde principios del XVI, gran relevancia en las islas. En efecto, hacia 1531, los hermanos Bassano se establecieron en la corte de Enrique VIII, fundando un conjunto de flautas dulces que estuvo presente en las actividades diarias del monarca inglés y su entorno al menos hasta 1642, fecha hasta la cual las funciones nominales del conjunto perduraron en los registros oficiales, aunque el gusto por el instrumento entre los músicos ingleses, tanto profesionales como aficionados, fue mucho más allá.

El Flanders Recorder Quartet ha tomado los *consorts* a 4 partes de Matthew Locke (c.1622-1677), destinados sin duda a las violas (aunque en las partituras no se especifica la instrumentación), para interpretarlos con un conjunto de flautas dulces. La obra, formada por seis suites con idéntica estructura: un movimiento lento de apertura (fantasía) al que siguen *courante*, *ayre* y *saraband*, es bien representativa de la tradición de música inglesa para *consort*. La interpretación del conjunto holandés (que en las suites pares han variado la tonalidad original de las piezas) es sencillamente formidable, con un equilibrio, una claridad, una profundidad y una plasticidad del sonido prodigiosos. Con once modelos de flautas diferentes, el Flanders Recorder Quartet atiende con especial cuidado las relaciones verticales de la música en las fantasías, mientras disparan sus dedos en las danzas, con un sentido del ritmo y una gracia estupendos. Sólo una advertencia: las flautas dulces no son



instrumentos fáciles de reproducir ni siquiera para equipos de gama media, por lo que, salvo para quienes posean equipos de gama alta, nuestra recomendación es que no escuchen el disco de un tirón: hay frecuencias que se clavan inmisericordes y pueden provocar dolor de cabeza.

Pablo J. Vayón

Pierre Boulez

DESCUBRIMIENTOS

**MAHLER: Lieder.** THOMAS

QUASTHOFF, barítono; VIOLETA

URMANA, soprano; ANNE SOFIE VON

OTTER, mezzo. ORQUESTA FILARMÓNICA DE

VIENA. Director: PIERRE BOULEZ.

DEUTSCHE GRAMMOPHON 00289 477 5329.

DDD. 61'28". Grabación: Viena, VI/2003.

Productor: Christian Gansch. Ingenieros:

Rainer Maillard y Jürgen Bulgrin. Distribuidor:

Universal. **PN**

Tres de las más importantes colecciones de *Lieder* de Mahler aparecen ahora de la mano de Pierre Boulez con tres de las más significativas voces de la actualidad para estos cometidos. Los *Fabrenden Gesellen* están a cargo de Thomas Quasthoff, los *Rückert* los canta Violeta Urmana, y finalmente los *Kindertotenlieder* los traduce Anne Sofie von Otter, en todos los casos con el suficiente grado de convicción, idioma, emoción y diversidad de matices como para que estas interpretaciones sean de las más conseguidas de la discografía. Boulez, siempre atento, ligero, clarísimo y obteniendo de la Filarmónica de Viena

sonoridades coloristas, transparentes, luminosas y llenas de matices y sensaciones, es el director idóneo que elimina rutinas y convencionalismos favoreciendo la fantasía e imaginación de estos tres estupendos cantantes de *Lieder*. Los habituales de estas páginas mahlerianas sabrán ya de sobra que hay nombres míticos en la discografía que son difícilmente superables: recordemos a Dieskau con Furtwängler en los *Fabrenden*, a Baker con Barbirolli en los *Rückert* o, en fin, a Ferrier con Walter en los *Kindertotenlieder* (los tres EMI), pero estas tres aproximaciones de Boulez son tres magníficos ejemplos modernos que resaltan la tímbrica orquestal de las páginas con verdaderos descubrimientos nunca antes puestos tan en evidencia como aquí, por no hablar de los claroscuros, la nitidez y el suntuoso sonido de una Filarmónica de Viena que casi se podría decir que es la protagonista del registro. De los tres cantantes, un punto afectado de más Thomas Quasthoff, en buen estado vocal y con una impecable dicción. Violeta Urmana demuestra



sensibilidad y tiene voz pastosa y dúctil, aunque parece algo corta de medios. La Von Otter es expresivamente profunda e idiomática, con registro grave consistente, aunque sin la hondura de la citada Ferrier. En fin, muy atractivo disco dedicado a canciones de Mahler, fenomenalmente grabado y como han visto muy bien interpretado.

Enrique Pérez Adrián

www.scherzo.es

LULLY:

Jubilate Deo. Miserere mei Deus. Quare fremuerunt gentes. Domine salvum fac Regem. AMEL BRAHIM-DJELLOUL, soprano;

DAMIEN GUILLON, contratenor; HOWARD CROCK, HAUTE-CONTRE; HERVÉ LAMY, tenor; ARNAUD MARZORATI, bajo. LES PAGES ET LES CHANTRES DU CENTRE DE MUSIQUE BAROQUE DE VERSAILLES. MUSICA FLOREA DE PRAGA.

Director: OLIVIER SCHNEEBELI.

K617 157. DDD. 52'32". Grabación: Versailles, XII/2003. Productor: Paul Malinowski. Ingenieros: Caroline Recurt y Raffi Kevorkian. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

Tres grandes motetes de Lully y un *Domine salvum fac Regem*, texto que solía emplearse para cerrar las grandes ceremonias litúrgicas en tiempos del Rey Sol, componen este disco que Olivier Schneebeli dirige a un equipo abigarrado e irregular en interpretaciones que sólo convencen a medias, a causa de un conjunto instrumental que en ocasiones acompaña de forma absolutamente caótica (como en el *Arcum conerit del Jubilate Deo* o en el *Amplius lava me del Miserere*) y en líneas generales con una falta de pasión y de profundidad de sonido alarmantes para un grupo (el Musica Florea, que dirige

Marek Stryncl) que ha demostrado otras veces un nivel de excelencia que aquí parece haberse disipado como por ensalmo. Schneebeli traza así versiones algo lineales y poco contrastadas y exuberantes (salvo un algo más animado y vitalista *Quare fremuerunt gentes*), en las que el versallesco conjunto coral responde con suficiencia, aunque no siempre con la claridad precisa. Son los solistas, muy en especial los masculinos, los que salvan el registro de la más absoluta vulgaridad con algunos momentos de indudable encanto y aguda penetración expresiva.

P.J.V.

MARÍN:

Tonos humanos. Más obras de Ruiz de Ribayaz, Gerau, Hidalgo y Sanz.

ENSEMBLE PRIVATE MUSICKE.

Director: PIERRE PIETZL.

ACCENT ACC 24160. DDD. 60'22". Grabación:

Pigna, VI/2003. Productor: Moritz Bergfeld.

Ingeniero: Olaf Mielke. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Probablemente sea José Marín uno de los músicos del barroco español cuya valoración más haya crecido en los últi-

mos tiempos, en gran medida gracias a las grabaciones debidas a los grupos hispanos más punteros de la música antigua. Sus obras están empezando a formar parte de conjuntos internacionales, como prueba este CD de Private Musicke.

Las versiones en él contenidas son musicales y correctas, salvo por algún rasgueado excesivo o la innecesaria simpleza de silbar el comienzo de *No piense Menguilla*. Desde luego, algunas interpretaciones quedan por debajo de los patrones más altos establecidos en la especialidad, caso de *Ojos, pues me desdenáis* —inevitablemente, “desdenáis” en el disco—, donde la lectura de la por lo demás entregada Monika Mauch no alcanza la intensidad de Marta Almajano. Curiosamente, Josep Cabré se muestra mucho más conmovido que perfecto en *¡Ay, amor, ay ausencia!* de Juan Hidalgo.

Ritmos vivaces y muy marcados en los acompañamientos y algún ligero roce en las piezas únicamente instrumentales completan los pros y contras del registro.

E.M.M.

Cuarteto Emerson

EL CASO DEL ROMÁNTICO COMEDIDO



MENDELSSOHN: Cuartetos.

Octeto. CUARTETO EMERSON.

4 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON

00289 477 5370. DDD. 57'47", 60'17", 69'46", 54'18". Grabación: Nueva York, X/2003; IV/2004. Productor: Christopher Alder. Ingeniero: Da-Hong Seetoo. Distribuidor: Universal. **PN**

Los cuartetos de Mendelssohn han sido ya muy frecuentados por la fonografía, incluso por grupos con instrumentos originales (Eroica, Mosaïques). Sin embargo, el Emerson en su conjunto con la pericia técnica y la personalidad artística suficientes como para abrirse un hueco e incluso en muchos aspectos su grabación integral es probablemente la más redonda de las realizadas hasta la fecha. Tocan las dos obras juveniles —*Opp. 12 y 13*— con convicción, si bien en estas dos partituras se encuentran con la dura competencia del ígneo Alban Berg, pero el cuarteto norteamericano cincela un apasionado mensaje de asunción del legado beetho-

veniano. Los supuestamente académicos *Op. 44* reciben acercamientos formidables, que superan en riqueza instrumental e implicaciones románticas las grabaciones de Ysaÿe, Leipzig y Talich. Se pueden resaltar algunos momentos punteros, como la melancolía del primer tema del *Allegro assai appassionato del Op. 44, n.º 2*, o el incansable *Scherzo* y la furia del *Molto allegro*, movimientos ambos del *Op. 44, n.º 3*. El impetuoso primer tiempo del *Op. 44, n.º 1* aparece compensado por un triste *Andante espressivo* que parece presagiar las horas más negras de la biografía del compositor. Dicho instante trágico adquiere cuerpo en el telúrico *Op. 80*, cuyo *Allegro assai* es de una independencia de líneas admirable. Los Emerson intercalan las piezas de la espuria *Op. 81* y tocan el *Cuarteto en mi bemol mayor*, partitura ciertamente endeble que el grupo ennoblece con un aire clasicista y mozartiano. La Fuga que cierra esta obra, aunque la menos lograda de su autor, consi-



gue una interpretación de claridad soberana. Junto a los cuartetos, el Emerson ha hecho el alarde de registrar el *Octeto* en solitario, mezclando sesiones de grabación. El resultado es auténtica música, no sólo un prodigio técnico —que también—, con una interpretación virtuosista y sinfónica de la juvenil obra maestra.

Enrique Martínez Miura

MOLTER:

Obertura en do menor BWV III/9.

Sonata para flauta y continuo en sol

menor BWV XI/13. Concierto para oboe en mi bemol mayor BWV VI/21.

Sonata para violín y continuo BWV

XI/6. Obertura en fa mayor BWV III/13.

NOVA STRAVAGANZA. DIRECTOR: SIEGBERT RAMPE.

MDG 341 1279-2. DDD. 65'51". Grabación: Bad Arolsen, I/2004. Friedrich Wilhelm Rödging.

Productores: Werner Dabringhaus y Reimund Grimm. Distribuidor: Diverdi. **PN**

La grabación recoge una selección de obras orquestales y de cámara de la

inmensa producción de Molter —no conservada en su integridad—, apartándose de los ya conocidos conciertos para clarinete. El estilo de las obras es muy variado, predominantemente barroco, pero apuntando ya el dominio de la melodía. De la maestría del compositor en la escritura contrapuntística no puede caber duda alguna al escuchar la fuga de la *Obertura en do menor*, realizada con ejemplar transparencia por Nova Stravaganza. Rampe consigue de su grupo —dotado de un característico mundo tímbrico— unas danzas elegantes y graciosas en esta obra y en la otra de similar natu-

raleza —donde sobresale el estupendo par de trompas—, aportando una cierta fiera acentual. El director toma a su cargo las ricas partes de clave de las dos obras de cámara, la *Sonata para flauta*, que tiene en Ildikó Kertész una nítida solista, y la *Sonata para violín*, algo más imprecisa de limpieza por parte de Franc Polman. Espléndida la oboísta Saskia Fikentscher en el *Concierto BWV VI/21*, en especial en el cantable *Adagio central*. Importante registro en el camino de la recuperación de un autor casi olvidado.

E.M.M.

Martin Zehn

LÍNEA Y DIBUJO

MESSIAEN: Préludes. 4 études de rythme. Cantéyodjayâ.

MARTIN ZEHN, piano.

ARTE NOVA 82876 57833 2. DDD. 66'.

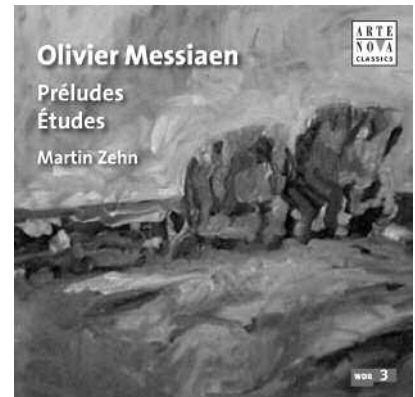
Grabación: Colonia, III y V/2004. Productor:

Bernhard Wallerius. Ingeniero: Michale Peschko.

Distribuidor: Galileo MC. **PN**

Los ocho *Preludios* forman un ciclo pianístico temprano, de 1929, cuando Messiaen tiene veintiún años. En estas ocho piezas se ve que la herencia impresionista resulta modificada por una sensibilidad distinta, de frases y acordes más netos, menos ambiguos, aunque todavía no hay rastro del Messiaen de los pájaros o de las métricas lejanas, que responden a un nivel de conciencia muy posterior, muy de madurez. Algunas de esas métricas (la de Papúa-Nueva Guinea) está presente en los *Cuatro estudios de ritmo* de veinte años después. *Catéyodjayâ*, de 1948 (¡el año de *Turanga-lila!*), presenta en un solo movimiento

de despliegue ortodoxo la heterodoxia de los ritmos indios, tan queridos por Messiaen a partir de cierto momento de su itinerario creativo. No son estas tres piezas lo más conocido de Messiaen, al menos en comparación con los *Pájaros* o las *Miradas al Niño Jesús*. Martin Zehn despliega unas lecturas virtuosas y ágiles, sabias en una u otra búsqueda: la de la rítmica contrastada, no necesariamente diabólica en dificultad, pero de líneas rotas, o al menos sin que ahí sea importante la línea, sino el dibujo métrico que acaso cumple la función de frase; o bien, por el contrario, la claridad de las líneas, que no quiere decir continuidad de frase, ni por horizontalidad ni por contigüidad con acordes o con sonidos sostenidos. Esta enfoque del Messiaen más abstracto, sin mensaje ni visiones ni dogma, parece darse especialmente bien a Martin Zehn, como demostraba en su *Catálogo de los pájaros*, también para Arte Nova. Y no olvidemos la belle-



za de sus *Miradas al Niño Jesús*, para este mismo sello. Entonces: ¿será el berlinés Martin Zehn uno de los grandes intérpretes de Messiaen en estos días nuestros?

Santiago Martín Bermúdez

MOSCA:

L'Italiana in Algeri. WOJCIECH ADALBERT GIERLACH, bajo (Mustafâ); AGATA BIENKOWSKA, mezzosoprano (Isabella); ASA FANNEY

Gestsdóttir, soprano (Elvira); DONAT HAVAR, tenor (Lindoro); CHRISTIAN SENN VASQUEZ, barítono (Taddeo); FLORIA MOCK, tenor (Haly); ANNA MARKOVSKA, soprano (Zulma). CORO DE CAMARA ARS BRUNENSIS. ORQUESTA DE SOLISTAS DE CAMARA DE BRNO. Director: BRAD COHEN. 2 CD BONGIOVANNI GB 2275/76-2. DDD. 146'59". Grabación: Wildbad, VII/2003 (en vivo). Productor: Max Forster. Ingeniero: Siegbert Ernst. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Procedente del Festival Rossini en Wildbad (Alemania) nos llega esta versión de *L'italiana in Algeri* de Luigi Mosca (1775-1824). El estreno precede en cinco años a la homónima partitura de Rossini y nos permite comparar las diferentes posibilidades musicales que puede ofrecer un mismo libreto. La obra se representó por primera vez en 1808 en la Scala de Milán, contando con uno de los mejores repartos que podían obtenerse en la época, y aunque tuvo cierto éxito quedó completamente eclipsada por la posterior partitura rossiniana, estrenada cinco años después en Venecia.

La música de Luigi Mosca recoge toda la tradición de la ópera napolitana, creando situaciones cómicas y disparatadas, beneficiándose de una instrumentación muy cuidada como se evidencia desde el comienzo con la estilizada sinfonía con la que se inicia la obra. La línea vocal se asemeja bastante al estilo rossiniano aunque situándose en un nivel musical bastante inferior. No llegando las melodías a conseguir las genialidades logradas por el cisne de Pésaro.

En el reparto vocal de esta producción del verano de 2003 del festival alemán rossiniano hay de todo un poco. El

papel de Mustafâ esta interpretado por el bajo Wojciech Adalbert Gierlach, voz de grandes dimensiones aunque con ciertos problemas con la coloratura. Por otro lado, el tenor Donat Havar, como Lindoro, canta dentro del estilo pero dispone de un instrumento vocal de timbre poco definido. Todo lo contrario que la Isabella de Agata Bienkowska, plena de intención y con un color vocal de mezzosoprano auténtica. Del resto del reparto destaca el Taddeo de Christian Senn Vasquez, que da a su personaje un aire que roza el histrionismo más exagerado.

El epicentro de la ópera se sitúa en el inspirado sexteto del segundo acto, donde destaca la capacidad del director Brad Cohen para concertar a todos los solistas de manera admirable. La grabación en vivo logra transmitir ese ambiente teatral que sólo un registro en directo puede ofrecer. Las notas críticas son muy extensas, incluye el libreto completo y el sonido de la grabación es de gran claridad.

C.S.M.

MOZART:

Misa en do mayor K. 257 "Credo-Messe". Alma Dei Creatoris K. 277. Regina coeli K. 276. Laudate Dominum K. 339. Ave verum corpus K. 618. Te Deum laudamus K. 141.

BARBARA SCHLICK, soprano; ERIKA SCHMIDT-VALENTIN, contralto; CLEMENS BIEBER, tenor; THOMAS QUASTHOFF, barítono-bajo. LIMBURGER DOMSINGKNABEN. ORQUESTA DE CÁMARA GÜRZENICH DE COLONIA. Director: KLAUS KNUBBEN. PROFIL PH04013. DDD. 55'12". Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Un caso bastante claro en el que hay que hacer distinción expresa entre el continente y el contenido. Errores u omisiones en la edición no menguan la

valía, no escasa aunque no sea excelsa, de lo grabado. Error en la numeración de las pistas, un tanto inexplicable: si se asigna la uno a la misa, que es lo que ocurre en el disco, solucionado. ¡Y a mí el disco me dura los 55'12" que anoto, y no los 64'10" que da la discográfica!

Salvado esto, escuchamos una grabación con el espacio sonoro adecuado, amplio, sin reverberaciones: muy bien, como está francamente bien el coro de niños, capacísimo. Tampoco se sabe, ¿o sí?, por qué en los tipos de imprenta se diferencian los aplicados a Schlick y Quasthoff de los que se endosan a sus compañeros de trabajo. Ciertamente, ellos dos están mejor, pero...

La *Misa* es una composición esplendorosa, exultante y de aparente espontaneidad y, aunque predomina en ella la homofonía, fragmentos como el *Benedictus* evidencian un trabajo polifónico importante. Como lo es la *Regina coeli K. 276* y el también exultante *Te Deum laudamus K. 141*. El *Laudate Dominum* y el *Ave verum corpus*, más manidos en la discografía, reciben aquí un tratamiento que no desmerece del nivel musical de todo el disco.

J.A.G.G.

MOZART:

Conciertos para piano. ORQUESTA SINFÓNICA DE VIENA. RUDOLF BUCHBINDER, piano y dirección. 9 CD PROFIL PH04011. DDD. 580'. Grabación: Viena, Konzerthaus (en vivo). Productor: Jiri Pospichal. Ingeniero: Gustav Soral. Distribuidor: Gaudisc. **PM**

Buchbinder se aproxima a los *Conciertos* de Mozart con una sabiduría acumulada que está patente en su labor, pero no como pianista solamente, sino como

director, moderador y aglutinante de fuerzas. Su realización es más que buena y este conjunto de nueve discos es superior a los aparecidos en los últimos tiempos, y que he tenido la oportunidad de comentar. Más cálido, más detallista y más ponderado que Engel con Hager a la batuta (SCHERZO nº 193). Más completa aquella edición por contener *Rondós* y los *Conciertos para dos y tres pianos*, si nos ceñimos al diálogo de un solista con la orquesta es preferible la presente.

El trabajo que aquí se ofrece es muy maduro, la complicidad de solista y orquesta permanente y tanto en ésta como en el piano se utiliza un cuidadoso estudio de las dinámicas y del fraseo para obtener, como dije más arriba, muy buenos resultados. Digitación cuidadosa y pulsación muy dosificada hacen excepciones en el juego del solista, con un fraseo cuidado y siempre aparentemente espontáneo. La igualdad, en cuanto a calidad, no es total, abarcando todos los conciertos, pero en conjunto es una integral muy, muy apreciable. Hay que decir que Buchbinder empieza su recorrido en el *Concierto nº 5*, lo que disminuye su integral en un disco respecto de la otra aludida. También es preferible por cohesión y finura la Orquesta Sinfónica de Viena. La grabación es muy veraz, así que la ocasión para hacerse con una estupenda edición de estos conciertos es adecuadísima.

J.A.G.G.

ORFF:**Lamento d'Arianna di Claudio Monteverdi. Ballo dell'Ingrate di**

Claudio Monteverdi. ROSE WAGEMANN, mezzosoprano; LUCIA POPP, soprano; KARL RIDDERBUSCH, bajo; HANNA SCHWARZ, soprano. CORO DE LA RADIO DE BAVIERA. ORQUESTA DE LA RADIO DE MÚNICH. Director: KURT EICHHORN. ARTS Archives 43004-2. ADD. 41'52". Grabación: Múnich, V/1974. Productor: Gian Andrea Lodovici. Ingeniero: Matteo Costa. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Cuando Carl Orff (1895-1982) estrenó, con gran éxito, su *Carmina Burana* en Francfort, retiró de la circulación las numerosas obras que compuso anteriormente, aduciendo que sólo a partir de 1937 había encontrado su propio lenguaje. Únicamente salvó de esa *condena* a las tres adaptaciones que hizo de las tres obras dramáticas que Claudio Monteverdi (1567-1643) escribió para la corte de los Gonzaga en Mantua, reunidas bajo el título general de *Lamenti. Orfeo (1607) y Lamento dell'Ariana y Ballo dell'Ingrate (1608)*. Las dos últimas se alimentan de los mismos presupuestos que sirvieron para la primera, de la que hemos tratado en un número anterior. Lo que Orff intentó es poner al día, adaptar al oído actual, lo que Monteverdi había concebido y materializado en las partituras pero salvaguardando su espíritu, su estilo y su tensión dramática. Las versiones recogidas en este CD son de mayo de 1974, más de treinta años nos contemplan, y ahora han sido some-

tidas a un proceso de remasterización, con el resultado de un sonido más que aceptable. Añade Orff a la cuerda actual dos *corni di bassetto*, dos arpas y tres laúdes de dobles cuerdas para corresponder a la expresión melódica y apasionada del compositor cremonés. Como ya dijimos a propósito de *Orfeo*, orquesta y coro, bajo la batuta experta de Kurt Eichhorn, satisfacen lo que se les demandaba, que no es otra cosa que un resultado sonoro potenciado en su fuerza, en su intensidad, sin menoscabo de la sencillez y de la claridad. En cuanto al capítulo de voces, ninguna de las cuatro magníficas aquí reunidas es especialista en música antigua, pero lo que se les pedía no era sino que tradujesen con las maneras de hoy lo expresado musicalmente a principios del siglo XVII. Y, realmente, lo hacen muy bien. Es inevitable, pese a todo lo apuntado, la comparación con versiones fieles a la *pureza* de la música antigua, pero nos parece que ambas visiones son perfectamente compatibles y pueden coexistir en nuestros días. Momentos hay en unas y otras que nos reconfortan y nos hacen gozar de la buena música, que en definitiva es lo que importa.

J.G.M.

PARSONS:

Ave Maria. O bone Jesu. TALLIS: O sacrum convivium. O nata lux. Absteerge Domine. In ieiunio et fletu. Miserere nostri. TYE: Ad Te clamamus. Omnes gentes. Psallite. SHEPPARD: Christe redemptor omnium. Impetum fecerunt unanimes. Deus miseratur nostri. ENSEMBLE JACHET DE MANTOUE. CALLIOPE CAL 9343. DDD. 64'49". Grabación: Angers, IV/2004. Productores: Jacques le Calvé y Michael Adda. Ingeniero: Jean-Marc Laisné. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

Pocas transiciones en lo político y en lo religioso habrán conocido tantas idas y venidas como en Inglaterra el abandono del catolicismo iniciado por Enrique VIII y culminado por Isabel I tras pasar primero por el calvinismo con Eduardo VI y luego una breve vuelta al catolicismo con María I Tudor. Las directrices que del poder emanaron concernientes a las reglas que habían de seguir en la composición musical sobre textos sacros fueron consecuentemente alternantes entre la conservación de la polifonía y su sustitución por una homofonía que, con la ayuda del cambio del latín al inglés, permitiera la comprensibilidad total de las palabras cantadas. De la labor de un puñado de compositores ingleses de la época el Ensemble Jacques de Mantoue, coro de cinco voces masculinas radicado en Bretaña, ofrece en este disco un variado muestrario, en el cual resulta de lo más entretenido jugar a identificar por las características que presenta no solamente el autor, sino sobre todo la fase particular del proceso a que cada pieza pertenece. En media docena de las trece que conforman el programa cuentan con la colaboración especial de una soprano,

un contratenor y un barítono bajo, pero en ningún caso se advierte el más mínimo desajuste. Tampoco ningún rasgo ni tímbrico ni de fraseo que trascienda los límites de la mera corrección en sus interpretaciones.

A.B.M.

PIAZZOLLA:**Concierto para bandoneón y orquesta de cuerdas y percusión. Oblivion. Dos tangos para orquesta de cuerdas. Las cuatro estaciones porteñas.**

LOTHAR HENSEL, bandoneón; LAJOS LENCSÉS, oboe. ORQUESTA NEUSS. Director: JOHANNES GORITZKI. ORQUESTA DE CÁMARA NACIONAL DE TOULOUSE. Director: ALAIN MOGLIA. CAPRICCIO SAC 71022. DDD. 62'15". Grabaciones: Colonia, IV/1994; Toulouse, II/1999. Productor: Joachim Kretschmar. Ingeniero: Dietmar Wolf. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Piazzolla se ha convertido en una referencia, más que porteña y tanguera, personalísima, sin dejar de ser lo uno y lo otro. Así se explica que haya piazzollianos y tangueros aporreados por Europa y que hagan lo suyo con resultados brillantes, como en el presente caso.

El piazzollismo tiene sus exigencias: ritmos superpuestos, contratiempos, pequeñas obsesiones melódicas y amplios despliegues cantables con su punto de melancólica ensoñación sentimental. En el concierto, el trabajo de contrapunto entre el bandoneón y el conjunto, hace el resto. No deja de ser curioso que el adecuado solista tenga nombres germánicos. Finalmente, el bandoneón es de origen alemán. Igual brillo consigue el oboísta en el amplio canto de *Oblivion*. Las masas de cuerdas ofrecen una timbración más que sabrosa y una disciplina ejemplar.

B.M.

PONCE:**Sonata clásica. Variaciones sobre un tema de Cabezón. Giga. Dos preludios. Sonata III. Sonata meridional.**

Allegretto vivo. SUSANNE MEBES, guitarra. LEMAN LC 42701. DDD. 58'41". Grabación: Thun, Suiza, XII/1990. Productor e ingeniero: Alberto Heiniger. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

El mexicano Manuel María Ponce fue uno de los muchos compositores que se lanzaron a escribir para guitarra a instancias de Andrés Segovia. Pero Ponce fue, además, uno de los más destacados y uno de los que dotó al nuevo repertorio guitarrístico de mayor variedad aun conservando una personalidad definida. Sí, pues Ponce puede ser neoclásico y folclórico, riguroso formalmente y libre, puede homenajear con igual eficacia al sereno clasicismo, ya un punto romantizante, de Sor que al romanticismo íntimo y poético de Schubert (escúchese a este respecto la *Sonata clásica* y la *Sonata romántica*), y también mostrar su dominio del contrapunto a la vez que su habilidad en el juego de las variaciones

en obras tan espléndidas como las *Variaciones sobre un tema de Cabezón*, que entroncan con una de sus obras guitarrísticas más célebres (no contenida aquí), las *Variaciones sobre las Folias de España*. De hecho, aquí encontraremos lo más destacable del catálogo de Ponce para guitarra aunque echemos en falta la obra que acabamos de citar, la *Suite en la menor* completa (de ella sólo escuchamos en este compacto la Giga), los movimientos que faltan de la *Sonata romántica* (sólo está el tercero), y la *Sonata mexicana*, obras que posiblemente hubieran cabido. Claro que tiene a su favor el ser un recorrido suficientemente variado por la obra de Ponce, el presentar a muchos la *Sonata III* (una de las composiciones más originales y personales del autor) no tan divulgada como merece y, por supuesto, las interpretaciones que son toda una exhibición de técnica intachable, claridad en todos los sentidos y sensibilidad.

J.P.

PONCHIELLI:

I promessi sposi. NATALIA MARGARIT, soprano (Lucía); MARCELLO BEDONI, tenor (Renzo); MAURIZIO ZANCHETTI, barítono (Don Rodrigo); NATALIA PETHUOVA, soprano (Agnese); ANDREY GOMON, tenor (L'Innominato); ANDREI KALUSHNI, bajo (Il Cardinale Federico); ROBERTA MATTELLI, mezzosoprano (La Signora di Monza); GIANFRANCO ZUCCARINO, bajo (Fra' Cristoforo). ORQUESTA Y CORO DE LA ÓPERA NACIONAL DE UCRAINA. Director: SILVANO FRONTALINI. 2 CD BONGIOVANNI GB 2356/57-2. DDD. 127'29". Grabación: Sondalo, VII/2003 (en vivo). Distribuidor: Diverdi. **PN**

La primera ópera del compositor italiano Amilcare Ponchielli (1834-1886) fue *I promessi sposi* (Cremona, 1856), basada en la célebre novela *Los novios* de Alessandro Manzoni. La obra narra las desventuras amorosas de la pareja protagonista Lucía y Renzo. La partitura se acerca estéticamente al Verdi de primera época o de años de galeras como solía autodenominar a esta etapa el compositor italiano, aunque manteniéndose a un nivel musical claramente inferior. No hay que olvidar que es la primera producción operística de un compositor de tan solo veintidós años.

La obra cuenta con páginas muy inspiradas, como el dueto del primer acto entre Lucía y Renzo, donde la utilización de la escritura vocal por parte de Ponchielli es de una claridad pasmosa. Lucía tiene en la soprano Natalia Pethuova una intérprete de bella línea de canto y capacidad para transmitir el espíritu de su personaje. Así como el Renzo del tenor Marcello Bedoni, que se encuentra plétorico en la emisión de unos agudos de gran limpieza, acompañado de un canto legato que constata su calidad como intérprete.

El resto del reparto se sitúa a un nivel más discreto, así el barítono Maurizio Zanchetti como Rodrigo, muestra una emisión forzada y no tiene una línea

de canto atractiva. Igualmente el bajo Gianfranco Zuccarino como Fra' Cristoforo aunque con un volumen vocal importante no logra emocionar en ninguna de sus intervenciones. Destacable el atractivo color vocal de la mezzosoprano Roberta Mattelli, que como *La Signora di Monza* recrea de forma admirable la hermosa romanza con la que se abre el tercer acto de la ópera.

La presentación es magnífica, incluyendo el libreto íntegro en italiano, aparte de unas completas notas críticas sobre la obra. El sonido es claro, muy equilibrado y parece que nos encontremos ante una grabación de estudio. Buena oportunidad de adquirir la primera ópera del compositor de *La Gioconda*.

C.S.M.

PROKOFIEV:

Los cinco Conciertos para piano y orquesta. ABDEL RAHMAN EL BACHA, piano.

ORQUESTA SINFÓNICA DEL TEATRO DE LA MONNAIE DE BRUSELAS. Director: KAZUSHI ONO. 2 CD FUGA LIBERA FUG505. DDD. 120'36". Grabación: Bruselas, IX/2004 (en vivo). Productor: Michel Stockhem. Ingenieros: Nicolas de Beco y Denis Guerdon. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

El Prokofiev arrebatador está en muchas partes, como en los ballets, pero está sobre todo en sus cinco *Conciertos para piano y orquesta*. Son obras compuestas por él para él mismo en tanto que virtuoso con pretensiones vanguardistas. Ese virtuoso, ese vanguardista abandona el género cuando vuelve a la Unión Soviética. Por algo será, aunque es cierto que en ese momento se le amontona el trabajo teatral, de música incidentales, cinematográficas, ballets, etc. Quedan estas cinco entregas, compuestas entre 1911 y 1932, hasta que decide que en Occidente siempre será el segundo, detrás de Rachmaninov (suponemos que como virtuoso, no como compositor, sólo faltaría). Los dos primeros son de sus años juveniles, justo anteriores a la gran guerra. En estas cinco obras está muy presente el rey de las notas mínimas, de las carreras, del virtuosismo provocador para los niveles de conciencia y de sensibilidad de la época. Ello no impide que también esté ahí el lírico inspirado de, por ejemplo, el Larghetto del *Quinto*, que es uno de los Prokofiev característicos, que se da la mano con el otro, el que hemos llamado *arrebatador*, en las obras escénicas (el de las escenas de pelea de *Romeo y Julieta*, por ejemplo).

Nos llega ahora esta integral de los *Conciertos* pianísticos que —lo adelantamos— se acerca al ideal. No se trata de obras de especial profundidad, pero requieren virtuosismo, brillo, y el despliegue de esa musicalidad impetuosa y expresiva que sólo pueden dar artistas a la altura del compositor. Estos registros son de ahora mismo, de septiembre pasado, en La Moneda de Bruselas, con la orquesta del teatro y dos nombres exóticos de solista y de batuta acompañante: el libanés Abdel Rahman El Bacha como pianista inquieto, veloz, brillante,

inspirado; el japonés Kazushi Ono como director de una orquesta a la que hace a menudo correr en pos del solista en fuga. Estos dos discos desbordan musicalidad en forma de caudal de notas, de ideas, de contrastes y de enfrentamiento y equilibrio de inspiraciones. No faltan, pero tampoco abundan las integrales de estas obras. Recordamos una espléndida integral perdida (perdida por mí, quiero decir) que se nos ocurre que se podía poner al nivel de ésta: Ashkenazi-Previn, para Decca. Pero no muchos más de tan alto nivel, de tanta música saliendo por los rincones, por el techo y por el subsuelo, caramba.

S.M.B.

ROTT:

Sinfonía nº 1. Preludio en mi mayor. Un preludio para "Julio César". MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTER. Director: SEBASTIAN WEIGLE. ARTE NOVA 82876 57748 2. DDD. 67'08".

Grabación: Múnich, XII/2003. Productor: Torsten Schreier. Ingeniero: Wolfgang Karreth. Distribuidor: Galileo MC. **PN**

Sin duda, los lectores de esta revista recordarán el revuelo que generó la aparición de un compacto de CPO con la *Sinfonía nº 1* de Hans Rott (999 854-2, con Dennis Russell Davies dirigiendo a la Radio Symphonieorchester Wien y completando el programa el *Preludio pastoral*) no hace mucho tiempo, un revuelo extensible, claro está, a otras publicaciones y que protagonizó fugazmente las conversaciones musicales de muchos. Había quien estaba convencido de haber descubierto a un genio, incluso que había sido rescatado del olvido un compositor que fue plagiado por el mismísimo Mahler y que era superior a éste... (!) Y, quien más quien menos, estaba al corriente de anécdotas reveladoras del carácter, apasionamiento y (delicada) salud mental del protagonista. Pero nadie puede negar su talento a la vez que es un disparate sobrevalorarlo y, aún más, encumbrarlo por lo que pudo haber sido si no hubiera muerto demasiado joven (vivió entre 1858 y 1884). Pues bien, ahora nos llega una nueva grabación de esta, ya, famosa sinfonía, en esta ocasión con el nuevo director musical del Liceu barcelonés (lo es desde esta misma temporada 2004-2005) al frente de una excelente orquesta, ofreciéndonos además el poco divulgado *Un preludio para "Julio César"* y el discográficamente inédito hasta ahora *Preludio en mi mayor*. Weigle está brillante ya desde los primeros compases del primer movimiento de la *Sinfonía*, momento realmente espectacular y de sonoridad netamente sinfónica, y sigue siendo convincente a lo largo de todo el programa pues se trata (a la vista está) de un excelente director que conoce el repertorio germánico, tal como ha manifestado en más de una ocasión justificando así el darle prioridad en su etapa liceística. La novedad de este compacto, el *Preludio en mi mayor*, es extraordinariamente breve (3'29") dado que no evoca la grandiosidad wagneriana de inmediato

(la sonoridad es muy *Meistersinger*, para entendernos) y tiene toda la apariencia de ser un esbozo o una prueba para una obra más ambiciosa; igual no es así, pero lo parece y, a pesar de ello, resulta sumamente interesante aunque cabe lamentar su brevedad. Netamente wagneriano es *Un prelude para "Julius Caesar"*, la obra anterior, datada antes que la sinfonía (la sinfonía es de entre 1878 y 1880, el *Pre-ludio en mi mayor* de 1876 y ésta de 1877) y de un dramatismo que va más allá del estilo de la época en lo que a los llamados poemas sinfónicos se refiere y nos hace pensar más bien en una obertura (o prelude) operístico. Obra ésta desconocida para el que suscribe (y posiblemente para muchos) es realmente el gran atractivo de este compacto en lo que al repertorio se refiere, además de la interpretación de un Weigl inspirado que deja bien claro su oficio y su cercanía personal a este repertorio.

J.P.

SANZ:**Danzas españolas del siglo XVII.**

ENSEMBLE MUSICA ANTIQUA PROVENCE.

Director: CHRISTIAN MENDOZE.

INTEGRAL INT 221.135. DDD. 57'22".

Grabación: Castillo Mateus (Portugal), p., 2004.

Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Programa de música española del siglo XVII centrado en la *Instrucción de música sobre la guitarra española* del aragonés Gaspar Sanz con ramificaciones que alcanzan a los tonos humanos de Juan Hidalgo, Sebastián Durón, Francisco Guerau (y no Garau), Joseph Gaz y Juan Serqueira de Lima. Interpretación colorista pero más bien plana y poco imaginativa, con violas, instrumentos de cuerda pulsada, flautas dulces (de difícil justificación histórica en este repertorio), clave, instrumentos de percusión y la soprano Catherine Padaut, voz ligera, bien trabajada, pero de incomprensible pronunciación y estilo algo enfático. Música bien representada en la fonografía por José Miguel Moreno (Glossa), Juan Carlos Rivera (Harmonia Mundi) o el discutible pero fascinante Rolf Lislevand (Astrée). Disco pues perfectamente prescindible, en el que además el editor omite algunos datos que se antojan documentalmentemente necesarios, como la fecha de grabación o el nombre del ingeniero de sonido.

P.J.V.

SCHNITTKKE:**Sonata para violín y orquesta de cámara. Concerto grosso nº 6 para piano, violín y orquesta de cuerda.****WEILL: Concerto para violín y orquesta de viento. TAKEMITSU: Nostalgia para violín y orquesta de cuerda.** DANIEL HOPE, violín; SIMON MULLIGAN, piano. ENGLISH SYMPHONY. Director: WILLIAM BOUGHTON.

NIMBUS NI 5582. DDD. 73'05". Grabaciones: Fundación Nimbus, Reino Unido, III/1995; V/1998.

Distribuidor: LR Music. **PN**

Podemos oír estos trece movimientos concertantes como si fueran cuatro grandes propuestas de una sola obra: la poco menos de media hora de Kurt Weill sería el corazón, con una tímbrica de viento frente al violín solista, con sugerencias claramente clasicistas y stravinskianas; los dos Schnittke de 13 y 17 minutos que rodean la obra de Weill proponen por su carácter semejante, y no sólo por la autoría del mismo compositor, una especie de simetría en el recital. El violín más el violín-piano (muy percutivo, por cierto) de los dos conciertos de Schnittke se las ven con una orquesta de solo cuerdas. Los 14 minutos de Takemitsu, también para cuerdas, se encargan de romper esa simetría, aunque podamos ver esta secuencia como una especie de coda, una suerte de *perdendose*, de disolución sonora entre cromatismos y sugerencias más bergianas que francesas. Es una propuesta que creemos de interés para escuchar el recital según la secuencia que se nos plantea, pero lógicamente podemos acudir a cada obra por separado. Sabemos que el cercano Schnittke goza de más aceptación en obras como ésta que el lejano Weill, cuyos logros ante el público están en otro terreno, el del teatro, y concretamente en algunos títulos muy favorecidos. Mas, atención, este *Concierto* de Weill no es obra menor. Es obra juvenil, de 1927, pero en un compositor que estaba a punto de componer *Die Dreigroschenoper* esto no quiere decir apenas nada. En cuanto a Takemitsu, hay que decir que nos hallamos ante una de sus obras típicas de notas tenidas, de sonidos que se alargan, de sugerencias que suspenden; aunqu con unos procedimientos que son todavía menos *orientales* que de costumbre, precisamente por el señalado cromatismo. Daniel Hope, que hemos visto como solista y como miembro del Trío Beaux Arts, protagoniza con brillo, con virtuosismo y con hondura de sentidos este recital nada convencional de piezas concertantes del siglo XX. Este CD es gracias a Hope una pequeña maravilla, entre cuyas varias virtudes no es menor la de alejarse de lo manido. Este magnífico violinista resulta muy bien acompañado por los conjuntos de cuerda o de viento —según— de la llamada English Symphony, con excelente dirección de William Boughton. Por contenido y por ejecución, un disco singular, un recital excelente.

S.M.B.

SCHUBERT:**Sonata en si bemol mayor D. 960. Impromptus op. 90 D. 899.**

JUANA ZAYAS, piano.

MUSIC AND ARTS CD-1139. DDD. 71'33".

Grabación: Nueva York, XII/2002. Productor e ingeniero: Tim Martyn. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

Aunque entre nosotros no sea ninguna celebridad, la pianista Juana Zayas es muy apreciada en Estados Unidos, y gente tan influyente como el crítico del

New York Times Harold Schonberg se ha deshecho en elogios hacia ella, especialmente en tanto que intérprete de Chopin. Esta pianista cubana debutó a los siete años en un recital ante el público y tras terminar su formación en La Habana, marchó a París a estudiar, empezando pronto una carrera internacional en la que no han faltado premios y reconocimientos. Desde luego su dominio técnico es innegable, toca maravillosamente bien tal como puede comprobarse en este compacto con obras de Schubert, y hace gala de unas maneras elegantes y poéticas, aristocráticas a la manera de un Arrau o un Bolet, y su fidelidad a la partitura es escrupulosa. Así pues, muy bien los *Impromptus*, aunque con un punto de rutina en algún caso, el nº 4 por ejemplo, en el que se agradecería algo más de implicación y de fantasía más allá de la intachable lectura. La *Sonata D. 960* (palabras mayores) es una obra tremenda, casi de aliento sinfónico, del mejor Schubert, del Schubert más difícil musicalmente. Es esta una composición que requiere algo más que dedos ágiles y técnica virtuosística (que también) y demanda un pianista que sea más que eso, que sea un auténtico músico. Desde luego nada que objetar a la versión de Zayas, pues su poética versión del Andante sostenuto ya justifica que merezca atención, y aquí consigue el punto álgido, en lo interpretativo, de toda la grabación. Lástima que esta sonata resulte algo aburrida por momentos, y la culpa no es de Schubert como bien sabemos... Y es que el Schubert pianístico es muy, pero muy difícil.

J.P.

SCHUBERT:**El conde de Gleichen D. 918**

(completada por Richard Dünser). FLORIAN BOESCH (Conde/Sultán), CORNELIA HORAK (Suleika), LETIZIA SCHERRER (Condesa/Fátima), KURT STERNIK (Narrador). CORO DE BREGENZ. ORQUESTA SINFÓNICA DE VORARLBERG.

Director: CHRISTOPH EBERLE.

2 CD OEHS OC 903. DDD. 105'55".

Grabación: Festival de Bregenz, IV/2003 (en vivo).

Productor: Otto Vonblon. Ingeniero: Christoph Maria Holzer. Distribuidor: Galileo MC. **PM**

Este álbum recoge la grabación en versión de concierto de la última ópera compuesta por Schubert, incompleta a la muerte del compositor en 1830 y terminada para el Festival de Bregenz 2003 por el músico alemán Richard Dünser (1959). Se trata de un evidente contraste dramático-musical: Oriente y Occidente, jenízaros y caballeros, amor romántico y amor conyugal, en definitiva "un enredo turco-cristiano" como irónicamente comentó el propio autor del libreto, Eduard von Bauernfeld. La interpretación aquí recogida viene con textos intercalados en alemán entre número y número que ayudarán al oyente (que entienda ese idioma) a situar mejor el desarrollo de la acción. Ésta nos cuenta la vuelta del Conde de Gleichen de las Cruzadas; trae consigo a la bella Suleika,

que ofrece como presente a su esposa, mientras que su vida transcurre feliz y apacible entre sus dos mujeres. La ópera (que no pasó inadvertida para la censura por el evidente elogio de la poligamia) quedó como una serie de bosquejos manuscritos en los que sólo está anotada la línea vocal del texto con una base instrumental. Los números de esta grabación, comparados con la descripción que hace Brigitte Massin de la ópera en su estudio sobre el compositor (véase *Schubert*, tomo 2º, págs. 1380 y ss. Turner Música, 1991), no coinciden con los que encontramos aquí, advirtiendo que en el libreto se nos cuenta muy someramente lo que ha tenido que terminar Dünser y los pasajes que se ha visto obligado a orquestar.

La interpretación, tomada en un concierto público en la Festspielhaus de Bregenz el 22 de abril de 2003 y grabada por los micrófonos de la ORF, describe con convicción e idioma los diversos números de la ópera, algunos de ellos plenos de maravillosa música y exquisita sensibilidad, aunque, como es bien sabido, el genio de Schubert no brillaba y se desarrollaba como acostumbraba en otros géneros. Nunca logró manejar con soltura los factores dramáticos y teatrales de un género, la ópera, para el que no aparecía naturalmente dotado. Tampoco lo consiguió en esta su última e incompleta producción escénica, aunque, como quiera que sea, es un buen trabajo y una novedad fonográfica que, lamentablemente, se verá truncada con seguridad por el descuido editorial al no incluir los textos cantados más que en el idioma original. De esta forma, a los límites negativos propios del Schubert operista, hay que incluir otros como este imperdonable error que evidentemente no ayudará a difundir esta interesante grabación más allá de las fronteras austriacas y alemanas.

Voces solistas, coro, orquesta y director ilustran adecuadamente estos pentagramas con rigor, aseo y convicción a pesar de la debilidad dramática y evidente falta de coherencia de la obra. En suma, un adecuado producto cultural recomendable únicamente para incondicionales schubertianos.

E.P.A.

SCIARRINO:

Histoires d'autres histoires.

CUARTETO PROMETEO. LOST CLOUD QUARTET. ZIG ZAG TERRITOIRES ZZT 040802. DDD. 74'16". Grabación: Castello, VIII/2001. Producción: Mecenat Musical Société Générale. Ingeniero: Marco Capacionni. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Dentro del proyecto emprendido hace ya un tiempo por Salvatore Sciarrino de reelaborar una parte de la historia musical, llega ahora este nuevo registro del sello Zig Zag Territoires sin que se hayan apagado aún los ecos del formidable disco de saxofones dedicado a piezas de Scarlatti, Gershwin, Porter o Mozart y del disco (éste, en un tono

menor) titulado *Il piedi, Il suono*, a cargo del Lost Cloud Quartet.

El cuarteto de cuerdas Prometeo viene a sumarse al grupo de saxofones Lost Cloud en el presente registro, que está claramente dividido en dos partes. Las transcripciones y arreglos de la obra de Domenico Scarlatti, confiadas al cuarteto Prometeo y que ocupan la primera sección del disco, recogen un buen ramillete de movimientos Allegro del napolitano, pero en ningún caso con un aporte tímbrico especial. La adaptación para cuarteto de cuerdas deja un poso de uniformidad en todo el tratamiento de las piezas que hace que toda la exuberancia del original se pierda. En cambio, es mucho más lograda la segunda sección, consagrada a una de las grandes obsesiones de Sciarrino, la *Terrible e spaventosa storia del Principe di Venosa et Bella Maria*, por cuanto pone Sciarrino el material en manos del Lost Cloud Quartet, al que se agregan la voz ocasional de Carla Gai y la percusión de Jonathan Faralli. Se siente tan a gusto Sciarrino con este tejido sonoro (lejos del excesivamente plegado a las formas clásicas, como es el caso de la sección confiada al cuarteto de cuerdas), que se permite, en piezas como *E giardino* y *Canzone segreta*, y siempre alrededor de los florilegios típicos de la escritura original de Gesualdo, toda una exquisita muestra de los efectos más caros al autor de *Vanitas*, quedando por encima de todo ese aleteo constante de los instrumentos, que dan una mágica sensación de levedad y flotamiento. Es Sciarrino en estado puro, a pesar de que no se trate aquí, efectivamente, de una pieza propia, pero hay en todo el ciclo de la *Terrible storia*, dividido en diez pequeñas piezas, un auténtico amor por la obra primigenia y Sciarrino sabe transmitir con su habitual utilidad y refinamiento todo un mundo sonoro de enorme sugestión.

Sciarrino da otra muestra de su magisterio musical en la elaboración que hace de la pequeña cantata de Domenico Scarlatti *Che m'addita per pietà*, que, con la de tono más alegre y despreocupado *Non ti curo*, de fuerte sabor cortésano, se cierra el disco. Esta última parte pone un broche excelente a un registro desigual, que alcanza cotas de extraordinaria musicalidad en su zona central, cuando Sciarrino se deja llevar por su particular tratamiento de las formas breves y la expresión mínima, mientras que fracasa en una primera sección, extensa y fiel al espíritu y la letra de las páginas originales de Scarlatti.

El problema de esa sección es que viene precedida, además, en el disco, por una especie de preludeo (indigesto, impropio de alguien como Sciarrino) conteniendo la *Toccatà y fuga en re menor* de Bach en transcripción para flauta, instrumento al que le viene ancho el material de partida. El arreglo de Sciarrino es banal y simple, un inicio del disco poco prometedor, pero que luego levanta el vuelo hasta cotas de enorme atractivo.

F.R.

SGAMBATI:

Misa de réquiem, op. 38. JOERN WILSING, barítono. CORO FILARMÓNICO DE HEILBRONN. Miembros de la ORQUESTA DEL ESTADO DE STUTTGART. Director: ULRICH WALDDÖRFER. CARUS 83.121. DDD. 79'27". Grabación: Schwaigern, 1990. Productores e ingenieros: Ingbert Neumeister y Christian Zimmerli. Distribuidor: Diverdi. **PN**

El segundo contacto con Giovanni Sgambati (1841-1914) no mejora la pobre opinión merecida por la primera (véase SCHERZO, nº 162, pág. 114). Desde luego, el *Réquiem* es más entretenido que el soporífero *Concierto para piano*, pero sólo porque el texto cantado desvía constantemente la imaginación hacia los modelos mayores de Mozart y Verdi, un fenómeno por cierto que en ninguno de éstos se produce con respecto al otro. Los casi ochenta minutos que dura están ocupados casi exclusivamente por un castillo de fuegos artificiales dividido en fases incoherentes y en las que falta de una inspiración original produce una sensación de frustración tanto más poderosa cuanto que el oficio compositivo empleado para la elevación en el aire de tan imponentes fachadas resulta impecable y tanto más dolorosa cuanto que la aplicación de esos conocimientos técnicos se realiza con absoluta honradez, es decir, sin voluntad de parecerse a nadie por más que las influencias (de los elementos más exteriores de su maestro Liszt y de su amigo y mentor Wagner sobre todo) sean evidentes. Hasta donde a partir de una escucha sin partitura ni precedentes se puede juzgar, la versión dirigida por Ulrich Walddörfer defiende con gran competencia la causa, pero las tomas son espantosas: al coro no se le entiende ni una sola palabra y la preeminencia de la voz del barítono solista es puro artificio tecnológico.

A.B.M.

SHOSTAKOVICH:

Sonata para violín y piano op. 134.

PENDERECKI: Cadenza para violín solo.

PÄRT: Spiegel im Spiegel.

SCHNITTKE: Sonata nº 3 para violín y piano. Stille Nacht. DANIEL HOPE, violín; SIMON MULLIGAN, piano.

NIMBUS NI 5631. DDD. 68'20". Grabación: Montmouth, VIII/1999. Productor e ingeniero: Dominic Fyfe. Distribuidor: LR Music. **PN**

Un nuevo recital excelente a cargo del violinista Daniel Hope. No es nuevo, es de hacer casi seis años, pero nos llega nuevo, muy vivo, muy inspirado. Con esto, Hope da la impresión de no parar: le vemos como solista concertante, en dúo camerístico y como miembro del Trío Beaux Arts. Aquí elige un repertorio ruso moderno, y se basa sobre todo en una lectura que sorprende e impresiona de la *Sonata op. 134* de Shostakovich. Le sirve de respuesta la *Tercera Sonata* de Schnittke, obra que tiene más de una correspondencia con la obra del maestro. Llama la atención la capacidad

introspectiva de Hope para ambas obras, para el amplio aliento de Shostakovich, para las miniaturas densas de Schnittke. De semejante inspiración es la *Cadenza* de Penderecki, en la que Hope se las ve a solas, no como un torero que se encierra con un morlaco, sino como un actor que saca de lo más hondo de su arte y de sí mismo toda una interpretación que es histrionismo y al tiempo autenticidad. *Spiegel im Spiegel*, de Pärt, se basa en un arpeggio insistente, repetido, y se oye más al piano en su porfía que al fraseo de fondo del violinista. El villancico navideño *Stille Nacht* se convierte con Schnittke en un esperpéntico grabado goyesco. Más allá de lo expresivo, lejos del expresionismo, Hope culmina con esta página que tiene mucho de inquietante un recital de altísimo nivel. El pianista Simon Mulligan tiene especial cometido en algunos momentos de Shostakovich, y desde luego en el arpeggio de marras. Es un excelente acompañante que de repente cobra protagonismo junto al virtuoso. Un disco espléndido, que desborda musicalidad; un repertorio poco transitado, pero cada vez menos lejano.

S.M.B.

SHOSTAKOVICH:

Trío con piano nº 2 en mi menor op. 67. Cuarteto de cuerda nº 1 en do mayor op. 49. Quinteto con piano en sol menor op. 57. CUARTETO DE SAN PETERSBURGO. IGOR URIASH, piano. HYPERION CDA67158. DDD. 76'15". Grabación: San Petersburgo, XII/2003. Productor: Alexander Gerutski. Ingeniero: Gerhard Tses. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

Música de cámara de Shostakovich entre 1938 y 1944, es decir, desde su autocritica tras la purga a que se le somete a partir de 1936, hasta el momento en que la guerra parece que va a terminar. Esa podría ser la lógica de este monográfico: el camerismo como refugio después de probar los frutos prohibidos y prometérselas muy felices: en 1938 compone el músico el *Primero* de sus quince *Cuartetos de cuerda*; no puede saber que van a ser tantos, como no puede saber que ya jamás regresará a la tan querida expresión operística. El lirismo del Intermezzo del *Quinteto con piano* de 1940 proviene de un Shostakovich que quiere aunar melancolía y viejos cantos a modo de elegía. En 1944 consigue una página realmente ácida con el Allegretto del *Trío op. 67*. ¿Se la habría podido permitir en esa fecha en una sinfonía o en una pieza para el teatro? Pensemos en la reacción que provocarían los guiños y la falta de pathos heroico de la *Novena Sinfonía* no mucho después.

No se nos presentan las tres obras en secuencia cronológica, ni siquiera al revés. Comienza con el *Op. 67* y en medio está el *Op. 49*. El pianista Igor Uriash se compenetra muy bien con las entonaciones ásperas del Cuarteto de San Petersburgo, hasta el punto de que las más intencionadas son las lecturas de



las obras con pianista (no ya el original de cada una de ellas). El Finale del *Quinteto* es para estos músicos ocasión de un guiño permanente, y si sorprende que un compositor concluya así una obra, no dejan de hacernos sonreír las insinuaciones continuas de esos cinco instrumentistas. Juntos o separados, protagonizan un recital virtuoso y rico en matices, con su poquito de sarcasmo; con guasa, sí, pero también con lirismo ocasional y de buena ley. Habría que pedirles, juntos, más Shostakovich, ahora que el Cuarteto de San Petersburgo puede presentar su integral en solitario para Hyperion. Que así sea.

S.M.B.

SHOSTAKOVICH:

Sinfonía nº 11 "el año 1905". SINFÓNICA DE OREGON. Director: JAMES DEPREIST. DELOS DE 3329. DDD. 60'12". Grabación: Portland, I/2003 (en vivo). Productor: Michael Fine. Ingeniero: Jeff Mee. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

No acude James DePreist a cualquiera de las más conocidas sinfonías de Shostakovich para esto que parece debut de él y de su orquesta, la de Oregon, sino a una de las menos conocidas y menos tocadas. Aunque, eso sí, dentro de esa tendencia ascendente, lenta e imparable, del sinfonismo de este enorme compositor en el favor del público aficionado. La *Sinfonía nº 11* es de las más dramáticas y con mayor contenido patético de Shostakovich. Teóricamente, evoca los hechos que condujeron a la masacre de 1905, uno de los últimos crímenes-errores del zarismo. Pero qué duda cabe de que la música, como medio en el tiempo ajeno al logos, es capaz de significar eso y otra cosa a la vez. Estamos, pues, ante un poema sinfónico —o ante cuatro— muy apropiado para las batutas con vena dramática, desde ese mismo episodio de casi catorce minutos en pianissimo, el primer movimiento, *La plaza ante el palacio*, que DePreist motiva, desmenuza, hace avanzar en un crecimiento sonoro sutilísimo, que se alarga y crece sin que pueda advertírsele a simple vista (oído). Atención a ese movimiento, porque desafía al sonido grabado por estar de manera permanente en el fondo de las gamas.

Parece que James DePreist, con esas grabaciones suyas tan teatrales (Stravinski, Chaikovski, Respighi, Rachmaninov, R. Strauss y hasta Korngold), es ese tipo de director, cálido, teatral, gesticulante y capaz de plantear un drama o una tragedia en tres o cuatro actos como este título en que él y su Orquesta de Oregon echan el resto. Por la sorprendente planificación de las secuencias sonoras, las sugerencias dramáticas y el clímax trágico, es éste tal vez uno de los CD más interesantes de DePreist y el conjunto de Portland.

S.M.B.

SHOSTAKOVICH:

Suites de ballets nºs 1, 2, 3 y 4. ORQUESTA FILARMÓNICA DE RUSIA. Director: DIMITRI IABLONSKI. NAXOS 8.557208 DDD. 60'07". Grabación: Moscú, V-VI/2003. Productora: Liubov Doronina. Ingenieros: Dimitri Missailov y Alexander Karasev. Distribuidor: Ferysa. **PE**

Esto es música ligera de alto nivel. Este Shostakovich es algo Offenbach, algo Johann Strauss, y está muy por encima de, qué sé yo: Lehár. Liev Atovmian, ayudante del compositor, preparó en los durísimos años de 1949 a 1953 cuatro suites de ballet a partir de músicas previas del maestro. Se trataba de dar obras accesibles al pueblo, cuyos representantes eran los miembros del partido, esto es, la vanguardia del proletariado que sabía interpretar lo que de veras era bueno para ese pueblo. Las *Suites de ballets nºs 1, 2 y 3* constan de seis números cada una; la cuarta, sólo de tres. La mayoría de los números procede de *La corriente cristalina*, ballet de 1935 sobre una granja colectiva. Otras fuentes son *La comedia humana* (música incidental, 1934), *El perno* (ballet, 1931), *El canto de los grandes ríos* (cine documental, 1954), *El cuento del pope y su criado Balda* (cine de dibujos animados, 1934), *Mishurin* (cine, 1948) y la llamada *Suite de jazz nº 1*. Esta música es a veces de muy alto nivel, dentro de su ligereza, y cuando es menor lo es sólo en comparación con el propio Shostakovich. Iablonski y Naxos continúan con esta entrega su ambicioso proyecto Shostakovich, cuyo diseño completo desconocemos aún, pero que según se desprende de lo ya conocido va a tratar con idéntico nivel de seriedad tanto las páginas excelentes como las más ligeras. Así lo demuestra Iablonski con la Filarmónica de Rusia en este secuencia de números brillantes y vivaces, en algún caso dramáticos, líricos en otro punto concreto: atención, en cuanto a lirismo, al solo de chelo del propio Dimitri Iablonski en el segundo número de la *Suite nº 2*; o al solo de trompeta de Oleg Tojatev en el cuarto de la misma suite, una *Romanza sentimental* que podríamos considerar *muy a lo Nino Rota*.

S.M.B.

SMETANA:**De mi país natal.**

DVORÁK: Piezas románticas op. 75. Sonatina op. 100. Danza eslava op. 46, nº 2, versión de violín y piano. SUK: Balada en re menor op. 3b.

4 piezas op. 17. JOSEF SUK, violín; JAN PANENKA y ALFRÉD HOLECEK, piano. SUPRAPHON SU 3777-2. ADD. 79'30". Grabaciones: Praga, I/1962 (Smetana), II/1966 (Suk), VII/1971 (Dvorák, opp. 75 y 100), XI/1971 (Danza eslava). Productores: Miloslav Kuba, Jan Vrána y Jaroslav Krecek. Ingenieros: Jirí Ocenásek, Miloslav Kulhan y Josef Platz. Distribuidor: Diverdi. **PM**

Nueva reedición, nuevo reajuste de recursos sonoros, nuevo CD con contenidos idénticos a los de otras ediciones

que ha sacado Supraphon de sus ricos archivos. La riqueza de éstos se debe a artistas de la talla del violinista Josef Suk, un virtuoso que ha dominado el repertorio de su país tanto en cámara como en obras concertantes y al que se le deben algunos registros inolvidables; pensemos, para salirnos del repertorio checo, en sus dos versiones discográficas del *Concierto* de Alban Berg, ambas con la Filarmónica Checa, una con Ancerl y la otra con Neumann. Llega ahora este disco que se reseña por sí mismo. Son grabaciones conocidas, con una antigüedad de tres o cuatro décadas, que suenan a la vez históricas y fresquísimas. Domina aquí el clasicismo que impone la *Sonatina op. 100* de Dvorák, y que en muchos sentidos continúa en una obra anterior del mismo compositor, las *Piezas románticas op. 75*. Suk es un virtuoso de lo clásico, lo elegante, lo sereno, y es evidente en estos registros de comienzos de los setenta con obras de su bisabuelo Dvorák. Y así enfoca también, nueve o diez años antes, las dos piezas de Smetana *De mi país natal*.

Redondean este recital los registros de obras de su abuelo Josef Suk, el compositor que se casó con Otilka, hija de Dvorák, y de ahí el estrecho parentesco. Una versión para violín y piano de una de las *Danzas eslavas* concluye este precioso recital, que constituye una especie de plática familiar en la que se hubiera invitado a Smetana, al que todos reconocen como el patriarca de la escuela nacional.

S.M.B.

SOLBIATI:

Canto per Ania. By my window. Quattro pezzi. Ach, so Früh? Mi lirica sombra. ENSEMBLE ORCHESTRAL CONTEMPORAIN. DIVERTIMENTO ENSEMBLE. ANCUZA APRODU, piano; MARGHERITA CHIMINELLI, soprano. STRADIVARIUS STR 33681. DDD. 77'37". Grabación: Milán, IV/2003. Producción: Ensemble Orchestral contemporain. Ingeniero: Danio Catanuto. Distribuidor: Diverdi. **PN**

En el mercado fonográfico aparecen con asiduidad registros en los que se nos ofrece el lenguaje en formación de un compositor vivo. El de Alessandro Solbiati (n. 1956) está en plena gestación. Se observa en el ramillete de obras que recoge el presente CD un intento claro por desligarse el autor de toda influencia de la vanguardia y afrontar el discurso desde un lado meramente narrativo, muy explícito, como lo muestra la exposición reiterada de los materiales en piezas como *Mi lirica sombra* y *Quattro pezzi*. En esa retórica es donde se encuentra la mayor debilidad del lenguaje de Solbiati. Se percibe, en cambio, en las piezas *By my window* y *Ach, so Früh* un cuerpo sonoro de tono ingravido, de una muy bien cincelada tímbrica, que hace pensar, por momentos, en la forma de un haiku. Son dos obras de una más que refinada construcción, de muy sutiles juegos en las percusiones.

La pieza *Ach, so Früh*, particularmente, posee una línea vocal de una especial poesía. Es una composición que llama la atención al no haber en él el menor resto del tema de base, el singspiel mozartiano.

El texto es del poeta Christian Adolf Overbeck y trata con extraordinaria sensibilidad y convicción el tema del dolor por la pérdida y la soledad. Solbiati forja aquí un tejido de texturas subyugantes, de fuertes matices y contrastes en la instrumentación, siempre con una gran economía de medios.

Solbiati decidirá en lo sucesivo si su trayectoria tenderá hacia el abundamiento en esta pequeña forma o en la reiteración del material, presente en obras como *Quattro pezzi*, en donde la falta de ligazón entre las partes lleva a un discurso de hueca retórica.

F.R.

C. P. STAMITZ:

Concierto nº 1 en re mayor para viola d'amore y orquesta. Concierto nº 2 en re mayor para viola d'amore y orquesta. Sonata en mi bemol mayor para viola d'amore y acompañamiento instrumental. GUNTER TEUFFEL, viola d'amore. ORQUESTA SINFÓNICA DE HEIDELBERG. DIRECTOR: THOMAS FEY. PROFIL PH03001. DDD. 49'28". Grabación: Sandhausen, XII/2002-I/2003. Productor e ingeniero: Eckhard Steiger. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

"Lamentables emborradores de notas, borrachos, jugadores y puteros". La historia ha sido desde luego mucho más benévola con los hermanos Stamitz que Mozart en esta descripción que de ellos hace en carta a su padre fechada en París el 9 de julio de 1778. Originarios del mismo Mannheim en que tanto confesaría el salzburgués haber aprendido, ellos mismos, en su condición de instrumentistas virtuosos en constante gira, difundieron por toda Europa la nueva concepción de la orquesta por la que hoy en día se conoce principalmente a esa ciudad.

Carl Philip Stamitz (1745-1801) destacó sobre todo en la práctica de la viola *d'amore*, el instrumento de arco y cuerdas resonantes por simpatía que los ingleses habían inventado tras descubrir el procedimiento en la India. Como compositor, y para prueba la muestra, reserva todas las dificultades técnicas para el solista: seguramente un buen truco para facilitar el concurso acompañante de toda clase de conjuntos, incluidos los de aficionados, a los que sin duda tuvo que recurrir.

La evidente limitación del resultado no se supera en estas versiones, en las que, salvo que se tenga interés por saber en qué queda la solución mannheimiana cuando no la aplica un genio, lo único verdaderamente atractivo es la exhibición de destreza por parte del consumista especialista Gunter Teuffel.

A.B.M.

TELEMANN:

Sonata para dos violines, dos violas y bajo continuo, TWV 44:5. Sonatas para dos violines, dos violas, violonchelo y bajo continuo, TWV 44:32-34. Partita polonesa para dos laúdes, TWV 39:1. Partita para dos laúdes, TWV 39:2. CONSORT DE LA ORQUESTA BARROCA DE FRIBURGO. CARUS 83.300. DDD. 61'01". Grabación: Colonia, I/1998. Productor: Ludwig Rink. Ingeniero: John Hadden. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Por lo menos en la misma medida que Bach, Telemann se mantuvo durante toda su vida al corriente de las principales tendencias contemporáneas en el terreno compositivo. Las cuatro sonatas que en este disco se incluyen nos remiten a la moda italianizante que de joven el gusto de sus patrones en Eisenach o quizá ya en Francfort le obligaron a cultivar. Como era de esperar, obedecen al modelo *da chiesa* que tiene en Corelli a su santo patrón. Los impares de sus cuatro movimientos (lento-rápido-lento-rápido) se distinguen por la riqueza contrapuntística; en los pares, en cambio, se respira una emotividad muy cálida provocada sobre todo por una inspiración de triple vertiente: temática, armónica y tímbrica.

Las otras dos piezas que completan el programa son partitas, es decir, colecciones de danzas (luego se llamarán *suites*) precedidas por un preludio u obertura (que también acabará siendo el título posible de toda la secuencia), para dos laúdes. Sería inútil y absurdo tratar de establecer comparaciones, más aún jerarquías, entre los menús folclóricos a que Bach y Telemann tenían acceso, pero el del segundo comprendía un peculiar conocimiento de primera mano del repertorio popular polaco.

Las versiones del grupo de instrumentistas procedentes de la Orquesta Barroca de Friburgo son sumamente competentes, pero en el trabajo a dúo de los laudistas Lee Santana y Björn Colell se añade aquel plus de mutua compenetración milimétrica y de imaginación sonora que convierte las interpretaciones en recreaciones.

A.B.M.

TESTI:

Saül. FABRICE MANTEGNA, tenor; DANIEL GALVEZ-VALLEJO, tenor; VINCENT LE TEXIER, barítono; HANNA SCHAER, mezzosoprano. ORQUESTA FILARMÓNICA DE RADIO FRANCE. Director: MASSIMO ZANETTI. 2 CD NAÏVE V 4988. DDD. 93'26". Grabación: París, X/2003 (en vivo). Productor: Paul Malinowski. Ingeniero: Philippe Malidin. Distribuidor: Diverdi. **PN**

En el catálogo del muy poco conocido Flavio Testi, el compositor florentino nacido en 1923, abundan las obras vocales. Al lado de la música de inspiración sacra, Testi se inclina por las piezas de origen teatral y literario. El italiano ha puesto música a Esquilo, Dostoievski, Shakespeare, Kleist y Fernando de Rojas. Esta producción de Naïve (lujosa, con

una grabación formidable y un elenco de voces que muestran una gran musicalidad, en donde destaca el tenor Fabrice Mantegna, en el papel de Jonathan y el barítono Vincent Le Texier, como Saül) recoge la versión en concierto del estreno de la ópera *Saül* en la sala Olivier Messiaen de Radio France en octubre de 2003.

El terreno estilístico en el que se mueve aquí Testi pertenece a la gran tradición de la ópera en el siglo XX. Un tema como el del *Saül*, de André Gide es abordado por Testi desde una rica instrumentación, muy coloreada (abundancia del arpa y la celesta, llamativa escasa presencia de los violines), y con un tratamiento de la voz que parte de la melodía hablada debussyana. La sombra del *Pelleas* parece cernirse sobre *Saül*, pero a medida que la obra toma forma, el lenguaje se sitúa en una especie de tierra de nadie. La ausencia de un libreto de tono fuertemente dramático propicia que la obra privilegie más la alusión que el conflicto psicológico. El drama se vive en la mente de los personajes, con lo que se suceden las meditaciones solitarias, las conversaciones superpuestas, las discusiones entre personajes irreales. La voz hablada se erige por encima del canto como un recurso estilístico: el autor quiere así subrayar la incomunicación que hay entre los distintos papeles. El interés de la obra se centra menos en los gestos o en la declamación que en el malestar que transmite cada personaje con sus sueños, obsesiones y pasiones inconfesables.

F.R.

TURINA:

La obra para violín y piano. Sonatas n° 1 y n° 2. El poema de una sanluqueña. Euterpe. Variaciones clásicas.

Homenaje a Navarra. CLARA BONALDI, violín; ESTER PINEDA, piano.

MANDALA MAN 5080. DDD. 69'25". Grabación: París, IV/2004. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

Las interesantes y documentadas notas de Antonio Gallego que acompañan la grabación llevan el significativo título de *El violín del pianista Joaquín Turina*, lo cual ya dice algo acerca de cómo son estas obras, en las que violín y piano presentan unas partes de igual importancia exceptuando algunos momentos en los que el protagonismo del violín es patente y se explica por razones obvias, tal es el caso del *Homenaje a Navarra*, construido, como escribió el propio autor, "sobre diseños de Sarasate", y que, al ser un explícito homenaje al mítico violinista, la parte del violín es especialmente destacable. Pero bien es cierto que todo el programa (que comprende la totalidad de las obras que Turina escribió para violín y piano) mantiene el equilibrio entre los dos intérpretes, del mismo modo que, como es característico en Turina, el casticismo o folclorismo o como queramos llamarlo está equilibrado con la expresión clásica tradicional; es decir, que el andalucismo que siem-

pre aflora en Turina se une íntimamente en forma y fondo al rigor estructural y en el lenguaje que el compositor aprendió de sus años de formación en la Schola Cantorum. En este sentido, precisamente, el primer fruto auténticamente turiniano es la *Sonata n° 1 para violín y piano*, síntesis del afecto que el joven Turina tenía por la gran forma y por el romanticismo (que le hizo olvidarse de sus raíces a la hora de escribir música) y de las enseñanzas de d'Indy. Como escribió el propio Turina, "dicha sonata resultaba una completa equivocación, pues llevando elementos populares y scholistas no era en realidad ni una cosa ni otra". Desde luego no es esta la mejor obra de Turina pero sí la que marca el inicio de su expresión personal, con ella encontró un lenguaje propio y sobre él evolucionó como artista. Esta es la primera grabación integral de estas obras si no andamos equivocados y las versiones están muy bien. Violinista y pianista tocan estupendamente y se entienden a la perfección como dúo.

Técnicamente Turina no les plantea dificultades que no puedan superar y su interpretación es brillante y estilísticamente impecable, elegante, poética y cuidada en el detalle, como debe ser tratándose de Turina.

J.P.

VIVALDI:

Conciertos. NIGEL KENNEDY, violín; DANIEL STABRAWA, violín; ALBRECHT MAYER, oboe; OLAF MANINGER, violonchelo. MIEMBROS DE LA ORQUESTA FILARMÓNICA DE BERLÍN. EMI 5 57859 2. DDD. 69'08". Grabación: Berlín, IV/2004. Ingeniero: Jonathan Allen. Productor: David Groves. Distribuidor: **PN**

Es éste un CD a la mayor gloria del divo del violín Nigel Kennedy, segundo volumen del *Proyecto Vivaldi*, emprendido, según fórmula tan manoseada en los últimos tiempos, con "mis amigos de la Filarmónica de Berlín, que tanto me inspiran". Digamos enseguida que, indiscutiblemente, estamos ante un sonido propio, personal, diferente, brillante, incisivo, derivado de unas cualidades técnicas superiores e indudables. Pero vaya por delante también, para que las cosas queden claras desde un principio, que éste no es el Vivaldi que más nos gusta. Quien esto firma prefiere un sonido más mórbido y aterciopelado, más cálido. Pero además está el estilo, y aquí uno es decidido partidario del protagonismo de lo *cantabile* por encima de lo demás, a la manera de los conjuntos italianos como, por ejemplo, I Musici o I Virtuosi Veneti. Nigel Kennedy ve en Vivaldi, y así lo pone de relieve en su interpretación, porque son las características que más sobresalen en ella, una energía bruta, espontaneidad y una plasmación franca de sus emociones en la partitura. Deduce que ello genera una relación inmediata con la orquesta. Y añade que compositor, músicos y público son los tres componentes que cuentan para él, aunque esto último no puede ni debe

atribuírselo en exclusiva, si de verdad estamos hablando de arte. Kennedy, es evidente, se siente cómodo en el terreno del virtuosismo. En este CD lo ha buscado. Es más, nos da la sensación de que pone demasiado énfasis en tal faceta. Está en su derecho, pero puede perjudicar otros aspectos de la interpretación. En tres de los *Conciertos*, para dos violines (*RV 519*, *RV 507* y *RV 578*), le acompaña como solista Daniel Stabrawa, en quien el propio Kennedy reconoce una sonoridad diferente y una inmensa elegancia. La *Sonata n° 2 RV 12*, una de las doce redescubiertas en Manchester en 1973, ha sido escogida por su fuerza rítmica así como por "la imaginación y las dotes técnicas de Vivaldi", de cuyo autor es la primera *sonata* que graba el divo. Sobresaliente, y estilísticamente ajustada, la actuación del oboista Albrecht Mayer en el *Concierto para violín y oboe en si bemol mayor RV 548*. Los dos *Conciertos* restantes (*RV 356*, *RV 230*), con su sucesión de movimientos rápidos y lentos, le permiten a Kennedy *explayarse* en sus características de intérprete.

J.G.M.

VIVALDI:

Conciertos para violín RV 183, RV 189, RV 202, RV 271 "L'amoroso", RV 277 "Il favorito" y RV 286 "Concierto per la Solennità di S. Lorenzo".

THE ENGLISH CONCERT. Director y violín solista: ANDREW MANZE.

HARMONIA MUNDI HMU 907332. DDD.

78'52". Grabación: Londres, II/2004. Productora:

Robina G. Young. Ingeniero: Brad Michel.

Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

Lo cierto es que, desde la irrupción de Giuliano Carmignola con la Orchestra Barocca di Venezia de Andrea Marcon, los violinistas barrocos poco tienen que hacer o decir en el campo de la música violinística de Vivaldi. Es el caso del CD que nos ocupa, una bella antología consagrada a los magníficos conciertos para violín manuscritos que el Prete Rosso dedicó al emperador Carlos VI —en una colección de 1728 titulada *La Cetra* que se conserva de forma incompleta— a cargo del siempre fino English Concert, que cuenta con el virtuoso violinista Andrew Manze en doble función de solista y director. Así, y pese a la palmaria solvencia del conjunto, la soberbia estilización, la claridad meridiana de la orquesta, la elegante musicalidad y el enorme virtuosismo del propio Manze, esta antología resulta un tanto sosa, carente del fuego, del encanto y de la poesía que poseen los trabajos de la Orchestra Barocca di Venezia o incluso de otros intérpretes italianos como Sonatori de la Gioiosa Marca, Il Giardino Armonico, Concerto Italiano o Modo Antiquo. Ello no quita para que el CD sea completamente recomendable y satisfactorio: de hecho, contiene espléndidas versiones de los seis conciertos que conforman el programa, y en especial de los *Conciertos RV 183* y *RV 189*, que quizá encuentren en las lecturas de

Manze la actual referencia discográfica (ambos estaban ya grabados, de forma sugestiva pero un tanto irregular, por L'arte dell'Arco); en cuanto a los otros cuatro conciertos, la propuesta del violi-

nista británico se queda muy lejos del portentoso Carmignola (que tiene grabados *L'amoroso RV 271*, *Il favorito RV 277* y el *Concerto per la Solennità di S. Lorenzo RV 286* con Sonatori de la

Gioiosa Marca) y de Biondi, que en 1990 grabó una sensacional lectura del *RV 202* con Europa Galante.

P.Q.O.

Sonatori de la Gioiosa Marca

VIENTOS VENECIANOS



VIVALDI: Conciertos para oboe RV 451 y RV 461. Conciertos para fagot RV 481, RV 498 y RV 501 La notte. Concierto para oboe y fagot RV 545. SERGIO AZZOLINI, fagot; HANS PETER WESTERMANN, oboe. SONATORI DE LA GIOIOSA MARCA. OPUS 111 OP 30379. DDD. 59'32". Grabación: San Martino, VIII-IX/2003. Productor: Luigi Mangiocavallo. Ingeniero: Paolo Carrer. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Por increíble que parezca, pocas son las grabaciones historicistas que conocen los conciertos vivaldianos para oboe y para fagot, algo especialmente lamentable en lo que respecta a estos últimos, pues los 39 conciertos para fagot del Prete Rosso suponen, además de una fascinante suerte del concierto barroco, la cumbre insuperada de la escritura fagotística de todos los tiempos. Buena prueba de ello se encuentra en los tres *Conciertos para fagot RV 481, RV 498 y RV 501 La notte* que recoge este CD, que viene a ser el encomiable arranque de la integral historicista de los conciertos fagotísticos tantas veces soñada por los vivaldianos. Este volumen —que constituye el volumen tercero de la serie dedicada a los conciertos para viento del compositor veneciano, inserta natural-

mente en la magnífica *Vivaldi Edition* consagrada a los manuscritos de Turín— combina los tres referidos conciertos para fagot con dos *Conciertos para oboe* —*RV 451 y RV 461*— y el *Doble Concierto RV 545 para oboe y fagot*. La interpretación corre a cargo del conjunto italiano Sonatori de la Gioiosa Marca, que ofrece unas lecturas preciosamente estilizadas, de una claridad meridiana de texturas —con un instrumento por parte salvo el continuo— y de un refinamiento expresivo excepcional. Naturalmente el trabajo de la orquesta viene secundado por la espléndida labor de los dos solistas: Sergio Azzolini al fagot —toda una revelación, con un timbre robusto, con técnica de digitación y entonación impecable y un fraseo hartamente sugestivo— y Hans Peter Westermann, que además de ofrecer su fina técnica oboística brinda un sonido siempre sensual y elegante. Por su originalidad y magnetismo, a la par que por su infrecuencia en las antologías al uso, los tres conciertos para fagot acaparan indudablemente el mayor interés del registro: aunque los tres estaban ya registrados —al igual que los otros tres conciertos del CD— por intérpretes historicistas, las versiones de los Sonatori con Azzolini vienen a situarse como nuevas referencias de las



tres obras en cuestión, especialmente del tempestuoso *RV 481* —que atesora un fascinante, patético *Larghetto* admirablemente interpretado por Azzolini y compañía— y del teatral *La notte RV 501*: aquí la lectura de Sonatori incluye además un sugestivo golpe de efecto, pues el penúltimo movimiento *Il Sonno* resulta enlazado sin solución de continuidad, mediante una larga ligadura del bajo ausente en la partitura, con el pedal del bajo que abre el Finale, el esperado *Sorge l'Aurora*, una dramática solución que a buen seguro recibiría el *placet* del Prete Rosso.

Pablo Queipo de Llano Ocaña

VIVALDI:

Orlando furioso RV 728. MARIE-NICOLE LEMIEUX, contralto (Orlando); JENNIFER LARMORE, mezzosoprano (Alicina); VERONICA CANGEMI, soprano (Angelica); PHILIPPE JAROUSKY, contratenor (Ruggiero); LORENZO REGAZZO, bajo-barítono (Astolfo); ANN HALLENBERG, mezzosoprano (Bradamante); BLANDINE STASKIEWICZ, mezzosoprano (Medoro). ENSEMBLE MATHEUS. CORO LES ÉLÉMENTS. Director: JEAN-CHRISTOPHE SPINOSI. 3 CD OPUS 111 OP 30393. DDD. 183'. Grabación: Daoulas, VI/2004. Productor: Jean-Pierre Loislil. Ingeniero: Pierre-Antoine Signoret. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Ocupando el cuarto volumen de la serie *Opere Teatrali* de la *Vivaldi Edition* llega el *Orlando furioso, RV 728*, una de las óperas más famosas del Prete Rosso. Estrenada en el Teatro Sant' Angelo de Venecia en el otoño de 1727, *Orlando furioso* —sobre el célebre libreto de Grazio Braccioli, que Vivaldi ya había musicalizado en *Orlando finto pazzo RV 727* de 1714, e incluso en un *pasticcio* (a partir del *Orlando furioso* de Giovanni Alberto Ristori) estrenado en el mismo año— es, en efecto, una ópera llena de bellezas que, tras la clamorosa estela de

Farnace, señala definitivamente la madurez del lenguaje operístico vivaldiano. Como de costumbre en los melodramas vivaldianos, las arias son todo un derroche de lirismo, inspiración melódica, suntuosidad instrumental y refinamiento dramático, todo un florilegio de *bel canto* barroco que, naturalmente, atesora algunas páginas ciertamente memorables: quizá el ejemplo más significativo de la fascinación de la ópera sea la extraordinaria aria con flauta travesera *obbligata* —cuya parte contiene los que seguramente son los pasajes más difíciles de toda la literatura del instrumento— *Sol da te mio dolce amore*, cantada por Orlando en la escena 12 del Acto I, una página que, en agudas palabras de Michael Talbot, resulta obsesivamente lírica en sus momentos más comedidos. La grabación que nos ocupa corre a cargo del Ensemble Matheus que dirige el joven violinista galo Jean-Christophe Spinosi, que lamentablemente, y tras unos acertados inicios en la música instrumental vivaldiana, vuelve a incurrir en los mismos errores que ya cometiera en su grabación de *La verità in cimento* del veneciano: ahora, al igual que entonces, Spinosi somete el melodrama vivaldiano

a toda una suerte de excesos absurdos y gratuitos, pues la música del Prete Rosso no necesita en modo alguno la afectación y exageración que Spinosi derrocha por doquier: ello es especialmente irritante en las dinámicas orquestales —llevadas a un extremismo absurdo, inaudibles en los *pianos* y atronadoras en los *fortes*—, en las burdas y sensacionalistas agógicas, en la crispada elección de los *tempi* y en el empleo de un fraseo tosco y pretenciosamente dramático. Tan desafortunada interpretación llega incluso a enturbiar, aunque parezca mentira, la admirada y referida joya de la ópera —el aria con la flauta de Orlando—, que en manos de Spinosi resulta sin encanto alguno, seca y carente de emoción. Con todo, los cantantes logran mantener el tipo —se trata de un más que solvente elenco de cantantes— y cantan sus partes ofreciendo notables virtudes canoras: entre todos destaca la labor, estilizada y muy musical, del contratenor Philippe Jaroussky en el papel protagonista de Orlando. Por su parte, los instrumentistas de la orquesta y el bajo continuo, aun sometidos a los caprichos de Spinosi, demuestran ser consumados expertos en el instrumental barroco —si bien el

flautista no anda muy fino en la referida y virtuosísima aria aludida—, algo bien notable en la rica y suntuosa realización de los recitativos. En definitiva, una oportunidad perdida, lo cual queda en

toda evidencia cuando se compara esta producción con el espléndido, admirable registro de la misma ópera a cargo de Modo Antiquo —hoy día la referencia en cuanto a ópera vivaldiana se refiere—

que de momento ha sido editado, si bien de forma incompleta, en el sello de la revista italiana *Amadeus*.

P.Q.O.

RECITALES

SOPHIE CHERRIER. FLAUTISTA.

Debussy: Sonata nº 2 para flauta, viola y arpa. Martín: Balada para flauta y piano. Bartók (trans. Paul Arma): Suite popular húngara para flauta y piano. Fedele: Donax, para flauta sola.

Hindemith: Sonata para flauta y piano. LAURENT CABASSO, piano; NICOLAS BONE, viola; FRÉDÉRIQUE CAMBRELING, arpa. SKARBO DSK 4039. DDD. 61'49". Grabaciones: Saint-Romain-le-Preux, IX/2001; París, IX/2003. Productor e ingeniero: François Eckert. Distribuidor: LR Music. **PN**

La flautista Sophie Cherrier es, desde 1979, miembro del Ensemble InterContemporain, por lo tanto su familiarización con el repertorio contemporáneo y su compromiso con la nueva música está bien claros, si bien también se prodiga como solista con orquesta además de desarrollar una importante labor pedagógica. En este compacto nos ofrece un programa bien diverso que da cuenta de su afecto musical principal: la música del siglo XX. Sus acompañantes son igualmente músicos más que competentes y de reconocido prestigio: el pianista Laurent Cabasso, bien conocido sobre todo como acompañante; el violista Nicolas Bone (miembro de la Orchestra National de France y de la Orquesta de Cámara de Europa, además de ser miembro fundador del Cuarteto Kandinsky) y la arpista (de la Orchestre National de France) Frédérique Cambreling, y todos ellos nos ofrecen unas versiones ejemplares de esta panorámica, no exhaustiva pero sí significativa, de la música del siglo XX, aunque, obviamente, el protagonismo recae en Cherrier, cuyo dominio de las posibilidades del instrumento son innegables y quedan claramente de manifiesto aquí. Y no hablamos solamente de la exigente obra de Fedele, que permite desplegar a la flauta sus muchas posibilidades en todos los aspectos, especialmente en el tímbrico, sino que en todo el repertorio que interpreta en esta ocasión se luce, más allá de en lo técnico, en lo musical, haciendo gala de una exquisita musicalidad y de un gusto no menos exquisito sin caer en falsos alibramientos. Sin ir más lejos las versiones que nos ofrece de las obras que abren y cierran respectivamente el programa son abordadas desde premisas similares, con la máxima objetividad pero también dándoles el pertinente carácter que las define y las hace tan distintas, de modo que Debussy suena muy a Debussy pero sin las brumas que tan a menudo lo llegan a hacer ininteligible, un Debussy casi neoclásico; y Hindemith parece más lírico de lo que es en esta muestra de "música utilitaria".

J.P.

JÉRÉMY JOUVE. GUITARRISTA.

Rodrigo: Sonata giocosa. Turina: Sonata. Da Milano: Ricercare I, XVI, XXXVIII y LVII. Britten: Nocturnal op. 70. Arcas: Fantasía sobre temas de "La traviata".

NAXOS 8.557597. DDD. 59'02". Grabación: Ontario, V/2004. Productores: Norbert Kraft y Bonnie Silver. Ingeniero: Norbert Kraft. Distribuidor: Ferysa. **PE**

Naxos continúa su colección de guitarristas premiados en distintos concursos. En esta ocasión se trata del guitarrista francés Jérémy Jouve, quien a sus veinticinco años de edad ya tiene tras de sí una importante experiencia musical en distintos ámbitos, pues no sólo cultiva el repertorio propio de su instrumento sino que también se dedica a la música hindú, al jazz y, tocando la guitarra eléctrica, la música contemporánea. Su carrera es brillante y en su currículum no faltan reconocimientos a su talento y a su dominio técnico, de modo que este compacto, como ha sucedido en otros de esta misma serie, nos presenta a un joven de trayectoria prometedora. Y ciertamente es así; Jouvé toca estupendamente y se le nota un evidente afecto por las distintas obras que aquí escuchamos, tan diferentes entre sí, si bien el comienzo del programa, con dos espléndidas versiones de sendas obras de Rodrigo y Turina, dejan bien claro que no sólo conoce bien la música española sino que además sabe cómo tocarla; sin excesos de "exotismo" pero también sin pecar de excesiva "prudencia" con el peligro de caer en la asepsia. Jouve tiene gracia y sus versiones de estas dos magníficas muestras de música española para guitarra merecen una atenta audición. Lástima que después decaiga el interés con los *ricercare* de Francesco da Milano, pues se trata de lecturas (sí, lecturas más que auténticas interpretaciones) bastante sosas a la vez que con un exceso de subjetividad sin profundizar en ellas del todo. Puede parecer una opinión contradictoria pero es que estas obras renacentistas no adquieren la vida y el aliento poético y expresivo de las dos anteriores en manos de Jouve ni tampoco resultan convincentes en cuanto a fidelidad histórica (si bien, esto último tampoco es que sea grave, ni mucho menos, para el que suscribe). Palabras mayores después con una versión espléndida del *Nocturnal* de Britten, de las mejores que uno haya escuchado, con un Jouve plenamente identificado con el dramatismo y la introspección de la obra. Sensacional, sin duda lo mejor del disco. El final es las deliciosas y "tarreguiana" *Fantasía sobre temas de "La traviata"* de Julián Arcas (atribuida

falsamente durante mucho tiempo a Tárrega), un final chispeante y virtuosístico, y hasta divertido, para un compacto al que no le falta nada para hacerlo interesante y en cambio le sobra la muy prescindible presencia de las versiones de los *ricercare* de da Milano. Con todo, bravo por Jouve.

J.P.

RUDOLF KEMPE. DIRECTOR.

Chopin: Concierto para piano y orquesta nº 2 en fa menor op. 21. Fantasía en fa menor op. 49. Respighi: Pinos de Roma. SHURA CHERKASSKI, piano. REAL ORQUESTA FILARMÓNICA DE LONDRES. PROFIL CD PH 04015. DDD. 64'10". Grabaciones: 1964 y 1966. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

¿Qué tienen en común la música descriptiva del poema sinfónico de Respighi *Pinos de Roma* y el romanticismo de Chopin? Aquí, que no es poco, la extraordinaria calidad de la Royal Philharmonic Orchestra de Londres bajo la batuta de aquel director tan preocupado por el rigor en sus interpretaciones como fue el alemán Rudolf Kempe. Estamos ante grabaciones de 1964 (Respighi) y 1966 (Chopin), ahora reproducidas, para disfrute de los buenos paladares, con un estupendo sonido. El *Concierto para piano y orquesta nº 2 en fa menor op. 21* (1829) cuenta con un solista de lujo, el ucraniano nacionalizado estadounidense Shura Cherkasski, prodigio de matices y contrastes, de ateciopepada fluidez en su tratamiento del teclado. ¡Qué maravilla de sensibilidad, expresión y finura el *Larghetto*! Si esta obra todavía está dominada por la influencia clásica, la *Fantasía en fa menor op. 49* (1842), que figura entre las páginas más notables de la literatura pianística, ofrece una mayor densidad y un sonido que ya camina hacia el que desarrollaría el autor al final de su existencia y que anunciaba, de alguna manera, el preimpresionismo. El compositor polaco trabaja sobre el contrapunto, tan importante por sus consecuencias en el campo armónico y tímbrico. En cuanto al poema sinfónico *Pinos de Roma*, estamos ante una de las mejores versiones que recordamos. Rudolf Kempe extrae de la partitura todo lo que en ella existe, parte de la cual con frecuencia deja de oírse. Y la Royal Philharmonic, tan compenetrada con el que fue su director titular, hace una exhibición de brillantez, ductilidad y poder, con un sonido brillante y contundente. Una delicia de compacto. Bienvenidas sean las actualizaciones o *exhumaciones* como éstas.

J.G.M.

Jesús Ángel León, Miguel Ángel Muñoz

MÁS ALLÁ DEL PERFUME

JESÚS ÁNGEL LEÓN. VIOLINISTA.

Falla: Suite popular española. Toldrà: Sis Sonets. Turina: Sonata en re op. 51.
MIGUEL ÁNGEL MUÑOZ, piano.

VERSO VRS 2018. DDD. 49'55". Grabación: Getafe, VII/2004. Productores e ingenieros: Pilar de la Vega y José Miguel Martínez. Distribuidor: Diverdi. **PN**

El violinista Jesús Ángel León considera que la música que contiene este disco está "habitada de nacionalismo que no es premisa estética, ni mucho menos ideológica, sino más bien perfume, evocación sensual de un origen con la textura de la fabulación o del sueño", y subraya la relación entre las tres obras aquí contenidas (y por extensión del nacionalismo musical español) con el impresionismo francés. Esto es absolutamente cierto en el caso de Turina y quizá también en el de Toldrà, aunque en éste el espíritu del noucentisme catalán pesa mucho, del mismo modo que en Falla, aun siendo evidentes sus vínculos con el impresionismo (y con el neoclasicismo también, no lo olvidemos), llegó a crear un lenguaje propio a

partir de la interiorización de una música heredada, como hizo también Bartók, de modo que trascendió lo que entendemos por nacionalismo en tanto que "perfume" (y sea dicho sin ánimo de polemizar). De todos modos, las obras que aquí escuchamos presentan relaciones bien claras entre cada una de ellas en cuanto a su espíritu, dominado por lo popular y lo poético, y por la estilización máxima del elemento folclórico aun siendo éste reconocible. Pero también la escritura para los respectivos instrumentos es magnífica en todos los casos. Toldrà fue violinista además de compositor y director de orquesta, de ahí la brillantez de la parte violinística de sus encantadores *Sis Sonets*, pero también Turina realmente se lució en la sonata de madurez que aquí escuchamos, lo mismo que Paul Kochanski supo dotar de idiomatismo instrumental a su adaptación para violín de la obra de Falla presente en este compacto. En todo caso, se trata de obras bien conocidas y de esas cuya audición siempre se agradece. Ahora bien, en esta ocasión estamos ante ver-



siones señeras, verdaderas muestras de depurado oficio y a la vez de talento, de enorme afecto y de gran conocimiento de estas obras por parte de dos excelentes instrumentistas sorianos que todo buen aficionado debería conocer y que debemos situar entre las primerísimas opciones de cada una de las composiciones aquí reunidas.

Josep Pascual

PABLO SÁINZ VILLEGAS. GUITARRISTA.

Turina: Sevillana. Hommage à Tarrega. Moreno Torroba: Sonata-Fantasia. Dos movimientos de Castillos de España. Suite castellana. Rodrigo: En los trigales. Invocación y danza. Falla: Le tombeau de Claude Debussy. Gerhard: Fantasia. Segovia: Cinco anécdotas. Tárrega: María-Gavota.

NAXOS 8.557596. DDD. 75'36". Grabación: Ontario, V/2004. Productores: Norbert Kraft y Bonnie Silver. Ingeniero: Norbert Kraft. Distribuidor: Ferysa. **PE**

Con veintiocho años de edad, el guitarrista Pablo Sáinz Villegas tiene ya un currículum importante, del que cabe destacar sus actividades como músico comprometido con la música contemporánea. Miembro del Proyecto Guerrero y activo divulgador de la creación actual, a él se deben diversos estrenos y la primera grabación de dos obras presentes en este compacto: la *Sonata-Fantasia* de Moreno Torroba y las *Cinco anécdotas* de Segovia. Además, ha grabado para Naxos la *Sequenza XI* de Berio para la edición completa de estas composiciones del autor italiano. Por el hecho de haberle sido concedido el primer premio del Concurso Internacional Tárrega de Benicàssim, Naxos presenta este recital de este joven guitarrista español centrado en el romanticismo y en el llamado nacionalismo musical hispánico, con los pertinentes tintes neoclásicos, con algunos ecos de la música de salón decimonónica, con un mucho de (en el mejor de los sentidos) casticismo en determinados momentos, y hasta hay lugar para la

abstracción en forma de peculiar estudio de las posibilidades de la característica escala fría propia del flamenco que tan brillantemente realizara Robert Gerhard en 1975 en la magnífica composición que aquí escuchamos. Pero no es éste el único descubrimiento que nos pospone este inesperadamente original e interesantísimo disco, sino que también hay, como hemos indicado antes, dos primicias. La primera es la hasta hace poco inédita *Sonata-Fantasia* de Moreno Torroba, descubierta en mayo de 2001 y rápidamente publicada en Italia. Se trata de una composición moderadamente impresionista en su lenguaje armónico y con algunos efectos que evocan sonoridades pianísticas o de arpa que denotan el gran conocimiento que el autor tenía del instrumento. Y la otra novedad son las *Cinco anécdotas* de Andrés Segovia, ejemplo de escritura ejemplar para guitarra. Pero no sólo las novedades son destacables aquí, pues, además de la obra de Gerhard a la que nos hemos referido, la versión de Sáinz Villegas de *Le tombeau* de Claude Debussy de Falla es extraordinaria, siendo, de hecho, el punto álgido del recital en lo que a calidad se refiere (sabiamente situada entre los otros dos platos fuertes: las obras de Rodrigo y Gerhard). Más que el disco de compromiso de quien ha ganado un premio o la habitual tarjeta de presentación de un intérprete que inicia su andadura, este compacto es un recital coherente en su contenido musical y que da cuenta de un músico excelente.

J.P.

JESÚS VILLA-ROJO. CLARINETISTA.
El clarinete actual IV.

Obras de Bernaola, Larrauri, Iges y Villa-Rojo.

LIM. LIM CD011. DDD. 57'03".

Grabación: Madrid, . Producción: LIM.

Ingenieros: Pepe Loeches y Jesús Garrido. **PN**

Es admirable la tenacidad de Jesús Villa-Rojo (Brihuega, 1940) en su labor en pro de todo cuanto tiene que ver con el clarinete, y ello pese a que, como en este caso, el repertorio escogido no puede ser, por sus propias características, una música de masas ni para el gran público. No es cuestión de repetir lo que ya se ha dicho en otras muchas ocasiones.

Este cuarto volumen acogido bajo el epígrafe de *El clarinete actual* —de los anteriores ya nos ocupamos en su momento— reúne obras de Carmelo Alonso Bernaola (*Superposiciones variables*), para clarinete y cinta magnética; de Antón Larrauri (*Grimoris*), para clarinete piccolo, clarinete soprano, clarinete contralto, clarinete bajo, clarinete contrabajo y cinta magnética; de José Iges (*Cristal II*), para clarinete, percusión y electrónica; y del propio Jesús Villa-Rojo (*Vosotros y...*), para clarinete, flauta, fagot, trompa, trombón, percusión, violín, violonchelo y contrabajo. Villa-Rojo, intérprete del clarinete él mismo, ha conformado aquí un amplio y rico panorama alrededor de tal instrumento, abarcando múltiples combinaciones, aspectos, recursos sonoros, contrastes de colores, profundizando en las posibilidades tímbricas sin olvidar el campo de lo rítmico.

Carmelo Bernaola superpone el clarinete en directo a un material sonoro pregrabado (proveniente del clarinete de Villa-Rojo).

Larrauri acumula *clusters* oscuros, que se suceden en busca de climas nebulosos y de persistentes atmósferas de misterio y magia.

Iges, tal vez en la obra más sugestiva del conjunto, aúna clarinete, percusión y electrónica (que transforma en directo el clarinete) en una sentida elegía no ajena a la muerte de la madre del autor. Y Villa-Rojo prosigue con sus indagaciones en torno al clarinete, aquí rodeado de otros ocho instrumentos, lo que le permite contrastar, mezclar, aunar y oponer. Lo dicho: una loable tarea, de no fácil comprensión por el gran público.

J.G.M.

MARA ZAMPIERI. SOPRANO.

Novecento italiano. *Obras de Tosti, Cilea, Wolf Ferrari, Respighi, Pizzetti, Recife, Cimara, Davico, Castelnuovo Tedesco, Petrassi y Menotti.* BRUNO VOLPATO, piano.

MYTO 1 CD 043.H090. DDD. 78'57". Grabación: Padua, I-II/2004. Ingeniero: Gabriele Nani. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Muchos compositores del novecento italiano alcanzaron un cierto renombre en la ópera o en otros campos, pero su contribución al mundo de la canción fue, fuera de Italia, poco divulgado. Por ello el gran interés de este disco radica en la difusión de esta parte de su obra. Se incluyen cuatro canciones de Tosti, con una bastante conocida, con su estilo melódico, dos de Cilea, con el carácter refinado de salón, cinco de Wolf Ferrari llenas de sutileza, una de Respighi, de forma susurrante,

cuatro de Pizzetti, que destacan los bellos sonetos de Petrarca y el texto de D'Annunzio, uno de Recife, de contenido poético, dos de Cimara que tienen planteamientos contrastados de dramatismo y sutileza, seis de Vincenzo Davico, que expresan variedad de sentimientos desde el maternal al nostálgico, Castelnuovo Tedesco, con una bella descripción, Petrassi con el melancólico *Lamento d'Arianna*, para acabar con siete canciones de Menotti, con una variada gama de expresiones, desde la intensidad a la contención, de la extroversión a la interioridad. Mara Zampieri se ha destacado por su fuerza interpretativa, con lo cual el mundo más intimista le queda algo forzado, destacando en aquellos momentos en que puede implantar su estilo.

A.V.

VARIOS

Linda Perillo, Walter Reiter

UNA VOZ, UN VIOLÍN

UN'ALMA INNAMORATA. *Cantatas para soprano, violín y bajo continuo de Capricornus, Merula, Buxtehude, Daniel Purcell, Vivaldi, Haendel y Telemann.* LINDA PERILLO, soprano; WALTER REITER, violín. CORDARIA.

Director: WALTER REITER.

SIGNUM SIGCD033. DDD. 59'12". Grabación: Londres, XI/2000 y II/2001. Productor: Tony Harrison. Ingeniero: Limo Hearn. Distribuidor: LR Music. **PN**

Programa compuesto por siete piezas variadas de los siglos XVII y XVIII con el denominador común de su escritura para voz de soprano, violín y bajo continuo. Junto a tres cantatas profanas (*Amintas* de Daniel Purcell, *Lungi dal vago volto* de Vivaldi y *Un'alma innamorata* de Haendel) figuran también cuatro obras religiosas (*Surrexit pastor bonus* de Samuel Capricornus —compositor alemán que vivió entre 1628 y 1665—, *Cantate jubilate* de Merula, *Singet dem herrn* de Buxtehude y *Gott will Mensch und sterblich werden*, una

de las cantatas de *Der Harmonischer Gottensdienst* de Telemann). Si la instrumentación es idéntica, el tratamiento musical es bien diferente, marcando la evolución de la escritura tanto para la voz como para el violín a lo largo de todo el período barroco, con un mayor énfasis en la imitación en las obras de Capricornus y Buxtehude y un tratamiento de gran virtuosismo en Vivaldi y Haendel. En último caso, todas las obras exigen solistas virtuosos y con gran variedad de registros expresivos, papeles que cumplen de manera notable la soprano canadiense Linda Perillo y el violinista británico Walter Reiter.

Perillo es una soprano de voz ligera y timbre no siempre grato, pues sus agudos pueden comenzar resultando desabridos y estridentes, pero que termina convenciendo por su absoluta solvencia en los pasajes más ágiles y su intensidad expresiva. Se mueve con soltura en la variedad de estilos representados en el disco, aunque el carácter incisivo y exuberante de sus maneras haga su



canto más verosímil en las extravagantes cantatas de Haendel y Vivaldi que en el universo más intimista de Buxtehude o Merula. Reiter combina con fortuna virtuosismo y lirismo en interpretaciones ágiles y elegantes, a las que se une un estupendo bajo continuo. Interesante.

Pablo J. Vayón

CANTICUM CANTICORUM.

Música gregoriana y de diversos

autores. CAPILLA FLAMENCA.

EUFOA 1359. DDD. 57'39". Grabación: Lovaina, VI/2003. Productor e ingeniero: Dirk Snellings. Distribuidor: Diverdi. **PN**

La larguísima tradición de reunir composiciones de varios autores sobre bases gregorianas para formar reconstrucciones imaginarias pero verosímiles de posibles misas de esa naturaleza mixta se ve enriquecida con la asignación de un tema a cada una de las cinco partes en que se divide la misa ordinaria.

En este disco se toma como punto de partida el *Cantar de los cantares*, y por ejemplo en el Introito y el Ofertorio, los dos segmentos misales más largos, se cantan, además de la versión gregoriana, un puñado de versiones de *Quam pulchra es* y *Tota pulchra es*, respectivamente. En total son doce los compositores, flamencos o relacionados con Flandes, de los siglos XV y XVI que se invoca. La panorámica que sobre el período y la zona se obtiene es, además de amplia, de una coherencia sin fisuras.

La Capilla Flamenca, formada por un cuarteto de voces masculinas al que oca-

sionalmente acompañan un laúd y una viola para los que también se reserva un par o tres de piezas instrumentales, se distingue, además de por la impecable afinación, por un enfoque que rehuye toda tentación de efectismo. Por el contrario, con una cierta pérdida de esmalte del tenor en la zona aguda (pista 9, por ejemplo) como único flanco relativamente, las líneas discurren en paralelo o se entrecruzan con máximo control de la expresión.

Una delicia.

A.B.M.

The Nash Ensemble. Octeto de la Filarmónica de Berlín. Wiener Kammerensemble

MÚSICA DE TRANSICIÓN

CONJUNTOS ROMÁNTICOS.

Quintetos, sextetos, septetos, octetos y nonetos de Spohr, Hummel, Kreutzer, Berwald, Schubert y Beethoven. THE NASH ENSEMBLE. OCTETO DE LA FILARMÓNICA DE BERLÍN. WIENER KAMMERENSEMBLE. 6 CD BRILLIANT 92294/1-6. ADD/DDD. 56'20", 62'28", 54'20", 67'58", 62'40", 57'12". Grabaciones: Londres y Berlín, 1979, 1981, 1998. Productores e ingenieros: Simon Lawman/Bob Auger. Distribuidor: Cat Music **PE**

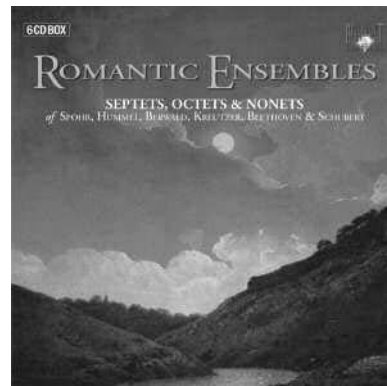
Media docena de CDs, reunidos en un estuche, nos ofrecen seis horas de música de cámara que el sello Brilliant, con buen criterio, ha puesto bajo el común denominador de un romanticismo primerizo: un quinteto, un sexteto, seis septetos, dos octetos y un noneto de un puñado de compositores todavía próximos a la influencia, al clima o a las maneras del clasicismo (véase los años de su nacimiento). Sobresaliente la calidad de los intérpretes, que ayudan a entender bien los matices de este periodo de transición, con mención especial al magnífico The Nash Ensemble (por encima de los otros dos conjuntos en cuanto al sonido), guiado por un chispeante y virtuoso piano.

Louis Spohr (1784-1859), concertista infatigable, fundador de una auténtica escuela violinística alemana y director de orquesta, es aún clásico en la forma aunque ya romántico en el espíritu. En su *Noneto op. 31* (1813) y en su *Octeto op. 32*, obras ambas escritas en Viena, se aprecia su gusto quasi mozartiano, como en muchas de las piezas de su vasta producción camerística. El *Quinteto op. 52* (1820) y el *Septeto op. 147*

(1853) fueron compuestos en Inglaterra. En general, hay gran cuidado y perfección en las partes para violín, en muchos casos escritas para él mismo. Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), compositor, pianista y director austriaco, pese a haber sido alumno de Mozart, Clementi, Albrechtsberger, Salieri y Haydn, se hizo un sitio entre los románticos y fue el último representante de la escuela pianística influida por Mozart. Su *Septeto op. 114*, llamado *Militar*, tiene efectivamente este carácter, acentuado por la utilización de la trompeta, mientras que en el *Septeto op. 74* (1816) utiliza oboe y trompa donde en el otro utilizaba clarinete y la mencionada trompeta.

Konradin Kreutzer (1780-1849), compositor y director alemán, estudió y/o tuvo gran contacto con Haydn y Albrechtsberger. Fecundo y ecléctico, destacó por sus *lieder*, por el número de óperas (treinta) y por el *Septeto op. 62*, recogido en este CD, en cuyos seis movimientos hay reminiscencias, ecos o influencias de Spohr, Mozart, Haydn y los aires de Viena. Franz Adolf Berwald (1796-1868), compositor sueco de familia alemana, fue un romántico de tendencia clásica. Autónomo, original dentro de la corriente romántica alemana y con tendencia a la renovación de la forma, su único *Gran Septeto*, recogido aquí, pareció demasiado audaz en el conservador Estocolmo de entonces. En consecuencia, y pese a su melodismo lírico, se vio obligado a dedicarse a actividades ajenas a la música.

Del compositor vienés Franz Schubert (1797-1828) se ha escogido su



Octeto en fa mayor D. 803, op. post. 166, de 1824, perteneciente al segundo periodo del autor, ya en clara evolución del clasicismo y superación de Beethoven para penetrar en el romanticismo: una música más interior presidida por la dualidad amor-dolor. Y el *Septeto op. 20* de Ludwig van Beethoven (1770-1827), compuesto en 1799, forma parte de las bases fijadas por el compositor alemán para que el romanticismo fuera posible. El *Sexteto op. 81b*, de 1794, de alguna manera es una especie de antecedente del anterior. En conjunto, música de gran interés y calidad, sugerente, vitalista, más bien inclinada al optimismo, que demuestra la gran riqueza e inventiva de este periodo que hizo de puente entre el clasicismo y el primer romanticismo, y que ayuda a comprender el porqué de los grandes románticos que vinieron después.

José Guerrero Martín

DALBERTO, UN PIANO EN LA OPERA.

Paráfrasis y Transcripciones de Verdi-Liszt, Wagner-Kocsis y Wagner-Liszt. MICHEL DALBERTO, piano. RCA Red Seal 82876 603092. DDD. 74'52". Grabación: L'Île de France, XII/2003. Productor: Philip Traugott. Ingeniero: Dimitri Scapolan. Distribuidor: BMG. **PN**

Admira la simbiosis del pianista con este repertorio. Parece que a lo largo de toda su carrera de piano hubiera pensado siempre en tocar estas paráfrasis, estos fragmentos de ópera en el piano, de tal manera los domina, los canta, los goza y nos hace gozar con su labor. Pone a su servicio espléndida técnica y soberbio sonido —recogido magistralmente en la grabación— una digitación clara y una pulsación privilegiada en su variedad. Arrojo, efusividad, detalle, claridad suprema... y sentimiento. Sentido de lo que se toca. No son fáciles, ni mucho menos, estas piezas desde el punto de vista meramente técnico, y si

además de tocarlas maravillosamente, se les confiere todo su sentido teatral hasta exprimir las últimas consecuencias, el resultado es cautivador.

En pocos momentos, escuchado atentamente Dalberto, echamos en falta la raíz orquestal de las obras. Merma, naturalmente la expresividad en fragmentos como la *Muerte de Isolda*, y aunque cause cierta extrañeza esa transcripción del preludeo de *Tristán* hecha por Zoltán Kocsis con esa su tendencia percutiva en el piano, la construcción es magnífica y convence, sin desvirtuar el original. Un trabajo magnífico del pianista galo, un disco excelente y excelentemente grabado. De gran interés para cualquier adepto del piano, de la ópera y de la música.

J.A.G.G.



LIBRO DE LAÚD DE SIENA.

JACOB HERINGMAN, laúd (con LINDA SAYCE en dos piezas para dos laúdes). AVIÈ AV0036. DDD. 72'06". Grabación: Oxfordshire, IX, XI y XII/2003. Productor e ingeniero: Adrian Hunter. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

El *Libro de laúd de Siena*, conservado actualmente en un museo de La Haya, es una antología de más de ciento cincuenta piezas recopiladas en la ciudad italiana a finales del siglo XVI. Incluye fantasías, recercadas, tocatas, canciones francesas puestas en tablatura y danzas diversas, la mayoría escritas para laúd de seis órdenes, aunque algunas exijan un instrumento de siete. Si bien la mayor parte de las piezas son anónimas, algunas han podido ser identificadas por otras fuentes, y entre ellas se cuentan obras de Fabrizio Dentice, Giulio Severino o Francesco Canova da Milano, uno de los mayores representantes de la música laúdística del Renacimiento italiano. Jacob Heringman ha seleccionado veintiséis piezas para este disco, el tercer-

Magdalena Kozená y Reinhard Goebel

EL DOLOR INTELIGENTE

LAMENTO. *Obras de Conti y de la familia Bach.* MAGDALENA KOZENÁ, mezzosoprano. MUSICA ANTIQUA KÖLN.

Director: REINHARD GOEBEL.

ARCHIV 00289 474 1942. DDD. 55'51".

Grabación: Colonia, II/2003. Productora: Marita

Prohmann. Ingeniero: Jürgen Bulgrin.

Distribuidor: Universal. **PN**

Este recital constituye una prueba más de la progresiva madurez interpretativa y versatilidad a la que Magdalena Kozená nos va acostumbrando. En el género del lamento, el Barroco concentró la sustancia más intensamente dolorosa y afligida de su poética. Desde el punto de vista técnico suele caracterizarse por un bajo *ostinato* descendente y un intenso cromatismo, aunque en el caso del presente programa el término lamento se entiende de una manera un tanto flexible como pieza de contenido triste. El programa gira alrededor de la familia Bach, empezando por el lamento *Ach, dass ich Wassers g'nug hätte* de Johann Christoph (1642-1703), sigue con la *Cantata BWV 170* de Johann

Sebastian, la breve y experimental *Selma* de Carl Philipp Emmanuel y el minidrama *Die Amerikanerin* de Johann Christoph Friedrich (1732-1795), de lenguaje preclásico pero todavía entroncado en el gusto pictórico propio de la música barroca. A ellos se añade el italiano Francesco Bartolomeo Conti (1682-1732), activo en la corte vienesa entre 1713 y 1732, cuya presencia se justifica por el hecho de que una copia de su bello motete *Languet anima mea* se encontraba en la biblioteca musical de Johann Sebastian Bach.

De Kozená cabe resaltar de nuevo la belleza de su voz y la capacidad para adaptarse a los diversos contextos de las piezas que componen el programa. El acompañamiento de Musica Antiqua Köln es perfecto en el aspecto técnico (escuchen la endiablada parte de la flauta en el último movimiento de la *Cantata BWV 170*), aunque cae a veces en algún exceso de energía. La primera aria de la *Cantata BWV 170*, por ejemplo, merecería un talante más delicado e introspectivo, como el adoptado por



Herreweghe (Harmonia Mundi, 1998). Pero estos detalles forman parte de la idiosincrasia interpretativa del conjunto alemán desde su fundación y no impiden que la suya sea una aportación de calidad. En suma, un disco inteligente, soberbiamente cantando y que deja en el oyente un regusto final más reconfortante de lo que su título haría suponer.

Stefano Russomanno

ro que publica en el peculiar sello Aviè, en el que presta especial atención a las fantasías. Su estilo interpretativo es de extraordinaria pulcritud. La claridad de la polifonía, la transparencia de las texturas y la limpieza de las digitaciones funcionan como puntales básicos. Resultan de ello versiones luminosas, diáfanas y muy bien pulidas a las que tal vez les falte algo de pasión y de contraste.

P.J.V.

IN NOMINE.

The Witten In Nomine Broken Consort Book.

Obras de Ferneyhough, Huber, Pesson, Kroll, Hosokawa, Pintscher, Gervasoni, Schöllhorn, Pauset, Platz, Kurtág, Schwer, Mac Rae, Olbrisch, Peters, Claren, W. Zimmermann, Zender, Harrison, Riehm, Shuya, Birkenkötter, André, Walter, Digby, Shaked, Pomarico, Mahnkoff, Haas, G. Neuwirth, Steinke, Mundry, Vine, Sciarrino y Rihm. ENSEMBLE RECHERCHE.

2 CD KAIROS 0012442KAI. DDD. 68'42", 75'17".

Grabación: Baden-Baden, VI/2003. Productor: Harry Vogt. Ingeniero: Ute Hesse. Distribuidor: Diverdi. **PN**

La técnica de composición que consiste en retomar un material preexistente y convertirlo en una composición nueva forma parte de los principios fundamentales de la música occidental. La técnica de la reutilización y el arreglo de música ya existente es una característica habitual dentro de la producción de signo religioso. Sobre el tema, en particular, *In Nomine*, del siglo XVI, se realizarían en Inglaterra numerosos arreglos y variaciones,

comenzando por la misa *Gloria tibi Trinitas*, de John Tavener. El volumen *Witten In Nomine Broken Consort Book* es una iniciativa del Ensemble Recherche en la que se quiere retomar el espíritu de la época isabelina, en donde un tema dado (un *cantus firmus*) servía de base, como se sabe, para una composición de nuevo cuño. El antiguo *In Nomine* es tratado ahora por parte de una amplia nómina de compositores que han aceptado el reto del Ensemble Recherche para conformar un nuevo entramado sonoro a partir de aquel viejo tema.

El proyecto, que lo tiene todo para ser atractivo para todo tipo de públicos, se convierte, en su resultado sonoro, en una tarea de difícil acceso. En efecto, todo el volumen requiere de una gran exigencia de escucha. No se trata sólo de un cúmulo de piezas de gran complejidad formal, sino que, por lo reducido del material de partida y lo austero de la instrumentación (flauta, clarinete, corno inglés, trombón, piano, celesta, violín, viola, chelo) y el empleo que se hace a menudo de plantillas más reducidas, no hacen que la escucha sea fácil. Valga esta advertencia para el aficionado que, tal vez imaginando un producto "reconocible" al basarse en una composición perteneciente a la tradición, espera aquí encontrar un disco confortable. Esa ausencia de "confortabilidad" queda patente ya desde el inicio: una pieza sin concesiones de Ferneyhough (*In Nomine a 3*) y, enseguida, un tema absolutamente extraordinario y muy exigente de Klaus Huber, que se encarga de poner el listón muy alto. Se trata de una de las piezas más extensas del volumen, *In Nomine, Ricercare il nome*, para flauta, clarinete, trombón, violín, viola y chelo,

que no se encuentra muy lejos del tono interrogativo y severo de *Tenebræ*, la excelente pieza contenida en el reciente disco de Huber en el sello Timpani. La obsesión por el apagamiento de los sonidos y el carácter marcadamente lúgubre de la pieza lleva a pensar en el universo del *Scardanelli zyklus* de Holliger. Aparte de esta formidable lección de música a cargo de Huber, hay en el volumen un buen y sustancioso puñado de obras a retener en las que se muestra un gran trabajo tímbrico y una acertada creación de atmósferas, como las compuestas por Hosokawa, Platz, Mac Rae y Xu Shuya. Especial interés tienen la excelente *INMN*, de Yuval Shaked, *In Nomine, all'ongherese*, para clarinete bajo (típica miniatura de Kurtág), la extremadamente bella y concentrada pieza de Haas, *In Nomine*, para todo el conjunto instrumental, *Nichtland*, de Gosta Neuwirth, donde el denso tejido instrumental no impide que se deslice claramente el tema de base y, en fin, la breve y hermosa *In nomine Nominis*, otra muestra de la siempre inquietante tendencia al silencio por parte de Salvatore Sciarrino.

F.R.

OBERTURAS ALEMANAS.

Mendelssohn: El sueño de una noche de verano. **Las Hébridas. Weber:**

Euryanthe. Oberon. Nicolai: Las alegres comadres de Windsor. **Marschner: Hans Heiling. Wagner: Rienzi.** FILARMÓNICA DE VIENA. Director: CHRISTIAN THIELEMANN. DEUTSCHE GRAMMOPHON 474 5022. DDD. 71'20". Grabaciones: Viena, IX-XI/2002. Productor: Arend Prohmann. Ingeniero: Jürgen Bulgrin. Distribuidor: Universal. **PN**

En Argentina dicen que “Gardel cada día canta mejor”, y otro tanto podríamos decir de Furtwängler, que “cada día suena mejor”, e incluso que “cada día dirige mejor”, pues al andar el tiempo y con los avances de la técnica sus grabaciones nos permiten disfrutar del arte del gran maestro alemán en las mejores condiciones. Ello viene a cuento porque no faltan quienes quieren ver en Thielemann a “otro Furtwängler” o a su “legítimo sucesor”. También los hay quienes lo ven en Barenboim... En fin, ¿para qué buscar copias más o menos buenas si tenemos el original? Barenboim y Thielemann son quienes son, dos grandísimos músicos, y Furtwängler... pues es quien es, y todo adjetivo se le quedaría corto, tal como les sucede a los mitos. Con este comentario señalamos que los avances técnicos han traído consigo una curiosa convivencia entre pasado y presente en el campo de la interpretación y que no

hace falta buscar sucesores de nadie; hoy los directores son los que están en activo y los que no, y en nuestro panorama directorial están tan presentes los vivos como los muertos. Es así, y no es ninguna barbaridad el afirmar que el director de la actualidad preferido por tal o cual aficionado sea alguno de los que ya llevan criando malvas y cuyo prestigio no hace más que agrandarse, pues conviven con nosotros gracias a la técnica y cada día suenan mejor.

Bien; y ahora pasemos al compacto que nos ocupa, con un repertorio carísimo al mismísimo Furtwängler: oberturas alemanas del romanticismo con el director al frente de la siempre brillante Wiener Philharmoniker. Y el director es Thielemann. Un excelente director que conoce y, evidentemente, ama este repertorio y la tradición interpretativa que pesa (en el mejor de los sentidos) sobre él. Ahora bien, ignoramos qué

aporta este compacto al conocimiento de estas obras y a la discografía, excepción hecha de la inhabitual obertura de *Hans Heiling* de Marschner (ya saben, el autor de la ópera *El vampiro*, considerada una especie de pariente cercano de *Freischütz*) que está muy bien y cuya inclusión en un programa tan trillado como éste se agradece. Evidentemente es un compacto destinado al éxito (un éxito que merece) pues el repertorio es popular y las versiones son magníficas, ahora bien, lo que está bien claro es que Thielemann no va a destacar (a no ser que su carrera dé un vuelco, algo bastante imprevisible) por su carácter innovador, ni el repertorio ni en la interpretación. Él sigue la tradición y lo hace brillantemente pues es, repetimos, un excelente director, de los mejores de la actualidad.

J.P.

Maria Riccarda Wesseling

MÓRBIDO Y DECADENTE



VIENA 1900. Schoenberg: Lied der Waldtaube de los Gurrelieder; Dos de los Lieder op. 8 (arreglos de Eisler y E. Stein). Zemlinsky: 2 de los Gesänge op. 13 (arr.: E. Stein). Berg: 7 frühe Lieder (arr.: R. de Leeuw). Mahler: Kindertotenlieder (arr.: R. Riehn).

MARIA RICCARDA WESSELING, mezzo.

NOUVEL ENSEMBLE CONTEMPORAIN.

Director: PIERRE-ALAIN MONOT.

CLAVES 50-2312. DDD. 64'46''. Distribuidor:

Gallicant/Gaudisc. PN

Pasa el tiempo y la llamada Escuela de Viena la vemos con mayor riqueza. Desde hace tiempo comprendemos que no se trata de tres, sino de cuatro, porque Zemlinsky es el hermano mayor de Schoenberg, por decirlo así. Y Mahler es el patriarca, que además desapareció de escena y del mundo al poco tiempo de que empezaran a volar solos los demás. Este recital de la magnífica mezzo Maria Riccarda Wesseling, con arreglos de *Lieder* de ese grupo para conjunto de cámara, va en esa dirección. Falta Webern, sí, aunque no hubiera sido difícil incluir una obra vocal temprana suya sin necesidad de excluir ninguna de las que aparecen en el CD.

Se plantea el recital como *Viena 1900*. No hay que tomárselo al pie de la letra. Más exacto sería unos cuantos años después; en la primera década del

siglo, en cualquier caso, pero no tiene importancia. En cualquier caso, el pivote es Schoenberg, el que compone *Noche transfigurada*, *Pelleas*, *Gurrelieder*, todo eso. El del tránsito del siglo. Estamos en la frontera del romanticismo final, como demuestran sobre todo el *Lied der Waldtaube* y los *Cantos* de Zemlinsky. Y, como en toda frontera, estamos a las puertas de algo distinto. Ese es el encanto de este recital, que surgió en 2002, en los Jardines Musicales de Cernier, cuando Wesseling y el conjunto de Monot, el Nouvel Ensemble Contemporain, le cogieron gusto a la reducción para pequeña orquesta del propio Schoenberg del *Lied der Waldtaube* de los *Gurrelieder*. Y decidieron ampliarle el repertorio hermano. Era, además, una manera de salir siquiera unos días del encasillamiento y la especialización en música contemporánea, para lo cual echaron mano de arreglos ya existentes (Stein, Eisler) o acometieron otros nuevos (Riehn, de Leeuw). El resultado es una velada muy bella, encendida en algunos momentos, mórbida y decadente en otros (especialmente en el caso de los *Lieder* juveniles de Berg, es curioso... o acaso no), en algunos casos con un tardorromanticismo que atempera las exaltaciones del original (los *Kindertotenlieder*, por ejemplo). Wesseling tiene unos graves de oscuridad muy matizada, un centro carnal, muy poderoso, y



una capacidad de tránsito hacia arriba que le permite motivar aperturas, eclisiones, ascensos a los cielos. Sorprende con agrado la tímbrica del Nouvel Ensemble Contemporain para este repertorio. Es otra manera de envolver los cantos, lo que condiciona otro modo de cantarlos, como si los cantos fueran otros. Es una manera excelente de renovar un repertorio mediante ese distanciamiento que da el cambio de perspectiva: ¿hay mejor cambio de punto de vista que la recreación histórica, el colocar las músicas en ese punto de autenticidad original, en una especie de *así debió de ser*? Un disco excelente.

Santiago Martín Bermúdez



www.scherzo.es

CHAIKOVSKI:

La bella durmiente. MARGOT FONTEYN (Aurora), MICHAEL SOMES (Florimondo), BERYL GREY (Hada de las Lilas), FREDERICK ASHTON (Carabosse). SOLISTAS Y CUERPO DE BAILE Y ORQUESTA DEL SADLER'S WELLS THEATER.

Director: ROBERT IRVING.

VAI 4295. 66'. Transmisión televisiva del 12-XII-1955.

Remasterización: Showcase Productions, 2004. Distribuidor: LR Music. **PN**

En arreglo reducido por Ashton y en blanco y negro, este filme televisivo tiene el encanto de la primera década de la caja doméstica, con sus escenarios de cuento infantil y unos primeros planos del mismo Ashton como Hada malvada como para quitar el sueño a

los pequeños de la familia. Los cortes del original concentran la trama en el personaje de Aurora, servido por Fonteyn con sus virtudes y el inteligente uso de sus limitaciones. No es una bailarina de piernas, ni deslumbra por su velocidad y la altura de su salto. Es, en cambio, de un lirismo, un ligado y una solución de actitudes, elegante, refinada y estatuaría.

Somes ve muy reducida su presencia y parece más un galán de aquellos que tú me sabes que un *partenaire*. Con altibajos entre brillo y rutina, los comprimarios, y muy correcto el conjunto.

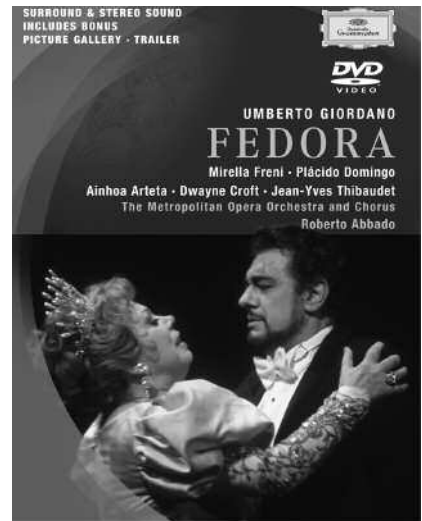
B.M.

Roberto Abbado

EL FINAL DE UNA ÉPOCA

GIORDANO: Fedora. MIRELLA FRENÍ (Fedora Romazoff), PLÁCIDO DOMINGO (Loris Ipanoff), AINHOA ARTETA (Olga Sukarew), DWAYNE CROFT (De Sirix), JEAN-YVES THIBAUDET (Boleslao Lazinski), VERNON HARTMAN (Lorek), CHARLES ANTHONY (Desiré). CORO Y ORQUESTA DEL METROPOLITAN OPERA HOUSE. Director musical: ROBERTO ABBADO. Director de escena: BEPPE DE TOMASI. Director de vídeo: BRIAN LARGE. DEUTSCHE GRAMMOPHON 073 2329. 108'. Grabación: Nueva York, IV/1997. Distribuidor: Universal. **PN**

Es *Fedora* una ópera de grandes divos. Su trama es muy débil, y musicalmente la representación sube siempre de temperatura sólo en los encuentros entre los dos protagonistas. El carácter de crónica periodística que quiso dar Giordano al primer acto nos resulta hoy un tanto ingenuo, aunque la fiesta del II tiene su encanto, al igual que el idilio alpino del III, previamente a la dramática escena de la muerte de la infortunada heroína. Este papel, creado en el teatro por Victorien Sardou e inmortalizado por Sarah Bernhardt, ha servido siempre de lucimiento para las sopranos con particulares dotes de actriz, entre las últimas que podemos señalar a Magda Olivero y Renata Scottò, que podían ocultar su desgaste vocal tras su categoría escénica de primer orden. Mirella Frení se ha acercado al personaje de Fedora Romazoff en la recta final de su admirable carrera, y lo ha hecho con sus propios medios: la absoluta maestría de una línea de canto sincera y sin artificios, que llega a comovernos en la aceptación de su sacrificio final, cuando se da cuenta de la imposibilidad de su amor. Sin necesidad de recurrir a gestos a lo Eleonora Duse, la cantante de Módena no trata de emular a las grandes damas del melodrama, y, a su manera, consigue que el personaje sea más de carne y hueso, que desprenda una mayor fragilidad. Su Fedora no es tanto la altiva princesa rusa como una mujer apasionada, y provoca nuestra simpatía incluso su espontánea reacción cuando recibe el entusiasmo del público del Met. Loris Ipanoff ha acompañado a Plácido Domingo desde sus comienzos (ya lo hizo con Virginia Zeani en los años 70 en el Liceu). Aunque hay que reconocer que los años le empezaban a pasar factura cuan-



The Metropolitan Opera

do se hizo esta filmación, se implica con tal entrega y convicción que hay que descubrirse, a pesar de las durezas en la emisión y de la pérdida de brillo en la voz. En los dúos entre ambos cantantes asistimos, con cierto pesar, a los últimos encuentros entre los últimos representantes de una estirpe que, aunque suene a tópico, nunca se repetirá. Ainhoa Arteta es una guapa Olga Sukarew, que exprime todo el jugo de un personaje bastante insustancial, al lado de su entonces marido Dwayne Croft, De Sirix de buena planta y riguroso canto. Entre los papeles menores (muchos de ellos con ese imposible acento americano de los secundarios del Met), hay que señalar a Jean-Yves Thibaudet, que hace una divertida parodia del divo del piano ruso Boleslao Lazinski, que resultará ser un espía. Roberto Abbado dirige con sumo cuidado, sin cargar nunca las tintas del melodramatismo fácil. Y Brian Large sabe extraer maravillas de la producción de Beppe de Tomasi originalmente creada para el Liceo, que nos había parecido bastante polvoriento cuando la vimos en España, pero que gracias a la amplitud del escenario neoyorquino y una excelente iluminación sirve perfectamente a lo exigido.

Rafael Banús Irueta

MOZART:

Réquiem K. 626. ARLEEN AUGER, soprano; CECILIA BARTOLI, mezzosoprano; VINSON COLE, tenor; RENÉ PAPE, bajo. CORO DE LA ÓPERA DE VIENA. ORQUESTA FILARMÓNICA DE VIENA.

Director: SIR GEORG SOLTI. Director de vídeo: HUMPHREY BURTON.

DECCA 071 139-9. 100'. Incluye lecturas litúrgicas y el documental La historia del Réquiem.

Grabación: Viena, San Esteban, 6-XII-1991.

Formato sonido: DTS 5.1, Dolby Digital 5.1, PCM estéreo. Formato Imagen: 4:3. Código Región: 0.

Distribuidor: Universal. **PN**

Reedición del concierto que tuvo lugar el 6 de diciembre de 1991 en la Catedral de San Esteban de Viena para conmemorar el 200 aniversario de la muerte de Mozart. Una interpretación que fue difundida por televisión en todo el mundo y editada en su día en VHS y Laserdisc. La versión ha sido repetidamente comentada y poco hay que añadir. Se trata de una versión equilibrada dentro de los parámetros de intensidad habituales del director húngaro. Al margen de la emoción por el momento en el que fue grabado, este *Réquiem* destaca por un cuarteto vocal de campanillas (que no quiere decir que sea el más apropiado) y por una orquesta de asombrosa perfección.

Pero si se rasca en la deslumbrante superficie se aprecia cómo a la lectura le falta tensión, espíritu de genuina emoción. Más que una obra de recogimiento, en muchos pasajes parece expresar una especie de grandilocuencia reservada a este tipo de homenajes, olvidando el verdadero propósito del acto. La celebración de un aniversario histórico reservado a los incondicionales del director y de la colección de grandes citas.

C.V.N.

MOZART:

Las bodas de Fígaro. KNUT SKRAM, barítono (Fígaro); ILEANA COTRUBAS, soprano (Susana); KIRI TE KANAWA, soprano (la Condesa); FREDERICA VON STADE, mezzo (Cherubino); BENJAMIN LUXON, barítono (el Conde); MARIUS RINTZLER, bajo (Bartolo); NUCCI CONDO, mezzo (Marcelina). CORO DE GLYNDEBOURNE. ORQUESTA FILARMÓNICA DE LONDRES. Director musical: JOHN PRITCHARD. Director de escena: PETER HALL. Decorados y vestuario: JOHN BURY. Director de vídeo: DAVE HEATHER.

ARTHAUS 101089. 185'. Grabación: Glyndebourne, 1973. Distribuidor: Ferysa. **PN**

He aquí una excelente muestra del mejor Mozart que se hacía en los años setenta del siglo pasado. En el minúsculo escenario inglés, aprovechado con extrema ciencia teatral por el director de escena y el decorador, transcurren las acciones marcadas con una fina psicología y unos desplazamientos que permiten jugar a la variedad de lugares sin moverse demasiado. Lo mismo con los momentos de conjunto y hasta con el fandango del acto tercero, hábilmente trasladado a un segundo sitio, entrevistado por un practicable.

Las ambientaciones y los trajes, con-



cebidos en riguroso pero imaginativo historicismo, discurren por los tonos pastel de la época. Interiores y objetos son de tal calidad que soportan cualquier primer plano. Lo mismo con el juego de los actores y el condigno maquillaje de las personas.

Pritchard dirige con brío, con colorido, equilibrio, carácter, estilo, y alternancias del humor con el sentimiento, la atmósfera del jardín nocturno y los picantes enredos del vodevil, especialmente marcado en los recitativos y sus silencios y respiraciones. Del elenco destacan claramente las tres mujeres principales, finas de musicalidad, vocalmente impecables y con una elegante desenvoltura que señala la diferencia entre los personajes, sus conjuros y sus desencuentros. Fígaro y el Conde son servidos correctamente. Marcelina consigue ser aceptada en el esfuerzo de su aria del cuarto acto y Bartolo es una magnífica viñeta de psicología bufa.

B.M.

PROKOFIEV:

Cenicienta. KARINE SENECA (Cenicienta), STANISLAV JERMAKOV (Príncipe). BALLET DE ZÜRICH. ORQUESTA DE LA ÓPERA DE ZÜRICH. Director musical: VLADIMIR FEDOSEIEV. Coreografía: HEINZ SPOERLI. Decorados y vestuario: JOHN ENGELS. Director de vídeo: ANDY SOMMER. BEL AIR BAC 002. 105'. Grabación: Zúrich, 2003. Productor: François Duplat. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

Es *Cenicienta* una de las partituras más áridas y monótonas de Prokofiev. En todo caso, una buena fábulaailable, basada en el cuento tradicional, puede alcanzar a convertirse en un espectáculo ameno. No es el caso de Spoerli, que lleva la acción a una escuela de ballet, de modo que el zapatito dichoso es una zapatilla de baile. Su coreografía es escolar y machacona. Sólo escapan a la chatura las previsibles comicidades de los travestidos (Jozef Varga, Nicolas Blanc y François Petit). En las secuencias de palacio, la evocación del modisto Balenciaga resulta vistosa.

El conjunto es de uniforme eficacia, destacando la pareja central, especialmente Jermakov, perfil noble, piernas repujadas y un trabajo de salto y de acompañamiento realmente ejemplar. Habilidadosa la filmación, sobre todo por la alternancia de planos, a veces oscurecidos por las tomas en vivo, iluminadas para el teatro y no para el estudio de DVD.

B.M.

PROKOFIEV:

Romeo y Julieta. NATALIA BESSMERTNOVA (Julieta), IREK MUJAMEDOV (Romeo), MIJAIL SHARKOV (Mercutio), ALEKSANDR VETROV (Tibaldo), ALEKSEI FADEISEV (Paris). Coreografía: LEONID LAVROVSKI-IURI GRIGOROVICH. Figurines: SIMON VIRSALADZE. ORQUESTA DEL BOLSHOI.

Director musical: ALGIS ZHURAITIS. Director de vídeo: MOTOKO SAKAGUCHI.

ARTHAUS 100 711. 136'. Grabación: Moscú,

Bolshoi, 1989. Formato sonido: PCM stereo.

Formato imagen: 4:3. Idiomas menú: inglés,

alemán, francés, español. Código región: 0.

DVD 9 NTSC. Distribuidor: Ferysa. **PN**

Esta filmación tiene casi dieciséis años. No es cuestión de analizar lo que sin duda está analizado ya. Se trata de una versión más o menos íntegra, con cambios de orden y elementos inéditos. Se trata de una coreografía que participa de lo tradicional, a veces en exceso, junto con lo renovador. Es la antigua coreografía de Lavrovski, revisada con acierto por Grigorovich. Este acierto no consigue que olvidemos aquella lejana versión con Nureiev y Fonteyn, a pesar de la coreografía de MacMillan (Royal Ballet, 1966), porque nadie baila como esa pareja. En lo musical, este CD nos trae un producto muy medianito, no sin interés, pero plano, sólo correcto. Entre los bailarines destaca la Julieta de Bessmertnova, a pesar de que tenía ya 48 años. Contrasta con este detalle la extrema juventud de los demás: un buen Romeo de Mujamedov, con algunos fallos incomprensibles que afean su muy interesante construcción; un brillante Mercutio de Sharkov, un impetuoso Tibaldo de Vetrov. Felizmente, no hay nada parecido a decorados de cartón piedra, ni de ningún otro tipo. De las filmaciones rusas, aunque sean recientes, puede temerse en ese sentido lo peor, pero aquí no se cae en nada parecido. La tradicional y en algún punto rancia coreografía de Lavrovski y Grigorovich, que tiene sus aciertos, cuenta entre éstos no tanto los bellos figurines de Simon Virsaladze, sino también la definición de un espacio escénico abstracto en que el coreógrafo inserta a los bailarines con la sola ayuda de su arte. Y este arte, de nuevo felizmente, no es escaso. El Bolshoi tuvo y retuvo, a pesar de las crisis. Advértase en qué momento estamos: cuando el Bolshoi ya no es ni su sombra, cuando el país va a estallar.

S.M.B.

PUCCINI:

Tosca. MARIA CANIGLIA, soprano, FRANCA DUVAL (Tosca); FRANCO CORELLI, tenor (Cavaradossi); GIAN GIACOMO GUELLI, barítono, AFRO POLI (Scarpia); VITO DE TARANTO, bajo (Sacristán). CORO Y ORQUESTA DE LA ÓPERA DE ROMA. Director: OLIVIERO DE FABRITIS. Filme de CARMINE GALLONE. HARDY HCD 4015. 107'. Grabación: 1956. Distribuidor: Dial. Subtítulos en inglés, francés, italiano y español. Distribuidor: Dial. **PN**

Carmine Gallone (1885-1973), un clásico del cine italiano, mostraba en sus películas, especialmente en su obra maestra, la

monumental *Escipión el africano*, su vocación operística. De ahí sólo tuvo que dar un paso para rodar varios filmes operísticos de los que *Casa Ricordi* es quizás el más célebre entre más de una docena de títulos, algunos de ellos preparándose el camino hasta esta *Tosca* final: *Manon Lescaut* (1940), *Avanti a lui tremava tutta Roma* (1946), *Addio Mimì* (1947), *Puccini* (1952) y *Madama Butterfly* (1954). Con *Tosca*, pues, cierra esta vocación lírica y su filmografía con todos los honores. Rodada en eastmancolor y contando con colaboradores tan selectos como el compositor Renzo Rossellini y el director de fotografía Giuseppe Rotunno, Gallone hace una modélica adaptación cinematográfica (por ejemplo, se ve la huida de Angelotti y se asiste a la fiesta de la reina María Carolina), la esperable de un profesional que conoce a la perfección los dos medios con los que trabaja: el del cine y el de la ópera. El aire añejo de los 50 años que el filme está a punto de cumplir no le quita validez a la narración ni contenido al drama, muy bien servido por sus cantantes o actores. Aunque puede llegar a lamentarse que en ese año estaban disponibles para esta adaptación, nada menos, Callas y Gobbi, el equipo es de importancia. En primer lugar Corelli, cuyo Cavaradossi vocal encuentra en el físico el complemento idóneo, moviéndose muy desenvuelto incluso como actor. Franca Duval, bellísima protagonista, fue asimismo una soprano que hizo una digna carrera. Su aspecto muy italiano, de elegante y magnífica presencia, aunque algo rígida la intérprete, pone cara y cuerpo (a veces con algún despiste de *play-back*) a la grandísima María Caniglia, una de las mejores Toscas precallasianas. Guelfi, muy lírico de medios entonces, a quien da imagen el igualmente barítono de fructuosa carrera, Afro Poli, un Scarpia comedido pero de eficiente cinismo, carga de auténticas intenciones su concepción. El resto del equipo (Angelotti y Spoletta son actores que también doblan a los cantantes) es de la calidad propia de un teatro italiano de nivel, sobresaliendo el excelente Sacristán de Vito de Taranto, muy habitual en los filmes operísticos de la época. Mantiene similar calidad el coro, la orquesta y el director, todos cargados de experiencia y de disposición. Después de tanta *Tosca* extravagante, estrafalaria o irreverente con los autores, volver a los orígenes, donde todo está en su sitio, es un regalo del cielo.

F.F.

PUGNI:

La hija del Faraón. SVETLANA ZAJAROVA (Aspícia), SERGEI FILIN (Taor), MARIA ALEKSANDROVA (Ramzé). SOLISTAS Y CUERPO DE BAILE DEL TEATRO BOLSHOI. ORQUESTA DEL TEATRO ACADÉMICO DE MOSCÚ. Director: ALEXANDER SOTNIKOV. Coreografía: PIERRE LACOTTE, basado en Marius Petipa. Decorados y vestuario: PIERRE LACOTTE. Director de vídeo: DENIS CAOZZI. BEL AIR NHK MEZZO 2003. 130'. Filmación: Moscú, X/2003. Productor: F. Duplat. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

Estrenado en 1862 sobre un guión extraído de *La novela de la momia* de Théophile Gautier, este ballet cayó en el olvido, tanto que su anterior reposición data de 1928. Lacotte cumplió un trabajo de reconstrucción minuciosa, en parte sobre coreografías escritas de la época, en parte restaurando por su cuenta, dentro del estilo de la obra, las partes perdidas. Otro tanto se hizo con la partitura.

La hija del Faraón es un típico ballet de acción, con un argumento florido en exotismos y excusas espectaculares. Un explorador inglés sustituye a su amigo íntimo por una princesa egipcia momificada, con la cual vive en sueños una historia de amor, ceremonias, puñales, fugas por el Nilo, encuentros con personajes subacuáticos y despertar al mundo cotidiano del siglo XIX.

Lacotte ha optado por la reparación arqueológica, a partir de unos decorados pictóricos de bella pompa visual y encantador anacronismo. Siguiendo la música escueta y rutinaria de Pugni, repuso una coreografía insistente de pasos de virtuosismo y formaciones geométricas. El resultado es brillante, anticuado y deleitable.

Las masas del Bolshoi se desenvuelven con infalible academicismo. En la pareja central, Zajarova exhibe su austero lirismo y Filin, su presencia escultórica y un excelente juego de piernas.

B.M.

SCHEDRIN:

Ana Karenina. MAIA PLISESKAIA (Ana), ALEXANDER GODUNOV (Vronski). CUERPO DE BAILE DEL TEATRO BOLSHOI. ORQUESTA DEL TEATRO BOLSHOI. Director musical: YURI SIMONOV. Directora de vídeo: MARGARITA PILIKHINA. VAI 4286. 80'. Filmación: 1974. Distribuidor: LR Music. **PN**

Curiosamente, lo mejor de este ballet es la tarea de la directora de la filmación, quien se ha valido de diferentes recursos de montaje (cámara lenta, escenarios sucesivos, grandes formaciones de masas sobre panoramas negros, sobreimpresiones) para avivar una coreografía anodina y profesoral, proporcionada a una partitura que ejemplifica iguales virtudes.

Sin duda, el artefacto fue construido para lucimiento de Pliskaia, sobre la excusa de la novela de Tolstoi, reducida a un cuento de adulterio y culpa. La protagonista resuelve el envite con un arte supremo de actriz danzante, en especial por la hondura de sus expresiones visuales y el trabajo de brazos, manos y torso, resuelto a menudo en poses estatuarias de majestuosa decisión. A su lado, Godunov es un *partenaire* de brillo y presencia, con un solo virtuosístico donde muestra sus habilidades para saltos y caídas.

Comprimarios y masas, lujosamente vestidos con esa nostalgia soviética por la pompa zarista que se acopla felizmente con la academia que domina la escena y el foso orquestal, muestran una solvencia de primera calidad.

B.M.

RECITALES**LUCIANO PAVAROTTI.** TENOR.
Gala Concierto del 30 Aniversario.

Páginas de Tosca, La bohème, Don Giovanni, L'elisir d'amore, La favorita, Lucia di Lammermoor, L'Arlesiana, Il trovatore, La forza del destino, La traviata. JUNE ANDERSON, RAINA KABAIVANSKA Y PATRIZIA PACE, sopranos; SHIRLEY VERRETT, mezzosoprano; GIUSEPPE SABBATINI, tenor; PIERO CAPPUCILLI Y PAOLO CONI, barítonos; ENZO DARA Y GIOVANNI FURLANETTO, bajos. ORQUESTA DEL TEATRO COMUNALE DE BOLOGNA. Directores musicales: MAURIZIO BENINI y LEONE MAGIERA. Director de vídeo: CHRISTOPHER SWANN.

DECCA 071 140-9. 104'. Grabación: Regio Emilia, IV/1991. Productor: Riccardo Mario Corato.

Distribuidor: Universal. **PN**




Treinta años después de su triunfal debut como el Rodolfo pucciniano en Reggio Emilia, el *big* Pavarotti se reúne con varios amigos (entre los que falta, qué fallo, Mirella Freni) y celebra el acontecimiento en el teatro de ópera que lleva actualmente el nombre del tan viscontiano actor Romollo Valli. El tenor canta alguno de sus conocidos papeles, Nemorino, Edgardo, Cavaradossi o el menos frecuentado Manrico y anuncia un Don Alvaro de *La forza* que apenas tuvo luego relevancia en su carrera, y cómo no, el Rodolfo del inicio, en cuya *Gelida manina*, aunque adaptada de tono, sufre una especie de notoria vacilación en el siempre complicado agudo, que irónicamente ha de darse sobre la palabra *speranza*. El timbre exhibe todo su esmalte, la riqueza de armónicos, la emisión franca, la generosidad del registro (así, en el *Lamento de Federico* de Cilea da el do natural, eso sí ayudado por una cómoda nota de puente) cae en varios vicios muy llamativos que entonces tenía, como los remates arrastrados de numerosas frases. Aunque el planteo está algo desorganizado, el envolvente lirismo de su canto acaba por llevarse al público al huerto, al de allá y, posiblemente, al de acá, el del DVD. Kabaivanska en el dúo del primer acto de *Tosca*, obra que acababa de interpretar con Pavarotti en Roma en la producción de Bolognini, sabe cantar, estar y emocionar, y Sabbatini da una lección de musicalidad e intenciones en *Ah, Mimì tu più non torni*, junto al Marcello algo disminuido de Cappuccilli, que sin embargo se recupera un tanto para el más complicado y exigido Don Carlo di Vargas del dúo del último acto. Verrett, diosa de ébano, exótica y felina, recuerda que fue una excelente intérprete de Leonora de *Favorita* (ante un lírico e interesante rey Alfonso de Coni) y una personalísima Azucena de *Trovatore*. La Pace queda mejor como Zerlina, al lado del apuesto Don Juan de Furlanetto, que como Adina, frente al magnífico Dulca-

mara, que los es por partida doble, de Dara. La Anderson hace una Lucía donizettiana del dúo con el tenor muy a lo Sutherland (dicho a favor y no en contra), en cuyo posterior sexteto de la obra es un lujo contar con Sabbatini para el *sposino* y con Verrett para Alisa. Benini y Magiera hacen con la disciplinada orquesta lo que de ellos se espera, servir al cantante y a sus amigos.

F.F.

BURKARD SCHLISSMANN. PIANISTA.
Godowsky: Metamorfosis sinfónicas sobre valsés y temas de Johann Strauss (Die Fledermaus, Alt-Wien, Wienerisch, Ein Künstlerleben). Liszt: **Transcripciones de lieder de Schubert (Die Forelle, Auf dem Wasser zu singen, Ständchen, Leise flehen meine lieder, Aufenthalt, Erbkönig).** Bonus DVD Audio: **Chopin: 4 Baladas. Fantasía en fa menor Op. 49. Barcarola en fa sostenido mayor Op. 60. Polonesa-fantasia en la bemol mayor Op. 61.**

ARTHAUS 100455. 73'+ 70' (bonus). Grabación: Mendelssohn Saal, Stadthalle, Johannesburg, Wuppertal. Productores: José Montes-Baquer, Lotear Mattner. Formato video: 4:3. Formato audio: PCM Stereo. Código región: 0. Distribuidor: Ferysa.  PN

El joven alemán Burkard Schliessmann, discípulo de Cherkasski, ha tenido algunas buenas críticas fuera de nuestro país. Nombre hasta ahora desconocido para mí, protagoniza este DVD Vídeo con *Metamorfosis* de Godowsky sobre temas de Johann Strauss, y 6 transcripciones lisztianas de lieder de Schubert. De "propina" se nos ofrece un generoso DVD Audio con un monográfico Chopin. El sonido y la imagen no admiten reproche. El resto es materia más opinable. Para empezar, al menos para el firmante, las *Metamorfosis* de Godowsky son un meñe de consideración. Virtuosismo romántico de salón, bastante gratuito, sobre temas de Strauss, que resultan mucho más disfrutables en la mucho más imaginativa versión del original. Y eso que Schliessmann, discípulo de Cherkasski, hace lo que puede por sacarles el mayor partido. El alemán parece un pianista de medios más que considerables, con una gama dinámica ancha y bien graduada, y un sonido francamente bonito. Donde ya puede no resultar para todos los gustos es en su línea expresiva, línea que debe mucho al estilo de su maestro Cherkasski, que como es bien sabido, era un tanto "especial". También lo es la de su discípulo. En las transcripciones de Liszt, muestra a veces la de arena —un canto que queda corto y enmarañado en *Die Forelle*, o entrecortado, poco fluido y sin la elegancia de otros (como Perahia, por ejemplo), en *Auf dem wasser zu singen*— y luego la de cal —*Ständchen*, donde sin embargo hay algún que otro amaneramiento. La famosa *Erbkönig* tiene buenas dosis de bravura, pero, con todos los respetos, el "arrebato" cherkasskiano cerca del final parece fuera de

lugar. Algo parecido ocurre en el DVD audio de Chopin, como puede apreciarse desde la primera *Balada*, donde hay pasajes de gran nivel, con intensidad y excelente pianismo, pero salpicados con "flexibilidades" de *tempo* (de esos que no aparecen en la partitura por lado alguno) que parecen dibujadas por Cherkasski y que, en opinión del firmante, rompen la fluidez del discurso y otorgan a la interpretación lo que unos llamarán "sello de personalidad" y otros "sello de capricho". El comienzo de la segunda *Balada* tampoco es para todos los gustos (parece que la música pide algo más de misterio). Sin embargo, el pasaje de bravura que sigue es sobresaliente. Las *Baladas* tercera y cuarta discurren mejor, y confirman que nos hallamos ante un pianista de interés, aunque con una línea expresiva que tiende a moverse en los extremos, y que en unas ocasiones puede deslumbrar y en otras resultar irritante. A mí, personalmente, esta línea cherkasskiana no me convence mucho (tampoco me convencía la del "original") pero para todo hay gustos. En cualquier caso, desde luego tiene más interés que algunos de los aporreadas que nos intentan vender últimamente como las mayores estrellas del firmamento pianístico. En todo caso, para probar antes de comprar.

R.O.B.

VARIOS

EUROPA-KONZERT.


Ravel: Le Tombeau de Couperin.

Mozart: Concierto para piano nº 20 en re menor K. 466. Bartók: Concierto para orquesta. Debussy: Fêtes. MARIA

JOÃO PIRES, piano. ORQUESTA FILARMÓNICA DE BERLÍN. Director: PIERRE BOULEZ.

EUROARTS 2053079. 120'. Grabación: Lisboa, Monasterio de los Jerónimos, 1-V-2003. Productor: Paul Smaczny. Director de vídeo: Bob Coles.

Retrato de Lisboa, documental. Formato: NTSC, 16:9 anamórfico. Idioma del documental: alemán. Subtítulos del documental: inglés, francés.

Código región: 0. Distribuidor: Ferysa.  PN

La Filarmónica de Berlín es un buen montón de televisiones públicas europeas ofrecen anualmente el llamado *Europa-Konzert*. En 2003 el acontecimiento de celebró en el bellissimo monasterio de los Jerónimos lisboeta, con el programa y los intérpretes que reseñamos aquí, incluida la propina, *Fêtes*, segundo movimiento de los *Nocturnos* debussyanos. Sabido es que Maria João Pires es una grandísima mozartiana, lo sabemos porque la oímos en disco y la oímos y vemos en vivo, puesto que viene por nuestra casa a menudo, a ella le gusta y a nosotros nos encanta. Cómo iba a hacer, precisamente en Belem, este bellissimo *Concierto*. Está claro: con magisterio, con sutileza, con delicadeza, con capacidad de sugerencia y dedos que no por refinados son menos expresivos; y ya saben ustedes que expresivo quiere

decir en Mozart algo muy distinto a lo que significa para cualquiera de los grandes que vinieron después. Pires se crece, y crecerse en Mozart en colocarse detrás de la obra; no desaparecer tras la obra, sino hacer como si uno no hubiera luchado con ella.

Boulez es de esos directores del ensayo, más que del gesto en el concierto. Los músicos saben lo que les ha dicho, no tiene que enfatizarlo. Es además, objetivista e penetrante. Tras un Ravel que se diría mera introducción, pero que es de una delicadeza y una analítica insuperables, llega el Mozart sin concesiones que está ahí para mayor gloria de la perfecta Maria João Pires, que está ante sus compatriotas. Se trata de dos platos fuertes, pero por fin llega el plato fortísimo, que es el *Concierto* de Bartók, obra que Boulez desde hace décadas recupera, repasa, revisa. Hay una secuencia interna bouleziana en esos cinco movimientos para estallar de esa manera que nos sigue sorprendiendo en el Finale. Boulez, con su gesto medido, sabe provocar la explosión, y al mismo tiempo ubicar en su sitio —esto es, al ladito mismo— los episodios e ideas de *tempo* lento, de sugerencia lírica; y no me refiero a la *Elegía*, corazón de la obra y que posee ese carácter en exclusiva, sino a los contrastes, el complementarse que propician los movimientos polivalentes, como precisamente el Finale. Ahora Boulez no se permite ciertas libertades de antaño. Tal vez radique ahí una de las razones por la que su *Concierto* bartókiano parece más libre. Ahora bien, de repente, qué fin de fiesta, señores, qué Debussy. Desde aquellos Ravel y Debussy de CBS, que nos enseñaron a mirar-oír-gustar de otra manera los superfranceses (y era un francés quien nos prevenía), Boulez ha venido citándose de manera continua con ellos. Esta muestra final sorprende todavía, como si no supiéramos de la vieja asociación de Boulez con Debussy, de sus resultados inquietantes, nada brumosos, muy dramáticos, fuertes, poderosos. Por fortuna hoy día ya no hay que explicarse al hablar así de una lectura de Debussy. Gracias, sobre todo, a un director como Boulez. La realización visual de este DVD se para a menudo en la belleza del gótico manuelino del monasterio, y deja la música al fondo; pero también es detallista en cuanto al camerismo de las tres obras; esto es, se fija en las intervenciones solistas de determinadas familias, en especial las maderas, que tienen bastante trabajo en las tres piezas. En fin, un concierto espléndido, de altísimo nivel: este DVD retrata un exitazo, es el documento de un bien hacer que el aficionado tiene la garantía de recibir sólo con leer que se trata de la Filarmónica de Berlín, de Pires y de Boulez. Sólo con eso.

El DVD se complementa con un documental de propaganda sobre esa maravillosa ciudad que es Lisboa: el fado triste, el fado alegre, Graça, Lisboa y el mar, algunos apuntes de historia apresurada, la Expo, todo eso.

KHACHATURIAN.

Guión de Bill van Horn y Solomon Volkov. Narrador: ERIC BOGOSIAN. Fondo musical: ORQUESTA FILARMÓNICA ARMENIA. Director de vídeo: PETER ROSEN. VAI 4298. 133'. Grabación: 2003. Productor: Robert Lawrence Kuhn. Distribuidor: LR Music. **PN**

La Fundación Kuhn decidió hacer este documental sobre el músico armenio (mejor dicho: soviético de Armenia) valiéndose de un variado material: textos del propio Khachaturian traducidos al inglés y leídos en *off*, películas documentales sobre la historia de la URSS, entrevistas a personas que conocieron al compositor, tomas privadas del mismo, actuaciones públicas en conciertos, fragmentos de ballets con sus músicas correspondientes, la ceremonia de su funeral.

El resultado es excelente. La habilidad del montaje y la alternancia de música y palabra, sumados al rescate de filmaciones testimoniales de primer interés, hacen ameno y fluido el relato. En especial, todo el ominoso proceso de 1948 contra Khachaturian por ser "formalista y enemigo del pueblo" (en vistosa compañía: Shostakovich, Prokofiev y su maestro Miaskovski), porque en él se prueba que el estalinismo no disculpaba ni siquiera a los estalinistas.

Aun quienes no se interesen especialmente por la música del artista armenio podrán seguir los pasos de su vida y de algunas de sus partituras, con gusto por la narración cinematográfica. Así podrán ver en primer plano a Oistray y a Rostropovich, rascando sus instrumentos con una furia digna de quien está ultimando a su peor enemigo, así como a la pianista Dora Serviarian Kuhn con todo su *glamour* hollywoodense (le cae como a medida a Khachaturian) y su ímpetu musical.

B.M.**ÓPERA RUSA EN EL BOLSHOI.**

Los años dorados. ARIPOVA, BOLSHAKOV, GUESIELNIKOVA, KOZLOVSKI, KIRVSHENIA, LEMIESHEV, LISITZIAN, MASLENNIKOVA, MIJAILOV, NORTZOV, OBRAZTSOVA, OGNIVTSIEV, PETROV, PETROVA, PIAVKO, PIROGOV, PREOBRAZHENSKAIA, REIZEN, SHALIAPIN, SOKOLOV, VINSHNEVSKAIA. WARNER 5050467-4772-2-3. Productor y dirección: Robin Scott. 110'. Formato imagen: NTSC 4:3. Color y blanco y negro. Formato disco: DVD-9. Código región: 2, 3, 4, 5, 6. Dolby digital 2.0. Subtítulos: inglés, alemán, español. **PN**

Del mismo modo que circulan por ahí recitales de cantantes del Bolshoi de los años gloriosos, es lógico que aparezcan recopilaciones como ésta con imágenes. El aficionado sabe ya a qué atenerse sólo con reparar la lista alfabética que incluimos en los créditos de este DVD. Es de esas veces que la referencia se reseña sola, o poco menos. El Bolshoi sobrevivió durante décadas a los muchos enemigos que tenía en el régimen. Felizmente, también tuvo protectores. Y vivió años de gloria hasta la crisis que se inició más o menos hacia los

años sesenta. Hasta ahora.

Es cierto que algunos de los cortes corresponden a filmes en *play back*, y que a veces se nota mucho. Pero hay auténticos tesoros. No podemos repasarlos todos. Destaquemos las actuaciones de Sergei Lemeshev y de Ivan Kozlovski, que nos dan sendas arias de Lenski para que comparemos y disfrutemos. Si Lemeshev nos parece insuperable, llega a continuación Kozlovski y resulta prodigioso. Por suerte, a Lemeshev volvemos a verlo, ahora con Maslenikova, en una escena de *La dama de picas*. Él y Kozlovski cantan juntos, en una fiesta en honor de Olga Knieter, la viuda de Chejov, una simpática adaptación de la otra aria de Lenski, la del primer acto. Hay lujos como el de ver a Panteleimon Nortzov, en 1933, cantando en un concierto el aria final de Onegin; o a Reizen, ya con noventa años, cantando todavía el aria de Gremin en una función del Teatro Bolshoi.

La parte del león en cuanto a compositores se la lleva Chaikovski, con 14 cortes sobre 26. Después, Musorgski. En lo que se refiere a voces, hay mayoría para los bajos, pese al triunfo indiscutible en este DVD concreto de los dos tenores mencionados. Tiene gran interés ver a Mijailov como Susanin, y a continuación ver a Reizen en el mismo papel; la noche y el día, el hombre del pueblo y el aristócrata. O a Alexei Krivchenia en cometidos tan distintos como Farlaf (*Ruslan y Ludmila*) y el molinero (*Rusalka*, de Dargomishki). Vemos dos Boris históricos y espléndidos: Ivan Petrov y Alexander Ognivtsev. Vemos a Obratsova como Marina, a Arjipova como Marfa, a Bolshakov como Vakula, y un poquito a Galina como Lisa. Casi nunca sabemos quién dirige ni de qué espectáculo total se ha sacado el fragmento. Las tomas en color están desvaídas, pero no creo que eso le importe gran cosa a nadie interesado en este repertorio y este material. La mayor parte de las tomas, por lo demás, están en blanco y negro, incluso algunas que nos consta que son en color. En fin, un DVD antológico con sus altibajos, pero con momentos de veras maravillosos.

S.M.B.**PROM EN PALACIO.**

Los Conciertos de la Reina en el Buckingham Palace. Solistas vocales, instrumentales y de ballet. CORO Y ORQUESTA SINFÓNICA DE LA BBC. Director: ANDREW DAVIS. Director de vídeo: BOB COLES. BBC OPUS ARTE OA 0856 D.126'. Grabación: Londres, 1-VI-2002. Productor: Ben Weston. Distribuidor: Ferysa. **PN**

En 2002, la reina de Inglaterra cumplió su jubileo. Una noche de verano se celebró este concierto monstruo en los jardines del palacio real entre la fanfarria de Walton y las pompas y circunstancias de Elgar. Impertérrita, doña Chabeli celebró su medio siglo de corona en medio de un imperio reducido, aventuras del marido y bodrios matrimoniales de los des-

cendientes. La música ni se inmutó.

Pasar lista a los participantes es casi copiar una guía telefónica. Entre los cantantes: Kiri Te Kanawa, Thomas Allen, Angela Gheorghiu, Roberto Alagna. Entre los instrumentistas: Mstislav Rostropovich, Julian Bliss. Entre los bailarines: Roberto Bolle y Zenaida Yanowsky, sobre el fondo de unos salones de Buckingham. Y bandas militares, fuegos de artificio y gente entusiasmada por la fiesta veraniega. Hay más para ver que para oír, pero finalmente estamos ante un DVD.

B.M.**VARIACIONES GOLDBERG.**

Una película de Axel Arno. Música de J. S. Bach interpretada por Daniel Propper, piano.

SKARBO EDV 1689. 55'. Formato imagen: 4:3. Formato sonido: PCM Stereo. Distribuidor: LR Music. **PN**



El cineasta Axel Arno (Congo, 1953) empieza su breve introducción escrita a esta película diciendo que "durante un viaje a China en 1992, partículas de pared llamaron mi atención. Otros viajes, desde la India hasta Chile, trajeron nuevas imágenes que me rodean en mi estudio". A partir de estas imágenes fijas de detalles de paredes, a veces alternadas, otras veces fundidas, con primeros planos de "miradas" de jóvenes, construye Arno una película que pretende servir de "jardín de imágenes", de "concierto alternativo" que nos empuje a escuchar con los ojos la música del Cantor. Sirve musicalmente al propósito del cineasta una competente, aunque poco más, lectura de las *Goldberg* por Daniel Propper (al que no se ve en ningún momento de la película). El sonido de éste es a menudo demasiado agresivo, y tiende a algunos extremos de *tempo* verdaderamente al borde de lo insostenible (la variación 25 le dura 7 minutos). Aunque su claridad de exposición es notable, la expresividad es a veces un tanto corta y el colorido sonoro no demasiado atractivo. Por lo demás, ¿qué decir de las abstractas imágenes de "paredes" escogidas por Arno? Alguien interesado en sesudas meditaciones filosóficas sobre el particular, al uso de la muy singular que ofrece el cineasta, probablemente quedará fascinado. Personalmente, a mí me sale sobrando. Ni la altura de la versión, ni el atractivo estético de las imágenes, justifican, en mi opinión, una recomendación de este DVD, que en mi opinión es abiertamente prescindible.

R.O.B.

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS

- Alfano:** *Canciones sobre Tagore*. Scandaletti/Piacentini. Nuova Era.78
- Alma innamorata.** Cantatas. Perillo/Reiter. Signum.102
- Anceri, Karel.** Director. Obras de Stravinski, Mahler y otros. Supraphon. .71
- André, Maurice.** Trompetista. Obras de Albinoni, Haendel y otros. EMI.76
- Aria.** Obras de Monteverdi, Pergolesi y otros. Jacobs e. a. H. Mundi.70
- Bach:** *Conciertos para dos claves*. Mathot/Koopman. Warner.74
— *Magnificat*. Suzuki. BIS.77
— *Obras para órgano*. Fagius. BIS.77
— *Paritas para clave*. Ross. Warner.74
— *Suites para chelo*. Meneses. Avie. 78
— *Suites para chelo*. Starker. Mercury.70
— *Suites inglesas*. Partitas. Leonhardt. Virgin.75
— *Variaciones Goldberg*. Suzuki. BIS.77
- Bach, C. P. E.:** *Antología*. Varios. BIS.77
- Bach, W. F.:** *Concierto para flauta*. Kaiser/Von der Goltz. Carus.78
- Bartók:** *Conciertos para piano*. Zimmerman, Andsnes, Grimaud/Boulez. DG.79
- Beecham, Thomas.** Director. Obras de Franck, Fauré y otros. EMI.76
- Behrens, Hildegard.** Soprano. Obras de Wagner, Strauss y otros. EMI.69
- Berlioz:** *Benvenuto Cellini*. Kunde, Cioffi, de Donato/Nelson. Virgin.80
- Biber:** *Piezas para violín*. Lindal. BIS.77
— *Sonata*. Holloway/Assenbaum. ECM.79
- Bizet:** *Pescadores de perlas*. Kraus, Devia, Sardinero/Rivoli. Living Stage.72
- Boismortier:** *Sonatas*. Niquet. Glossa.79
- Boulez:** *Martillo sin dueño*. Boulez. DG.67
— *Notaciones y otras*. Boulez. DG.68
— *Sonatas*. Jumppanen. DG.67
- Brahms:** *Concierto para violín*. *Sinfonía 4*. Oistrakh/Pedrotti. Supraphon.74
— *Cuarteto 1*. Mandelring. Audite.81
— *Sonatas para chelo y piano*. Wick/Devoyon. Audite.80
- Bruckner:** *Sinfonía 7*. Maticic. Supraphon.74
— *Sinfonías 3-5, 7-9*. Celibidache. DG.81
- Callas, Maria.** Soprano. Obras de Puccini, Rossini y otros. EMI.75
- Camarero:** *Chorro de luz y otras*. Panisello. Verso.81
- Cantelli, Guido.** Director. Obras de Debussy y Ravel. EMI.76
- Canticum canticorum.** Gregoriano. Flamenca. Eufoda.102
- Chaikovski:** *Bella durmiente*. Fonteyn, Somes/Irving. VAL.106
- Chaikovski/Kornegil:** *Concierto para violín*. Mutter/Previn. DG.82
- Charpentier:** *Homenaje al rey Sol*. Gaillard. Ambroisie.81
- Cherrier, Sophie.** Flautista. Obras de Debussy, Martin y otros. Skarbo. .100
- Chopin:** *Nocturnos*. Ciccolini. Cascavelle.81
- Chorus.** Obras de Bach, Haydn y otros. Jacobs. H. Mundi.70
- Christoff, Boris.** Bajo. Obras de Verdi, Musorgski y otros. EMI.69
- Conjuntos románticos.** Obras de Spohr, Hummel y otros. Nash.103
- Couperin, F.:** *Apoteosis*. Medlam. BIS.77
— *Conciertos reales*. Savall. Alia Vox.82
— *Piezas para clave*. Meyerson. Glossa.83
- Couperin, L.:** *Piezas para clave*. Sempé. Alpha.83
- Dalberto, un piano en la ópera.** Paráfrasis y transcripciones. Dalberto. RCA.103
- Dam, José van.** Barítono. Obras de Gounod, Massenet y otros. EMI. . .69
- Desprez:** *Salve Regina y otras*. Testolin. Stradivarius.83
- Domingo, Plácido.** Tenor. Obras de Verdi. EMI.76
- Donizetti:** *Belisario*. Zampieri, Bruson, Toczyska/Masini. Myto. . .73
- Europa-Konzert.** Obras de Ravel, Mozart y otros. Pires/Boulez. DG.109
- Fassbaender, Brigitte.** Mezzo. Obras de Bach, Haendel y otros. EMI.69
- Fernández Arbós:** *El centro de la tierra*. Malikian, Martín, Sánchez/Temes. Verso.84
- Fischer:** *Hijas de Zeus*. Meyerson. MDG.84
- Flagstad, Kirsten.** Soprano. Obras de Wagner, Gluck y otros. EMI.69
— *Obras de Wagner*. EMI.76
- Franck:** *Sinfonía*. Barbirolli. Supraphon.74
- Gadenstätter:** *Comic sense*. Foster. Kairos.85
- Galuppi:** *Diavoleta*. Dilcheva, Vieweg, Allen/Katscher. CPO.84
- Gesualdo:** *Madrigales*. Kassiopea. Globe.84
- Giordano:** *Andrea Chenier*. Kabaivanska, Bergonzi, Prott/Peloso. Living Stage.72
— *Andrea Chenier*. Di Stefano, Fineschi, Savarese/Rigacci. Myto. . .73
— *Fedora*. Freni, Domingo, Arteta/R. Abbado. DG.106
- Giuliani:** *Conciertos para guitarra*. Catemario/Haselböck. Arts.85
- Grieg:** *Piezas líricas*. Kommerell. MDG.86
- Haendel:** *Admeto*. Baker, Nehane, Armstrong/Lewis. Ponto.72
— *Arias alemanas*. Högman. BIS.77
— *Athalia*. Kermes, Lund, Oro/Neumann. MDG.86
— *Mesías*. Israel en Egipto. Kirkby, van Evera, Bowman/Parrott. Virgin. . . .75
— *Mesías* (selección). Suzuki. BIS. . .77
— *Suites para clave*. Dantone. Arts. .86
- Hampton, Thomas.** Barítono. Obras de Rossini, Gounod y otros. EMI. . . .69
- Haydn:** *Cuartetos op. 74*. Kocian. Praga.87
- Heinichen:** *Misa n.º2*. Rademann. Carus.87
- Hendricks, Barbara.** Soprano. Obras de Puccini, Cilea y otros. EMI.69
- Hummel:** *Te Deum*. Hickox. Chandos.87
- Jouve, Jérémy.** Guitarrista. Obras de Rodrigo, Turina y otros. Naxos. .100
- Kapustin:** *Variaciones y otras*. Hamelin. Hyperion.88
- Khachatryan.** Película sobre el compositor. VAL.110
- Kempe, Rudolf.** Director. Obras de Chopin y Respighi. Profil.100
- Kirkby, Emma.** Soprano. Música navideña. BIS.77
- Lamento.** Obras de Conti y familia Bach. Kozená/Goebel. Archiv. . .104
- Lehár:** *Rastenvbilder*. Muliár, Hobarth, Zednik/Graf. CPO.87
- Leo:** *Conciertos para chelo*. Suzuki/Akatsu. BIS.77
- León, Jesús Ángel.** Violinista. Obras de Falla, Toldrà y Turina. Verso. . .101
- Libro de laúd de Siena.** Heringman. Avié.103
- Liszt:** *Sinfonía y Sonata Dante*. Barenboim. Warner.74
— *Totentanz y otras*. De Waal/Immerseel. Zig Zag.88
- Locke:** *Consort*. Flanders. Aeolus. . .89
- Lully:** *Jubilate Deo y otras*. Schneebeli. K 617.90
- Mahler:** *Lieder*. Quasthoff, Urmana, von Otter/Boulez. DG.89
- Marais:** *Piezas*. Louolajan. BIS.77
- Marin:** *Tonos humanos*. Pietz. Accent.90
- Mendelssohn:** *Cuartetos*. Emerson. DG.90
- Mesplé, Mady.** Soprano. Obras de Verdi, Delibes y otros. EMI.69
- Messiaen:** *Preludios y otras*. Zehn. Arte Nova.91
- Molter:** *Oberturas y conciertos*. Rampe. MDG.90
- Mosca:** *Italiana en Argel*. Gierlach, Fanney, Havar/Cohen. Bongiovanni. 91
- Mozart:** *Bodas de Figaro*. Skram, Cotrubas, Te Kanawa/Pritchard. Arthaus.107
— *Conciertos para piano*. Buchbinder. Profil.91
— *Misa de Credo y otras*. Schlick, Valentin, Quasthoff/Knubben. Profil.91
— *Réquiem*. Auger, Bartoli, Pape/Solti. Decca.107
- Nomine.** Obras de Huber, Platz y otros. Recherche. Kairos.104
- Oberturas.** Obras de Suppé y Auber. Paray. Mercury.70
- Oberturas alemanas.** Obras de Mendelssohn, Weber y otros. Thielemann. DG.104
- Opera rusa en el Bolshoi.** Antología. Warner.110
- Orff:** *Lamento d'Arianna y otras*. Eichhorn. Arts.92
- Parsons:** *Ave Maria y otras*. Jachet. Calliope.92
- Pavarotti, Luciano.** Tenor. Obras de Puccini, Mozart y otros. Decca. .108
- Piazzolla:** *Concierto para bandoneón*. Hensel/Mogliá. Capriccio.92
- Ponce:** *Obras para guitarra*. Mebes. Leman.92
- Ponchielli:** *Promessi sposi*. Margarit, Bedoni, Gomom/Frontalini. Bongiovanni.93
- Prêtre, Georges.** Director. Obras de Poulenc. EMI.76
- Prokofiev:** *Cenicienta*. Fedoseiev. Bel Air.107
— *Conciertos para piano*. El Bacha/Ono. Fuga Libera.93
— *Romeo y Julieta*. Mujamedov, Vetrov, Virsaladze/Sakaguchi. Arthaus.107
- Prom en Palacio.** Davis. BBC. . . .110
- Puccini:** *Madama Butterfly*. Bergonzi, Tucci, Harvuot/Clava. Myto.73
— *Tosca*. Caniglia, Duval, Corelli/De Fabritiis. Hardy.107
— *Tosca*. Tebaldi, Tucker, Warren/Mitropoulos. Myto.73
- Pugni:** *Hija de Faraón*. Zajarova, Milin/Caiozzi. Beal Air.108
- Purcell:** *Fantásias*. Medlam. BIS. . .77
- Rachmaninov:** *Conciertos para piano 2 y 3*. Janis/Dorati. Mercury. . . .70
- Rattle, Simon.** Director. Obras de Haydn. EMI.76
- Respighi:** *Danzas*. Dorati. Mercury. .70
- Richter, Sviatoslav.** Pianista. Obras de Schubert y Schumann. EMI.76
- Rott:** *Sinfonía*. Weigle. Arte Nova. .93
- Sáinz Villegas, Pablo.** Guitarrista. Obras de Turina, Rodrigo y otros. Naxos.101
- Sanz:** *Danzas*. Mendoza. Integral. .94
- Schedrin:** *Ana Karenina*. Pliseskaia, Godunov/Simonov. VAL.108
- Schiff, Andrés.** Pianista. Obras de Haendel, Brahms y Reger. Warner. 74
- Schliessmann, Burkard.** Pianista. Obras de Godowsky, Liszt y otros. Arthaus.109
- Schnittke:** *Sonata, Concierto*. Hope/Boughton. Nimbus.94
- Schubert:** *Conde de Gleichen*. Boesch, Horak/Eberle. Oehms.94
— *Sonata, Improptus*. Zayaz. Music & Arts.94
- Sciarrino:** *Historias*. Prometeo. Zig Zag.95
- Sgambati:** *Réquiem*. Walddörfer. Carus.95
- Shostakovich:** *Canciones*. Vol. 4. Lukonin e. a. Delos.68
— *Sinfonía de cámara*. Rayok. Spivakov. Capriccio.68
— *Sinfonía 11*. DePreist. Delos. . . .96
— *Sinfonías 2, 14*. Rostropovich. Warner.74
— *Sonata para violín*. Hope/Mulligan. Nimbus.95
— *Suites de ballet*. Iablonski. Naxos.96
— *Trio, Cuarteto, Quinteto*. San Petersburg. Hyperion.94
- Smetana:** *De mi país*. Dvorák: *Piezas*. Suk/Panenska. Supraphon. . . .96
- Solbiati:** *Canto y otras*. Chiminelli. Stradivarius.97
- Stamitz:** *Conciertos para viola d'amore*. Fey. Profil.97
- Stravinski:** *Pájaro de fuego y otras*. Dorati. Mercury.70
- Telemann:** *Sonatas*. Friburgo. Carus. 97
- Testi:** *Saúl*. Mantegna, Gálvez, Le Texier/Zanetti. Naïve.97
- Turina:** *Obras para violín y piano*. Bonaldi/Pineda. Mandala.98
- Variaciones Goldberg.** Película de Arno. Propper. Skarbo.110
- Verdi:** *Aida*. Varady, Fischer-Dieskau, Toczyska/Barenboim. Ponto.72
— *Ballo in maschera*. Di Stefano, Bastianini, Stella/Gavazzeni. Myto. . .73
— *Ernani*. Cappuccilli, Corelli, Ligabue/Fabritiis. Myto.73
— *Otello*. Vinay, Ligabue/Rescigno. Living Stage.72
— *Rigoletto*. Kraus, McNeil, Baldani/Molinari-Pradelli. Living Stage.72
— *Simon Boccanegra*. Cappuccilli, Freni, Ghiurov/Abbado. Myto. . .73
- Vickers, Jon.** Tenor. Obras de Verdi, Bizet y otros. EMI.69
- Viena 1900.** Obras de Schoenberg, Zemlinsky y otros. Monot. Claves.105
- Villa Rojo, Jesús.** Clarinetista. Obras de Bernaola, Larrauri y otros. LIM. .101
- Vivaldi:** *Conciertos*. Kennedy. EMI. .98
— *Conciertos para flauta*. Laurin. BIS.77
— *Conciertos para oboe y fagot*. Azzolini, Westermann/Sonatori. Opus 111.99
— *Conciertos para violín*. Manze. H. Mundi.98
— *Obras con laúd*. Lindberg. BIS. . .77
— *Orlando furioso*. Lemieux, Larmore, Cangemi/Spinosi. Opus 111.99
- Wagner:** *Hadas*. Garrad, Cantelo, Jones/Downes. Ponto.72
- Walter, Bruno.** Director. Obras de Mahler. EMI.77
- Zampieri, Mara.** Soprano. Obras de Tosti, Cilea y otros. Myto.102
- Zemlinsky:** *Rey Candaules*. Stemme, Brubaker, Schöne/Nagano. Andante.66
— *Tragedia florentina*. Vermillion, Lutsiuk, Dohmen/Jordan. Naïve. .66

DE CUTRES Y REDES

Volvemos a lo cutre, cutre, que ya era hora, que ya lo echábamos de menos en este Baratillo que nació un poco con esa vocación y que, gracias al sentido común de algunas casas de discos, ha ido reconduciéndose hacia derroteros más serios. Es verdad que ya el circuito asilvestrado no es lo que era, que hoy muchas cosas de las que aquí se juzgan se pueden comprar en tiendas respetables y que el comercio es cada vez más escaso, para qué nos vamos a engañar, y que nos lo digan a los que vivimos en Madrid, que nos quitan Madrid Rock, consuelo de tantos y tantos fines de semana en los que curiosear en sus jaulas de gangas era un deporte honesto y vago, que diría mi admirado Josep Pla.

Lo cutre del producto que hoy traemos a colación —que pertenece a la incommensurable TIM en su serie History y en su subserie dedicada a la obra incompleta de Mozart— es, para empezar, su precio, pues a mí me han costado estos álbumes entre 2,37 y 3,99 euros, cantidades caprichosas si ustedes quieren pero en todo caso, no me lo negarán, más bien reducidas. Tienen, además, en algún caso, como verán ustedes, el encanto de lo raro, de lo que parecía perdido, aunque esté en otras casas a precio mayor y se disponga de ello. Es por ejemplo, y entramos en materia, *Las bodas de Figaro* de cantada en alemán. Sí, ya sé que ese es un inconveniente grande, que escuchar el *Non so più* en el bello idioma tedesco es un poco amolador, pero también es verdad que el reparto bien merece la pena. Figaro es Erich Kunz, Susana es Irma Beike, el Conde Almaviva se llama Hans Hotter, la Condesa es Helena Braun y Bartolo es Gustav Neidlinger. A todos los dirige Clemens Krauss en una grabación del año 1942, con la Filarmónica de Viena. Nos avisan que es un documento histórico y que por eso no se oye como los discos de ahora. Claro que no pero a ese precio y con ese valor interpretativo da un poco igual (2 CD 205175).

En la sección Música de cámara nos encontramos con dos violinistas tan diferentes entre sí como extraordinarios por separado: Joseph Szigeti y Simon Goldberg. El primero se hace acompañar por una orquesta desconocida, dirigida en 1938 por Max Goberman, en el *Divertimento n.º 15*. Y luego se une a Nikita Magaloff en 1937 para la *Sonata n.º 21* y a Edwin Fischer para la *n.º 33* en 1948. Con Simon Goldberg toca la gran Lili Kraus en cuatro sonatas grabadas en 1934 y 1938 que quizá ya posean ustedes, pero si no ésta es una ocasión de oro. Y recuerden que años después Goldberg volvería a hacer lo propio con un jovencito Radu Lupu en versiones que hoy son de referencia (2 CD 205171).

Y en el apartado de piano solo más oro molido, Nada menos que el fabuloso Edwin Fischer —para mí lo mejor que ha habido junto con Arthur Schnabel, qué viejo que es uno— en sonatas, fantasías y romanzas con el complemento del *Concierto para piano n.º 17* con una orquesta de cámara dirigida por él mismo, como en el *Rondó K. 382*. Son grabaciones todas ellas de los años treinta y cuarenta del pasado siglo. De 1947 es la del *Concierto n.º 25* con la Philharmonia dirigida por otro mozartiano de los de matrícula de honor, mi querido y recordado Josef Krips (2 CD 205162).

Comprando en la red

Cada vez hay más lectores que me comunican que compran a través de internet y me cuentan sus experiencias, últimamente muy reconfortantes, y que debieran hacer pensar a casas de discos y comercios, pues muchas veces se encuentran ahí precios sin competencia.

La preferida, con mucho, es una alemana que no puedo decir, pues redundaría en perjuicio de los que se rompieron la cabeza buscando y buscando y no me lo perdonarían. Pero con un poquito de voluntad por aquí, preguntando a los amigos por allá, no les quepa duda que se encuentra. Tiene la ventaja de que el precio es en euros y como son listos ponen unos gastos de envío muy altos pero que sirven igual para un disco para ciento, de manera que uno acaba comprando mucho para que le salga más a cuenta. Es como lo que hace el dueño de una tienda inefable que se llama La Metralleta y que está en los bajos de un céntrico aparcamiento madrileño, en la plaza de las Descalzas. Este hombre decidió y mantiene no ordenar su producto ni alfabéticamente ni por intérpretes, pues así el posible cliente lo mira todo y si pensaba comprar una unidad seguro

que, al final, caen tres o cuatro. Un águila, el amigo. Ah, los alemanes dejan pagar directamente con tarjeta de crédito, envían el pedido rápidamente, bien empaquetado y con una facturita que le viene muy bien a quienes puedan desgravar su compra.

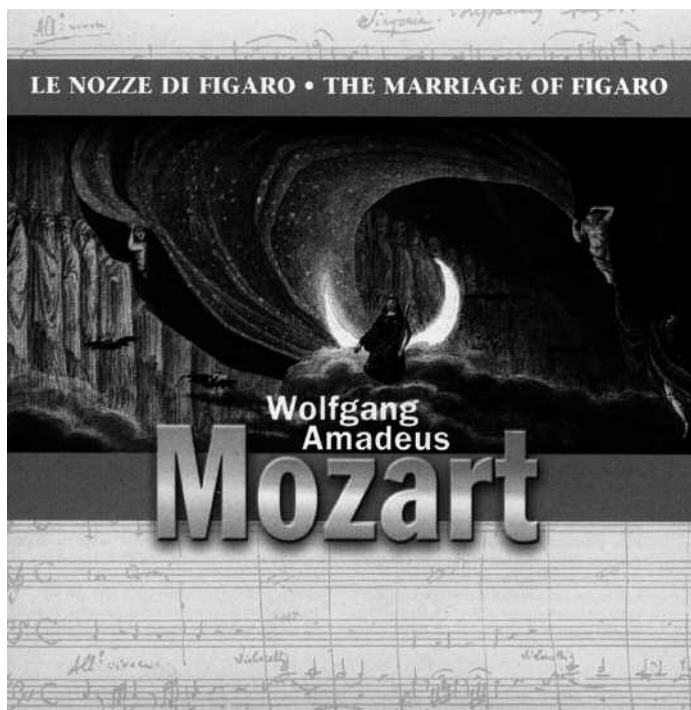
Luego están las páginas americanas, quiero decir de Estados Unidos, que tienen hoy por hoy la ventaja de que el euro está alto y el cambio con el dólar es favorable. Lo malo es cuando tienes que pagar con un sistema que se llama PayPal —se paga con la tarjeta que pasa los controles de seguridad de esa organización—, que otra cosa no tendrá pero seguro es un rato. A mí se me olvidó la contraseña y que si quieres arroz. No hay manera de que me vuelvan a dar de alta. Esperaré unos meses a ver si

caduca y ya les contaré.

Lo que sale menos a cuenta son las que conozco sitas en el Reino Unido. Más que nada porque la libra esterlina está por las nubes y cuando uno saca la calculadora la cosa se le pone en un pico. Están bien para los libros de música, que en un país donde el saldo no está mal visto, pueden alcanzar precios irrisorios y hacerse muy tentadores.

En próximos números de SCHERZO les haré llegar noticias de mis pesquisas para que sepan qué buscar de lo que aquí no llega a las tiendas. Es lo que sale bien pues los productos más modernos o las series económicas de las multinacionales están mucho más baratas en España, en las rebajas que de vez en cuando organizan los grandes almacenes o las tiendas y distribuidores que tienen venta por correo y que ustedes conocen tan bien como yo. Y que no nos falten. Muchas gracias y hasta el mes próximo si Dios quiere.

Nadir Madriles
nadirmadriles@scherzo.es



DON QUIJOTE Y LA MÚSICA



En 1605 se publicó la primera parte de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, que certificaba el nacimiento de la novela moderna. Tanto el personaje del caballero de la triste figura como su fiel escudero Sancho o aun pasajes concretos de la novela inspirarían a un gran número de compositores para sus óperas o poemas sinfónicos desde el barroco a nuestros días. SCHERZO desea conmemorar los cuatro siglos transcurridos desde la primera edición del libro con las siguientes páginas, en las que se estudia la situación de la música española alrededor de 1605, el tema de la caballería andante en la ópera, se analiza *El retablo de maese Pedro*, la obra maestra de Falla, y se recoge una discografía de tema quijotesco.

Sevilla 1598 — Madrid 1605

MÚSICA PARA UNOS PAPELES Y CARTAPACIOS

Pocos meses después de que el impresor madrileño Juan de la Cuesta consiguiera poner a la venta la primera parte de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes (1547-1616), otro impresor afincado en Madrid, Juan Flamenco, sacaba a la luz en una edición más lujosa y cuidada que la precipitada cervantina, el *Officiū defunctorum* de Tomás Luis de Victoria (ca. 1548-1611), escrito probablemente dos años antes y quizás también basado en una obra anterior como la genial novela cervantina. El 13 de junio firmaba Victoria su dedicatoria y a comienzos de noviembre ya sabemos que había llegado algún ejemplar a Zaragoza. Sin duda, mera y casual coincidencia de fechas entre dos hitos de la cultura española que poco tienen en común ni histórica ni estéticamente y que ponen a las claras lo poco útiles que pueden ser algunos cuadros cronológicos. O quizás sirva de algo si imaginamos (sin fantasear encuentros) al recaudador de alcabalas yendo y viniendo con los cartapacios desde su casa a la imprenta de la calle Atocha, y al capellán de la infanta Margarita, monja en las Descalzas Reales, llevando y trayendo pliegos a la Imprenta Real. No fueron los mejores años para

Madrid que quedó cual viuda desconsolada viendo cómo la Corte había sido llevada por Felipe III a Valladolid a comienzos de 1601. Y con la Corte se habían ido los cortesanos y otros muchos ciudadanos, hasta dejar la antigua capital “como un corral de vacas”. La vida musical no podía ser la misma que antes, pues la principal institución, la Capilla Real, marchaba con su señor. De ahí el protagonismo que pudieran adquirir las ediciones musicales de la Imprenta Real, creada en 1594, y la capilla musical de la emperatriz María, residente en las Descalzas desde 1582. En ambas instituciones Victoria tuvo un destacado lugar durante los años que Cervantes vivió en Madrid: en la Imprenta Real publicó dos libros importantísimos, el citado *Officiū defunctorum* y las *Misas, magnificats, motetes y salmos* a 8, 9 y 12 voces de 1600, colección trascendental para el desarrollo de la polioralidad en España; ducho en asuntos editoriales, como Cervantes, tuvo además otras relaciones con la tipografía regia, como ocuparse de las gestiones económicas para la edición del libro de Alonso Lobo de 1602. En relación con la capilla de la influyente y poderosa emperatriz María, baste decir que fue el puesto de trabajo que mantuvo a Victoria hasta su muerte, primero como maestro de capilla de la Emperatriz y luego como organista del convento de las Descalzas; gracias a esta estabilidad que le permitió rechazar otras ofertas de trabajo, Victoria se convirtió en el más genial músico de la historia de Madrid, donde residió unos 25 años y produjo siete de los quince libros que llegó a editar.

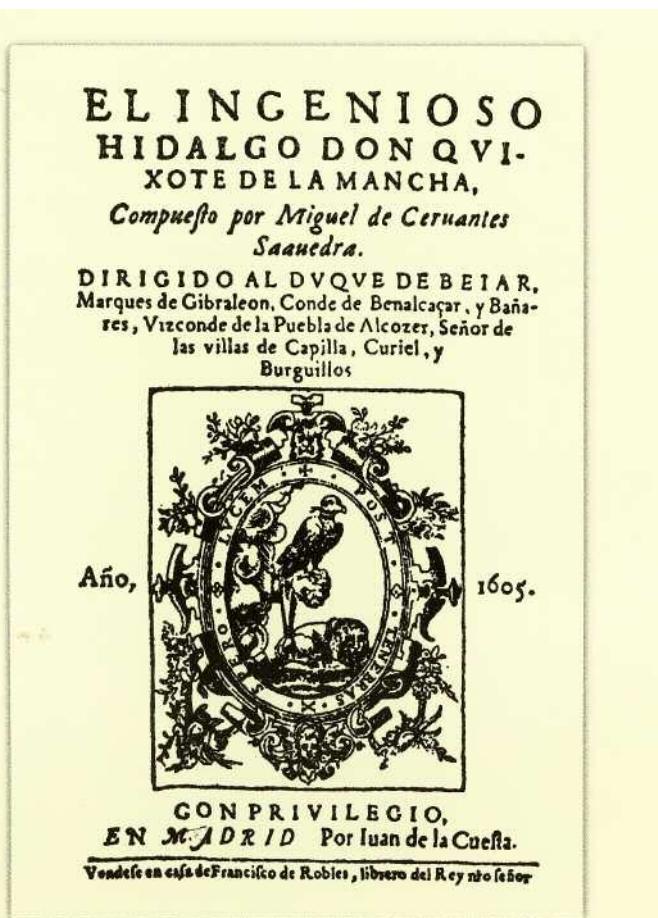
Tal vez en varias ocasiones pudo escuchar Cervantes la misa de réquiem para la Emperatriz; pero no parece que el autor del irónico soneto al túmulo de Felipe II en la catedral de Sevilla (“¡Voto a Dios que me espanta esta grandeza!”), apreciara especialmente esas músicas, según reflejan sus escritos literarios. Otros sonos, además de los del un tanto jesuítico Victoria, brillaban en el paisaje de Madrid desde que Cervantes abandonó Sevilla en 1599 con algunas páginas del *Quijote* en una maleta como la que conservaba el famoso ventero manchego.

A falta de catedral y con la real capilla ausente, todavía Madrid podía ofrecer algunos notables testimonios de música religiosa, quizás más cercanos a un Cervantes maduro que acabará ingresando en la Congregación de los Esclavos del Santísimo Sacramento. Aparte de rosarios callejeros (seguro que con letra de Lope de Vega), llaman la atención por su popularidad las devociones que tenían lugar en la casa del Caballero de Gracia (cerca del actual oratorio), en las que durante la Cuaresma (al menos la del año 1601) “se cantaba en el coro el cántico de Benedictus y el salmo Miserere en música italiana de falsetes con tanta variedad de instrumentos cual nunca yo tenía noticia”, según el clérigo sevillano Francisco Luque.

El popularísimo Caballero de Gracia (Jacopo Gratiis) había sido uno de los pocos nobles que habían concedido un lugar a las academias musicales en su casa, al decir del teórico italiano y cantor de la capilla de Felipe III Pietro Cerone. Esta música de cámara se cultivó en los años del *Quijote* en otro centro importante de Madrid: la casa (junto a las Descalzas) de don Juan de Borja (†1606), mayordomo de la emperatriz María, por donde pasaron Cerone y, cómo no, de nuevo Victoria (cuando menos, haría la tasación de los libros a su muerte).

Música eclesiástica, música de cámara... y música calle-

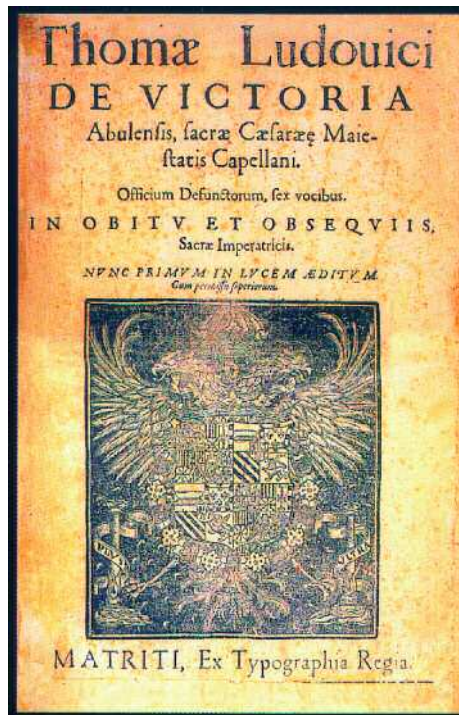
Portada de la primera edición del *Quijote*



jera, sobre todo para las fiestas, con sus “clarines regocijados” y “atambores alegres”, o sus “trompetas roncadas” y “pifanos tristes”. Sin duda esta última, la más desconocida, fue también la música más “cervantina”, como ya sugirió Adolfo Salazar. El único maestro de Cervantes que conocemos fue Juan López de Hoyos, quien había sido, precisamente, el ideólogo y el cronista de fiestas como las honras fúnebres por el príncipe don Carlos o la entrada de Ana de Valois, o como la entrada de Ana de Austria. También Cervantes conoció a Alonso Getino, encargado de organizar las fiestas por el nacimiento de la infanta Catalina Micaela. Pero todo esto había ocurrido en la juventud del escritor. Poco quedaba en su nueva etapa madrileña, con el concejo desolado ante el traslado de la Corte; de la visita que hicieron los reyes el 25 de mayo de 1602 el cronista Cabrera de Córdoba nos dice que “la entrada fue sin ninguna demostración, sino muy sorda”. Las últimas grandes fiestas que el recién engendrado *Quijote* todavía pudo conocer en Madrid fueron la boda y entrada en Madrid de Felipe III y Margarita de Austria en el otoño de 1599, para las que se trajeron tamborileros y gaitillas de Barcelona, cantores y seises de Ávila, y atabales de Torrejón de Velasco. En la fuente que diseñó el pintor Patricio Cajés para el paseo del Prado, en forma de anfiteatro rematado con la figura de Orfeo y su lira, se dispuso que “en llegando Su Majestad, los músicos que estaban en el hueco de la fuente así de voces como de ministriles comenzaran a cantar, a tocar varios y diferentes instrumentos, y los caños a derramar agua por muchas partes haciendo también con su ruido muy alegre música”. Hubo hasta diecisiete danzas de los distintos gremios; los roperos y jubeteros hicieron una “de música”, con ocho figuras de damas y galanes, cada una con un instrumento musical. Entre las cuadrillas con que recibió el Ayuntamiento a la nueva reina el 24 de octubre se hallaba “la música de la villa de trompetas, ministriles y atabales con sombrero de tafetán encarnado y blanco; eran por todos los músicos veinte y cuatro”. El hidalgo manchego también habría podido enloquecer de haberse dedicado a leer e imaginar en su retiro todas las relaciones de aparatos, tramoyas, arquitecturas efímeras, carros, naumaquias, poemas visuales, músicas escondidas y crónicas hiperbólicas que se publicaron en los siglos XVI y XVII.

Valladolid

Ciudades, instituciones y particulares ambiciosos rivalizaban en festejos aduladores del poder y reguladores de la paz social. Si las fiestas se habían marchado de Madrid, habían recalado en Valladolid, donde, tras la Corte, también fue



cámara, sus compañeros, con guitarra; cantaron a tres y a cuatro voces admirables tonos, al fin como de Juan Blas; y otro coro de violones, y otro de cornetas, sin ofender que pudiesen hablar, antes era la música tan suave que deleitaba y daba mucho gusto”. Juan Blas es Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631), el músico de cámara amigo de Lope de Vega y uno de los mejores autores de tonos profanos que él mismo cantaría acompañándose con la guitarra, el laúd o la tiorba.



Alonso Lobo

Junto a la visita del “hereje inglés”, otro acontecimiento marcó el calendario festivo: el nacimiento del futuro Felipe IV el 8 de abril de ese mismo año. Era viernes santo, pero se cantaron maitines de Navidad y *Te Deum* y repicaron todas las campanas. En esos momentos es maestro de la capilla real Mateo Romero (ca. 1575-1647), llamado el maestro Capitán. Se ha pensado que pudo componer para esa ocasión la misa *Un jour l'amant* a 8 voces, pero no hay documentación que lo atestigüe. Desde luego en ese año el célebre copista Claudio de la Sablonara (que años después recopilaría el cancionero que lleva su nombre) no paró de trabajar copiando obras religiosas, muchas de ellas a varios coros y con ministriles, del insigne maestro flamenco castellanizado.

En esta cultura del barroco no pudo faltar un detalle manierista como eran los autómatas musicales. El 16 de julio de aquel festivo año una máscara en el palacio real vallisoletano, con ocasión de la visita del príncipe de Piemonte, contó con “tres ninfas que tienen ciertas trompetillas en las manos y con artificio las ponen en la boca y tañen con ellas”. Según cuenta Luis Cabrera de Córdoba, “se comenzó la fiesta haciendo señas con la trompetilla de la ninfa de en medio que estaba sobre las sillas, con lo cual comenzaron los cantores de la capilla,

que estaban divididos en dos coros, a cantar ciertos motetes en alabanza de la fiesta que se hacía por el príncipe”. Otro historiador añade que “salíó por la puerta una tropa de vihuelas de arco vestidos los que las llevaban con ropas de tela rozagantes, a imitación del traje de Venecia”, para sacar en conclusión que “se trasladó mucha parte del cielo a aquel lugar”. A la máscara siguió un sarao que acabó, como casi siempre, con la danza del hacha, danzada por el propio monarca.

Con Mateo Romero y Juan Blas de Castro, el rey Felipe III —como ha señalado el mejor conocedor de la música de la época, Luis Robledo— consolidó el grupo de músicos de cámara en la corte, reforzado con violas de gamba y violones traídos de Milán, lo que ayuda a explicar que sea la época de recopilación de muchos de los cancioneros profanos hoy conservados, entre ellos el citado de La Sablonara con tonos de aquellos compositores, junto a otros.

Toledo

El declive de Madrid beneficiaba también a otra ciudad que pudo cobrar alguna esperanza, y por la que no sólo pasó Cervantes en 1600, sino que allí encontró los papeles y cartapacios que faltaban para concluir su novela: me refiero, naturalmente, a Toledo y su plaza de Zocodover. La ciudad imperial no tenía ya la capitalidad del reino, pero seguía orgullosa de su Alcázar, de su catedral primada y de su poderoso arzobispado del que dependía Madrid. La entrada de Felipe III y Margarita de Austria el 2 de mayo de 1600 fue acompañada de ministriles desde la Puerta de Bisagra hasta el Alcázar y desde éste al Ayuntamiento. Pero Toledo se había singularizado en las solemnes procesiones de traslados de reliquias. Como un eco de los grandes festejos con ocasión de la traslación de Santa Leocadia en 1587, en los que se halló Cervantes, resonaría todavía la procesión que en julio de 1603 tuvo lugar para recibir una espina de la corona de Cristo enviada por el archiduque Alberto de Austria, en donde hubo polifonía, órgano y ministriles. En estos años (1601-1604) ocupaba el magisterio de capilla de la catedral toledana el andaluz Alonso Lobo (1555-1617), discípulo de Guerrero, autor de un *Liber primus missarum* publicado en Madrid en 1602 y uno de los grandes contrapuntistas españoles, según muestra su dominio de los cánones.

Sevilla

Llegamos al final de nuestro recorrido (y principio de la historia), el lugar “donde todo triste ruido hace su habitación”, la cárcel sevillana de la que salió Cervantes en abril de 1598 con una primera redacción del *Quijote*. Estrechas, pero también rivales, fueron las relaciones entre Toledo y la catedral y la ciudad de Sevilla. El citado Alonso Lobo, que está en Sevilla antes y después que en Toledo, o los músicos de la familia Peraza en ambas catedrales, lo ejemplifican. La capilla de música de la catedral hispalense se quedó sin sus mejores hombres en aquel final de siglo: el maestro Francisco Guerrero murió en noviembre de 1599 y el organista



Francisco Peraza había muerto el año antes. Ambrosio Cotes (1550-1603) ocupó el magisterio de capilla entre setiembre de 1600 y setiembre de 1603. Hay un cambio generacional y estético, pero no en la catedral, sino en otro centro: en setiembre de 1599 Francisco Correa de Arauxo, con 14 años, gana la plaza de organista de la colegiata de San Salvador. Su audaz fantasía y su conocimiento de la música italiana le llevaron muy lejos de lo que habían pensado los organistas del siglo XVI.

La populosa Sevilla podía dar todavía muchas sorpresas a los oídos del recién liberado Cervantes: sus monasterios de monjas en donde hasta se bailaban zarabandas, sus casi continuas procesiones religiosas, sus celebraciones ciudadanas —Cervantes sin duda presenció el alzamiento del pendón por Felipe III el 4 de enero de 1599, en el Alcázar y las plazas de San Francisco y de la Feria, “al son de la música y la artillería”—, su puerto del Guadalquivir al que llegaban los galeones de Indias (a cuyos sonos Pepe Rey acaba de dedicar un precioso artículo)... aunque todo ello hoy nos es casi desconocido. Y los hombres ilustres. 1599 es la fecha que el pintor Francisco Pacheco pone al frente de su *Libro de descripción de verdaderos retratos*, testimonio de la academia que antes y después de ese año mantuvieron él y su tío, y por la que desfiló el más brillante y el más rancio humanismo sevillano; entre los personajes retratados figuran Francisco Guerrero, el organista Francisco Peraza, el vihuelista Pedro de Madrid, el arpista Manuel Rodríguez y el mecenas cardenal Rodrigo de Castro. En 1600, el año en que Cervantes abandonó definitivamente la ciudad, el poeta músico Juan de Arguijo inició las reuniones de su propia academia.

Conclusión

Entre Victoria regresado de Roma y Correa de Arauxo, desde los ministriles y los violones italianos hasta Juan Blas y las academias que conoció o las que ignoró Cerone, *El Quijote* nace en unos años en que la música española se orientaba hacia Italia, apartándose de su filiación flamenca; esa Italia que también Cervantes conocía y de la que había traído sus modos. Una Italia en la que de mano de Giulio Caccini, Jacopo Peri, Ottavio Rinuccini o Emilio de Cavalieri estaban naciendo unas nuevas músicas y unos nuevos géneros, para mejor transmitir los sentimientos. En el año del *Quijote*, Claudio Monteverdi daba a luz en Venecia a su *Quinto libro de madrigali*, con la beligerante declaración sobre las dos prácticas de componer; mientras, un hidalgo manchego desfogaba los pensamientos en sus noches en vela cantando, “al son de sus mismos suspiros”, “un madrigalete que anoche compuse en la memoria”, cuya sentida música únicamente nos cabe imaginar. Las obras y los documentos de la época en que Cervantes recorrió Castilla con los papeles manuscritos o ya impresos debajo del brazo, sólo una ayuda, aunque torpe, nos pueden ofrecer.

Alfonso de Vicente



auditorio ciudad de león

abril

1 abril
COMPAÑÍA LÍRICA ESPAÑOLA
Zarzuela "La leyenda del beso"

2 abril
COMPAÑÍA LÍRICA ESPAÑOLA
Zarzuela "Doña Francisquita"

4 abril
UTE LEMPER: Voz
Programa "Voyage"

8 abril
ORQUESTA SINFÓNICA DE GALICIA
Director: Víctor Pablo Pérez
Soliista: Nicolaj Znaider (Violín)
Obras de Beethoven y Mahler

15 abril
ERNESTO BITETTI: Guitarra
Obras de Villalobos, Ravel, Dyens, Ramirez, Ayala y Piazzola

22 abril
MARÍA BAYO: Soprano
FABRICE BOULANGER: Piano
Obras de Martín y Soler, Rodríguez de Hita, Mozart, Granados, Esplá y Montsalvatge

24 abril
ORQUESTA SINFÓNICA CIUDAD DE LEÓN "ODÓN ALONSO"
Director: Dorel Murgu
"Gala de Jóvenes Intérpretes"

30 abril
THE HARP CONSORT
Director: Andrew Lawrence-King
Música y danza en el México del siglo XVII

mayo

7 mayo
BALLET DE LA OPERA DE LEIPZIG
Director: Uwe Scholz
Obras de Haydn

13 mayo
GUILLERMO GONZÁLEZ: Piano
Obras de Albeniz

16 mayo
ORQUESTA SINFÓNICA DE MUNICH
Director y solista: Philippe Entremont
Obras de Beethoven y Schubert

27 mayo
RAMÓN VARGAS: Tenor
MZIA BACHTOURIDZE: Piano
Obras de Caccini, Bononcini, Caldara, Gluck, Paisiello, Scarlatti, Obradors y Ponce

29 mayo
ORQUESTA SINFÓNICA CIUDAD DE LEÓN "ODÓN ALONSO"
Director invitado: Amayak Durgaryan
Soliista: T. Khatchatrian (Violín)
Obras de Mendelssohn y Sibelius

junio

7 junio
ÓPERA DE VARSOVIA
Director: Stefan Sutkowski
Ópera "La Flauta Mágica" de Mozart

8 junio
ÓPERA DE VARSOVIA
Director: Stefan Sutkowski
Ópera "La Cenerentola" de Rossini

15 junio
CONCIERTO PARA FAMILIAS
ORQUESTA DE CÁMARA DEL NALÓN
"Concierto para público y orquesta"

18 junio
ORQUESTA SINFÓNICA DE RADIO TELEVISIÓN ESPAÑOLA
Director: Adrian Leaper
Obras de Mahler

21 junio
COMPAÑÍA OPERASTUDIO
Director de escena: Ignacio García
Director musical: Antonio Montaña
Ópera "Dido y Eneas" de Purcell

24 junio
COMPAÑÍA OPERASTUDIO
Director de escena: Ignacio García
Director musical: Sergio Alapont
Ópera "L'Elisir d'Amore" de Donizetti

26 junio
ORQUESTA SINFÓNICA CIUDAD DE LEÓN "ODÓN ALONSO"
Director: Dorel Murgu
Solistas: Ignacio Encinas (tenor), María Arce (soprano)
"Gala de Zarzuela"

VENTA DE ENTRADAS

En las taquillas del auditorio en el siguiente horario: Lunes a viernes de 10:00 a 14:00 horas y de 17:00 a 20:20 horas. Sábados de 10:00 a 14:00 horas.
Con carácter general la tarde de cada actuación (incluido festivos) de 17:00 a 20:20 horas

Por medio del servicio de tele taquilla del Auditorio Ciudad de León en el teléfono 987 22 82 46.

En Internet en la dirección: www.auditoriociudaddeleon.net

www.auditoriociudaddeleon.net



AYUNTAMIENTO DE LEÓN



Junta de Castilla y León



Caja España



Auditorio Ciudad de León

Su influencia en la ópera

DON QUIJOTE Y LOS LIBROS DE CABALLERÍA

La “locura” del ilustre hidalgo manchego vino propiciada por el calentón al que fue sometida su mente tras la lectura de numerosos libros de caballería; él mismo se sintió caballero y salió al mundo, en compañía de Sancho Panza, a desfacer entuertos y a liberar virginales doncellas. *Don Quijote de la Mancha* es, por tanto, una consecuencia, un producto de una riquísima tradición que encuentra en la música escénica, operística fundamentalmente, permanente respuesta. En el presente trabajo vamos a esbozar algunas de las principales fuentes caballerescas y a dar un repaso a las principales óperas que tuvieron en la obra cervantina su germen.

Las tres grandes materias

La poesía caballerescas propiamente dicha se sabe que nació —como género literario— en Francia. Ya en pleno siglo XII Jean Bodel, autor de una *Chanson de Saisnes*, consignaba tres caminos o ciclos bien distintos, en clasificación que hoy —y así lo hace, entre otros especialistas, Ramón María Tenreiro— se sigue respetando por su diafinidad: carolingio,

bretón y clásico. El primero es el que posee un carácter más claramente épico y aparece formado por las *chansons de geste* y aventuras heroicas de los paladines de Carlomagno, gran parte de ellas en lucha con el invasor sarraceno. El poeta del siglo XIII Bertrán de Bar-sur-Aube, a quien se debe la *Chanson de Girart de Vienne*, establecía a su vez tres subciclos o gestas: de los reyes de Francia, de Guerin de Monglave y de Dudon de Maganza (que abría la temática a las luchas intestinas feudales). Un grupo de hechos, de personas y de obras literarias que constituyen la denominada *materia de Francia*. Y que aloja a textos como los arriba citados o la *Chanson de Roland* (con la gesta de Roncesvalles) u otras crónicas como las referidas a *Galién Restauré*, *Milles et Amys*, *Jourdain de Blares*, *Ogier le Danois*, *Turpin* o *Huon de Bordeaux*.

El ciclo bretón o *materia de Bretaña* es más novelesco y amoroso y canta las aventuras del rey Arturo y sus caballeros de la Tabla redonda enfrentados valientemente, hacia la mitad del primer milenio, a los invasores sajones. Fue Godofredo de Monmouth (siglo XII), con su *Historia regum Britannie*, quien introdujo esta veta artúrica en el continente, pronto continuada por el *Roman de Brut* de Wace o los poemas de Chrétien de Troyes (con el *Roman de Vaillant Perceval* entre otros) y sus epígonos. Pertenecen a este ciclo los libros de *Merlín* (el célebre mago), *Santo Grial*, *Lancelot du Lac*, *Mleiadus de Leonnoys*, *Tristan e Isolde*, *Ysaie le Triste*, *Roy Artus*, *Gyron le Courtois*, *Perceforest*, *Arthur of Little Britain*, *La mort d'Artus* o *Cleriadus*. Algunos de estos títulos y de los anteriores le sonarán al lector como muy conectados con óperas de distintas épocas y autores.

El tercer ciclo, llamado clásico, bautizado también como *materia de Roma*, se alimenta sobre todo de reelaboraciones de leyendas antiguas grecorromanas o bizantinas verdaderamente clásicas: *Roman de Thèbes*, *d'Eneas*, *d'Alexandre*, *de Troie*, *Lisuarte de Grece*, *Livre de Jasón*, *La Vie d'Hercule*... Nombres que en algún caso también nos suenan a operísticos.

Asimilación geográfica

Son las tres principales fuentes de la literatura caballerescas y de las que habría de beber, en efecto, la ópera ceñida a esta temática. Al lado de ellas podría situarse un ciclo menor referente a las Cruzadas, con obras como la *Chanson d'Antioche* de Richard le Pélerin o el anónimo *La conquête de Jerusalem*. También cabe citar la gran difusión que las gestas tuvieron en España a nivel popular a través de cantares y romances. Ahí está, por ejemplo, el *Poema del mío Cid*. Una concreción espléndida se dio en *Amadís de Gaula*, que pese a que su asunto pertenece sin duda a la materia de Bretaña, tiene un origen indiscutiblemente ibérico —español o portugués—, y cuya primera edición data de 1508. Su refundidor fue el caballero Garci Ordóñez de Montalbo. Imita en algunos casos descaradamente a la obra



anterior la denominada *Palmerín de Oliva*; con sus derivaciones: *Palmerín II*, *Primaleón*, *Polindo*, *Platir*, *Flotis* y, la mejor de todas, *Palmerín de Inglaterra*, debida a la pluma del portugués Francisco de Morales. Importante fue también el *Llibre del valerós cavaller Tirant lo Blanc*, que pasa por ser el de caballerías más antiguo impreso en España (1490), escrito por Mossen Joanot Martorell y Martí Joan de Galba (que redactó la cuarta parte). Sobre este texto compondría en 1992 una ópera el valenciano Amando Blanquer.

En Alemania, tierra quizá menos propensa a la imaginación desbordada, se hicieron célebres las versiones de las leyendas de *Tristán e Isolda* y de *Perceval*, que venían de otras latitudes. La primera debida a Gottfried von Strassburg y la segunda a Wolfram von Eschenbach, quien trabajó sobre el poema de Chrétien de Troyes con el título de *Parzival*. Wagner, como se sabe, utilizaría ambos libros. Italia estuvo presente asimismo en esa recogida de los materiales caballerescos en sus temas principales, que tuvieron una amplísima proyección popular y una posterior reformulación humanista con Pulci y Boiardo. El *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto sigue esta corriente. Pero la gran obra renovadora es la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso (siglo XVI), que supone una recreación moderna de la epopeya de las cruzadas —una vía que tiene vida por sí misma, como se verá— y que dio abundante alimento a la inspiración de numerosos operistas de distintas épocas y nacionalidades.

Un mero repaso a los títulos de las fuentes caballerescas mencionadas nos da ya la pista, en algún caso apuntada, de la multitud de óperas que fueron alimentándose a lo largo de los siglos de estas materias y que forman centenares. Hay muchas interrelaciones, combinaciones, mezclas, superposiciones, tratamientos tangenciales, planteamientos de nuevo cuño, aproximaciones que hacen difícil un ordenado repaso a la literatura dramático-musical en paralelo con los esquemas de mayor pureza aplicados hasta aquí. En la ópera el género caballeresco conoció, sí, nuevos brillos (aunque más bien fuera de tiempo), pero también, después de todo, una de sus muchas degeneraciones. Las tres grandes vías o materias antes expuestas, la carolingia, la bretona o artúrica y la clásica, sufren luego numerosas transformaciones y divisiones a la hora de que sus distintas fuentes sean adaptadas a la ópera; las necesidades de esta forma musical mandaban. No hace aquí al caso enunciar, ni siquiera escuetamente, ni aún considerando en exclusiva los títulos esenciales, las óperas nacidas a partir de estos motivos. Quizá podamos, no obstante, antes de tratar de aquéllas que tienen en una de sus derivaciones, la cervantina, su semilla, comentar de pasada algunos hitos fundamentales que le dieron lustre al género.

Obras básicas del repertorio

Las fuentes carolingias están en la base de óperas tan estimables como *Oberon* y *Euryanthe* de Weber, *Tannhäuser* de Wagner, *Genoveva* de Schumann o las *Lodoiskas* de Mayr y Cherubini. El mismo compositor catalán Felipe Pedrell, en su mastodóntica *Los Pirineos* de 1902, se inspiró en hechos pertenecientes a esa tradición. Anotemos en este grupo *La conquista de Granada* de Arrieta de 1850, que va a reponerse pronto en el Real. Está claro que es Wagner el gran nombre que canta las fuentes artúricas, con esa cumbre que es *Tristán e Isolda*. La materia bretona está asimismo en *Parsifal*, que recoge las viejas leyendas del *Grial* y *Perceval*. *Lohengrin* es también hijo de esta herencia. Por otro lado, no cabe duda de que *El anillo del nibelungo* bebe en parte de ella y de influencias francesas, así como de la mitología nórdica. De pasada señalemos la trilogía incompleta de Albéniz, de la que recientemente se ha recuperado *Merlín*.

Si nos referimos a la materia clásica, sería posible citar centenares de óperas. Nos basta con recordar entre ellas a *Dido y Eneas* de Purcell, *Medea* de Cherubini y *Los troyanos en Cartago* de Berlioz. Y hay otras vertientes, en parte derivadas de las anteriores. Una es la materia que podríamos denominar de las Cruzadas. Uno de los sujetos fundamentales, citado arriba, es el centrado en la *Gerusalemme liberata* de Tasso, un gigantesco poema en 20 cantos que ha dado lugar a multitud de partituras líricas. Otra rama sería la de los descubrimientos y conquistas, que inauguraría Rameau con *Las Indias galantes* (1736) y que incluiría, por ejemplo, *La africana* de Meyerbeer, las diversas obras basadas en Cristóbal Colón, una de ellas de Carnicer, otra, bastante reciente, de Leonardo Balada, y en donde situaríamos esa obra extraña que es *La Atlántida* de Falla/Halfpeter.

La gran sublimación

La gran sublimación caballerescas se produce a través de una sola obra literaria, que es precisamente el *Quijote* cervantino, que inaugura asimismo un nuevo ciclo o materia. Es heredera de toda una tradición y de una manera de ver la vida. El viejo Alonso Quijano llega al fondo de las cosas, de las personas y de los hechos, pese a que, aparentemente, y así se consideró en su época y las inmediatamente posteriores, se le daba el carácter de personaje cómico. Cervantes sin duda ironiza, pero cala muy hondo, consiguiendo una imagen de la realidad no por desenfocada menos auténtica. Las conductas y las relaciones humanas son examinadas con un detalle extraordinario. Todos los valores de la caballería afloran como normas de actuación en la calenturienta imaginación del protagonista, al que sirve de oportuno contraste la gramática parda de su escudero Sancho Panza. La obra es tanto sublimación nostálgica como resumen de valores caballerescos que, en lo profundo, siguen manteniendo una frescura y una vigencia extraordinarias. No es raro que un libro tan ambicioso, cargado de buena filosofía de la vida, y que un carácter como el de don Quijote llamaran la atención de tantos compositores.

Algunas de las decenas y decenas de obras musicales escritas para la escena sobre la obra cervantina son conocidas, pero la mayoría duermen el sueño de los justos desde su lejana creación. En el concreto campo operístico cabe contabilizar bastante más de 100 títulos que se refieren tanto a la figura central o a otras secundarias como a la totalidad (evidentemente resumida) o a alguna de las aventuras o episodios de la novela. Hemos de remontarnos a 1655 para localizar la primera obra escénica alusiva a la novela, que trata, curiosamente, del personaje del escudero: el *dramma per musica Sancio*, con libreto de Camilo Rima, estrenado en el Teatro ducale di Piazza detto della Spalta de Modena. En la exhaustiva investigación de Elisabeth Giuliani realizada para *L'Avant Scene*, no figura el nombre del compositor. Sí se sabe que fue Carlo Sajon el autor de los pentagramas que adornaban el texto *Il Don Chissiot della Mancía* de Morosini, presentado en Venecia en 1680.

En 1690 el alemán Johann Philipp Förtsch echaba su cuarto a espadas con su ópera *Der Irrende Ritter Don Quixote de la Mancía*, estrenada en Hamburgo. Cinco años más tarde le seguiría Henry Purcell con su música incidental titulada *La cómica historia de don Quijote*, sobre texto de Thomas d'Urfey. Es en el siglo siguiente cuando el caballero español se haría protagonista de los escenarios. Relacionaremos a continuación unas cuantas obras más o menos representativas. La primera *Don Quichotte de la Manche* (1703) del ignoto Stadel, obra y autor que no aparecen ni siquiera recogidos en el monumental *Diccionario-Catálogo de óperas y operetas* de Tower. Luego *Don Chisciotte in Sierra Morena*, tragicomedia en 5 actos, de Francesco Bartolomeo Conti

estrenada en Viena en 1719 y que está siendo recuperada por un equipo de la Universidad de Salamanca. Enseguida *Don Chisciotte in corte della duchessa* de Antonio Caldara (1727) y otra de similar título, calificada de ópera-ballet, de Joseph Bodin de Boismortier (1743). También *Don Chisciotto della Mancia* de Francesco Feo (1733), el *intermezzo Don Chisciotte* de Giambattista Martini, el famoso Padre Martini, maestro de Mozart (1746); *Don Quichotte der Löwenritter* de Georg Philipp Telemann (1761), cuya suite se da de vez en cuando; *Don Chisciotte della Mancia* de Giovanni Paisiello (1769), algunas de cuyas arias se están programando en diversos actos organizados en España para conmemorar el cuarto centenario. La obra fue revisada en 1976 por Hans Werner Henze, músico muy presente últimamente en nuestro país. Existe una grabación completa en el sello Nuova Era. Se está recuperando asimismo la ópera *Don Chisciotte alle nozze di Gamace* de Salieri de 1770, de la que se anuncian selecciones en concierto para este año. *Il Don Chisciotto* de Nicolo Piccinni es asimismo de 1770.

La figura de Sancho Panza ha sido igualmente base de otras muchas partituras, la mayoría de carácter cómico. Como las de Caldara *Sancio Panza* de 1733, Jean Claude Gillier (*Sancho Pança gouverneur ou La Bagatelle*, 1727), François André Danican Philidor (*Sancho Pança dans son île*, 1762), Pierre Nougaret (*Sancho gouverneur*, 1763), Emilio Arrieta (*La insula Barataria*, 1864) o Edouard Legouix (*Le Gouvernement de Sancho Pança*, 1903). Un episodio como el de las bodas de Camacho (capítulo XIX de la segunda parte) dio lugar a óperas firmadas por Robert Bochsa (1815), Saverio Mercadante (1825) y Felix Mendelssohn (1827). La de este último, *Die Hochzeit des Camacho*, con libreto de Carl August Ludwig von Lichtenstein, ha conocido los raros honores de la grabación discográfica y hoy se suele tocar a veces su chispeante obertura, que anuncia una música juvenil, fresca y espumosa, aplicada a una acción dramática de escaso fuste.

Damos ya un salto de décadas y nos situamos en 1898, año en el que se estrena, en Berlín, una ópera de notable valor, centrada ya en la figura del caballero, *Don Quijote* de Wilhelm Kienzl, obra bastante sólida en 3 actos, que discurre sobre una música de evidente extracción wagneriana. Aunque no cabe duda de que la más conocida y representada actualmente es la comedia heroica *Don Quichotte* de Jules Massenet, estrenada en Montecarlo en 1910. Desde luego, queda lejos de ser una obra maestra: es una pálida aproximación al asunto, pues ni el libreto (de Cain, según la comedia de Lorraine), ni la música, inferior a la de óperas anteriores del compositor francés, poseen gran nivel. El pobre caballero circula por la obra como triste alma en pena sobre unos pentagramas que raramente levantan el vuelo. No cabe duda de que esta ópera tuvo un cierto predicamento gracias al gran bajo ruso Fiodor Chaliapin, que fue quien la estrenó y quien protagonizó años después la película de Pabst. A su lado, con un valor mucho más alto, pese a sus dimensiones, hay que situar la ópera de cámara de Falla *El retablo de maese Pedro*, basada en el capítulo XXVI de la segunda parte, estrenada en París en 1923. El compositor había previsto que fuera interpretada en su totalidad por marionetas, pero normalmente éstas sólo actúan en el retablo que provoca las iras del hidalgo.

La veta española

La obra de don Manuel nos abre la vía para introducimos en el campo de los compositores españoles que trataron la figura del divino demente. El primer nombre importante en esta lista es el del cantante, profesor y compositor sevillano Manuel García, autor de un *Don Quijote* al parecer estrenado en Nueva York —en el curso del accidentado viaje que realizara en



unión de su familia al nuevo continente— en 1826. El ICCMU ha encargado a Juan de Udaeta la revisión y puesta al día de la partitura, cuyo manuscrito se ha localizado hace muy poco en la Biblioteca del Conservatorio de París y de la que se ha encontrado una versión de copista en la del Ayuntamiento de Madrid. Por lo que se ha podido comprobar, la música es de magníficas hechuras, con evidentes influencias de Mozart y parentescos con Rossini, Beethoven y Cherubini. Es una ópera bufa —no olvidemos que hasta hace muy poco y como más arriba se ha señalado, el texto cervantino era admirado particularmente por sus valores cómicos—, con diálogos hablados, recitativos acompañados, estupendas arias y rotundos concertantes. Consta de dos actos, divididos, respectivamente, en ocho y nueve números. El papel de don Quijote, que García se reservó para sí mismo, está lógicamente destinado a un tenor oscuro, un *baritenore*; con agilidades y no muchos agudos (García contaba ya por entonces 51 años).

Más modernamente, son destacables intentos escasamente conocidos y nada difundidos de Rodolfo Halffter (*Clavileño*, 1934), su hermano Ernesto (*Dulcinea*, 1944), José María Franco (*El mayor libro de España*, creación para la radio, 1946) y Rafael Rodríguez Albert (*La ruta de don Quijote*, 1948). Debemos mencionar también la música escrita por Carmelo Bernaola en 1973 para un espectáculo teatral. Y, por supuesto, las dos creaciones más sonadas de los últimos tiempos. La primera, el *Don Quijote* de Cristóbal Halffter, estrenado en el Real en 1999, con libreto de Andrés Amorós, que glosaba algunos de los valores morales que pueden extraerse, en clave humanista —a lo que es tan dado el compositor madrileño—, de la novela. Más que una ópera, dada su estructura y pretensiones dramáticas, es una cantata, resumidora de tradicionales procedimientos compositivos del autor, que fue llevada a la escena del Real de manera espléndida, por todo lo alto, de la mano del desaparecido Herbert Wernicke. Al año siguiente vio la luz en el Liceo de Barcelona *DQ* de José Luis Turina, una propuesta arriesgada y colorista sobre texto de Justo Navarro, de muy variados enfoques, con un afortunado y limpio tratamiento musical y aventuradas propuestas escénicas. Las dos composiciones han encontrado ya soporte. La de Halffter en CD dirigido por su hijo Pedro; la de Turina en un DVD que recoge una de las representaciones liceísticas.

En el terreno de la zarzuela recordemos la más conocida, *La venta de Don Quijote* de Chapí (1902), que se acaba de reponer en Madrid —en inteligente programa doble con *El retablo* de Falla. Aunque hay otros muchos títulos. Citemos autores y fechas siguiendo el inventario de Elisabeth Giuliani: Reparaz (1866), Arnedo (1887), Santonja (1896), Ferrán (1903), Gay (1905), San José (1905), Verdú (1905), Vives (1905). Evidentemente, las cuatro últimas fueron creadas con motivo del tercer centenario. Aún podemos mencionar la obra de Barberá de 1908.

Arturo Reverter

Madrid, Auditorio MNCARS
11 Abril 2005, 19 horas

PROGRAMA

Temas "DE CINE"

María Aragón, mezzosoprano; Ángel Huidobro, piano
Ennio Morricone: Cinema paradiso ("Cinema Paradiso")
Kurt Weill: Speak low ("One touch of Venus"); One life to live ("Lady in the dark");
September song ("Kinckerbocker Holiday")
George Gershwin: Promenade (piano solo); Love is here to stay ("Un Americano
en París"); Love walked in ("The Goldwyn Follies"); Somebody loves me ("Somebody
Loves Me")
Rodgers Hammerstein: The sound of music (Sonrisas y lágrimas)
Henry Mancini: Moon river ("Desayuno con diamantes")
Cole Porter: In the still of the night ("Noche y día"); So in love ("Bésame Kate")
Harold Arlen: Over the rainbow ("El mago de Oz")
Frederick Loewe: I could have dance all night ("My fair Lady")

Madrid, Auditorio Nacional, Sala de Cámara
28 Abril 2005, 19,30 horas

Orquesta de la Comunidad de Madrid
Director: Santiago Serrate
Sartory Cámara
María José Suárez, mezzo; Marco Antonio Pérez Prado, flauta; Jesús Ángel León, violín
Monográfico Cristóbal Halffter

Madrid, Auditorio Nacional, Sala de Cámara
12 Mayo 2005, 19,30 horas

Grup Instrumental de Valencia
Concierto Estatutario de la Casa Velázquez
Obras de Juliem Dassie y Esteban Benzecry

Madrid, Auditorio Nacional, Sala de Cámara
21 Mayo 2005, 19,30 horas

PROGRAMA

Octeto Ibérico de Violonchelo
Director: Elías Arizcuren
Pilar Jurado, soprano
Luciano Berio: Korot
David del Puerto: Nigredo
Pilar Jurado: Del todo al infinito
Pierre Boulez: Messagesquisee
Ramón Lazkano: Cinco canciones sobre textos de Cernuda

Madrid, Auditorio MNCARS
23 Mayo 2005, 19,00 horas
programa

Wolfgang Weigel, guitarra; Angela Sondermann, flauta
"Homenaje a Antonio Ruiz Pipó"
Vicente Asencio: Albada y Danza *
Flores Chaviano: Dúo para flauta y guitarra in memoriam Antonio Ruiz Pipó *
José Evangelista: NEY *
Joan Guinjoán: Magic
Antonio Ruiz Pipó: Triga III
Antonio Ruiz Pipó: Nénia
Salvador Brotons: Dos Divertimentos
Matilde Salvador: Cuato canciones sefardies
Antonio Ruiz Pipó: Jarcias

Madrid, Auditorio MNCARS
6 Junio 2005, 19,00 horas

PROGRAMA

Joan Marc Pino, percusión; María Jesús Ávila Rubio, piano
"Premis Tutto"
Akira Miyoshi: The Ripple
Keiko Abe: Wind in the bamboo grove
Paul Biesel: The Butterfly
Jordi Griso: Aina *
Ney Rosaura: Concierto para marimba y piano

Madrid, Auditorio Nacional, Sala de Cámara
23 Junio 2005, 19,30 horas

PROGRAMA

Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid
Director: Jordi Casas
Emma Alexeva, violín; José Segovia, piano
Monográfico Agustín González Acilu
Pater Noster
Pieza para 5 violines
Bienaventuranzas
Sonata para violín y piano
Omaggio a P.P.P.
Libro de los proverbios

* Estreno absoluto

Auditorio Nacional de Música. C/ Príncipe de Vergara 146. 28002 Madrid.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. MNCARS. C/ Santa Isabel 52. 28012 Madrid.
Más información: CDMC, teléfonos 91 7741072, 91 7741073; fax 91 7741075; <http://cdmc.mcu.es>

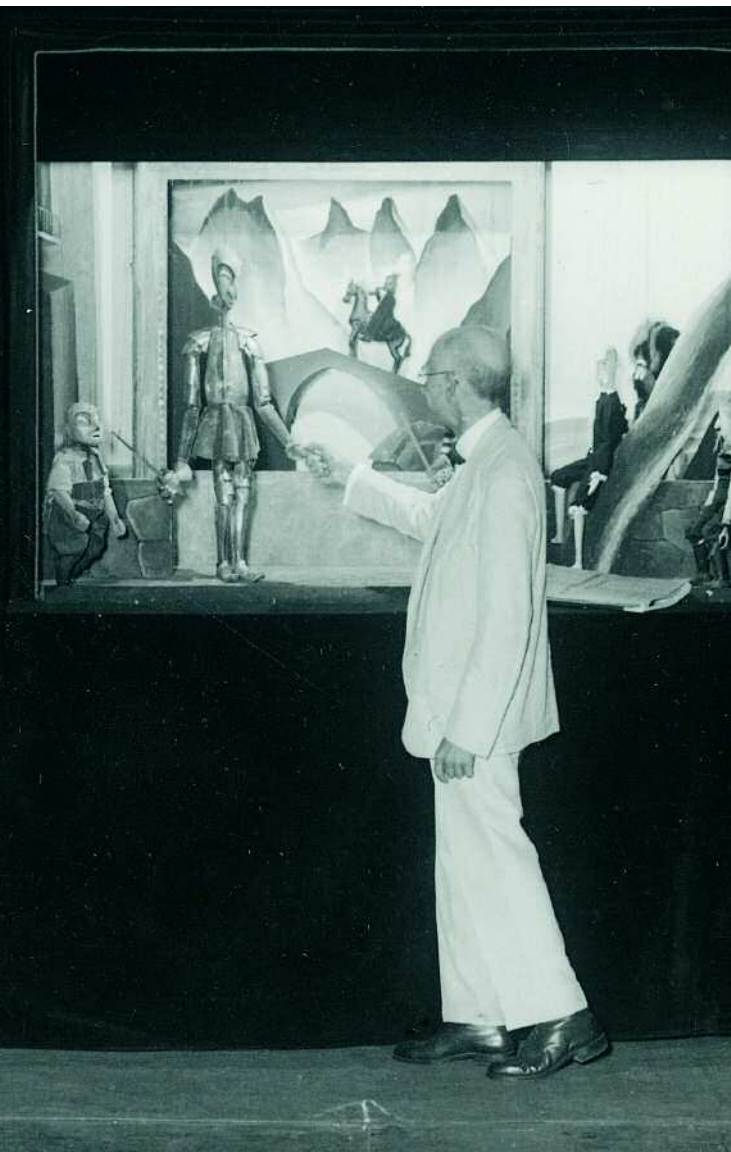


CDMC - abril - junio 2005



El retablo de maese Pedro:

UN SINGULAR ENCUENTRO ENTRE MANUEL DE FALLA Y MIGUEL DE CERVANTES



El retablo de maese Pedro en Venecia, 1932. Falla saluda a don Quijote. (Archivo Manuel de Falla)

En la crónica de un concierto¹ en el que se interpretó *El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla, Juan José Mantecón, bajo el seudónimo de Juan del Brezo, escribió: “En la parte central del concierto figuraba el Quijote lírico más hondo y musical de cuantos conozco y se me antoja de cuantos hasta la fecha glosan las aventuras del Ingenioso Hidalgo manchego: *El retablo de maese Pedro*, de Manuel de Falla. Confieso sin rubor ni rebozo que es la obra de Falla que más adentro me llega”².

Suscribimos esta afirmación de Mantecón y pensamos que *El retablo de maese Pedro* es, efectivamente, la mejor obra musical de cuantas surgieron en el primer tercio del siglo XX a raíz de la conmemoración, en 1905, del tercer centenario de la publicación de la primera parte de *El Quijote*. Entre otras obras de ese período inspiradas en la mag-

na obra de Cervantes podemos destacar, en particular: los poemas sinfónicos *Don Quijote de la Mancha* (1905) de Emilio Serrano y *Una aventura de Don Quijote* (1915) de Jesús Guridi; el episodio sinfónico *Don Quijote velando las armas* (1924) de Óscar Esplá; las canciones para barítono y orquesta *Don Quichotte à Dulcinée* (1932-33) de Ravel; la opereta *Don Quichotte* (1910) de Richard Heuberger; y la comedia heroica *Don Quichotte* (1910) de Massenet.

Historia y estética del Retablo

Al abrir la partitura de *El retablo de maese Pedro*, llama la atención su doble dedicatoria: “Esta obra ha sido compuesta como homenaje devoto a la gloria de Miguel de Cervantes y el autor la dedica a Madame la Princesse Ed. de Polignac”. Observamos que el “homenaje” a Cervantes precede a la dedicatoria a la mecenas que le había encargado la obra. Esta pasión por la obra de Cervantes —especialmente por *El Quijote*³— se remonta a la infancia del músico: “A los nueve años de edad, el futuro músico del *Retablo* hace revivir para su hermana, en un pequeño teatro de marionetas, las aventuras de don Quijote [...]”⁴ nos revela Roland-Manuel, uno de los biógrafos más fiables de Falla⁵. Este interés por el teatro es relativamente frecuente en la infancia de los músicos, época de intensa actividad imaginativa que a veces puede ser el germen de sus futuras obras. Así, por ejemplo, Olivier Messiaen, uno de los mayores compositores del siglo XX, interpretó en su niñez, para su hermano menor Alain, los personajes de las obras de Shakespeare, llegando incluso a realizar decorados para estas “representaciones”.

En 1918 Falla encontrará el camino para poner su arte al servicio de la obra de Cervantes. En efecto, en carta fechada en Saint-Jean-de-Luz el 25 de octubre, la princesa de Polignac⁶, que ya había encargado obras como *Renard* (1915-1916) de Stravinski y *Socrate* (1918) de Satie, encarga a Manuel de Falla una obra de corta duración y de temática libre, si bien sometida a su aprobación, para una orquesta de 16 músicos y pocos personajes, precisándole el día 16 de noviembre, entre otros puntos, que puede elegir libremente la composición de la orquesta y que la obra ha de ser cantada. El 9 de diciembre Falla escribe a la princesa: “El tema lo encontrará usted leyendo el capítulo XXVI de la segunda parte del *Quijote*: *El retablo de maese Pedro*”; contestándole ésta el 16 de diciembre: “El tema que ha encontrado me encanta y espero que ahora ya nada le impedirá comenzar su obra”⁷.

Falla se puso inmediatamente a trabajar en el libreto y en la música, pero *El retablo* tendría, sin embargo, una larga gestación, puesto que desde el momento en que la princesa de Polignac aceptó el tema propuesto por Falla hasta el estreno de la obra habrían de transcurrir más de cuatro años.

Los años 20 son cruciales en la evolución creativa de Manuel de Falla. Además de iniciar la composición de *El retablo de maese Pedro*, explora múltiples pistas que desembocan en la escritura de obras como la ópera cómica *Fuego fatuo* (1918-1919), basada completamente en reelaboraciones de obras de Chopin, la *Fantasia bética* (1919) para piano solo, visión austera, depurada y abstracta del arte flamenco, o el *Homenaje pour “Le Tombeau de Claude Debussy”* (1920) para guitarra. La cuestión fundamental que

le preocupa en este período es la búsqueda de técnicas, principios y modelos compositivos que hagan evolucionar su lenguaje musical. Confía en 1921 a Adolfo Salazar: “Al acostarme, cada noche [...], nuevas ideas y nuevos proyectos me asaltan, y en cada uno de ellos quisiera renovar mi técnica, rehacer mi sistema de procedimientos, cambiar de faceta para reflejar un color nuevo; cambios que no son sino la afirmación más completa de la personalidad, nuevos enfoques y nuevos puntos de vista”¹⁰.

La nueva etapa que se abre con *El retablo de maese Pedro* llegará a su cima con la composición del *Concerto para clave y cinco instrumentos* (1923-1926). Podemos resumir así sus principales aspectos:

— Falla recurre menos a los materiales folclóricos —que ya habían alcanzado en sus obras anteriores un alto grado de estilización— y utiliza cada vez más los recursos y los materiales que le ofrece la tradición musical española, culta y religiosa, lo que Stravinski interpretará de la manera siguiente: “Para mí, estas dos obras [*El retablo* y el *Concerto*] marcan un progreso incontestable en el desarrollo de su gran talento que se ha liberado aquí resueltamente de la influencia del folclorismo bajo la cual corría el riesgo de empequeñecerse”¹¹.

— Su escritura se clarifica y su estilo tiende a una mayor objetividad expresiva.

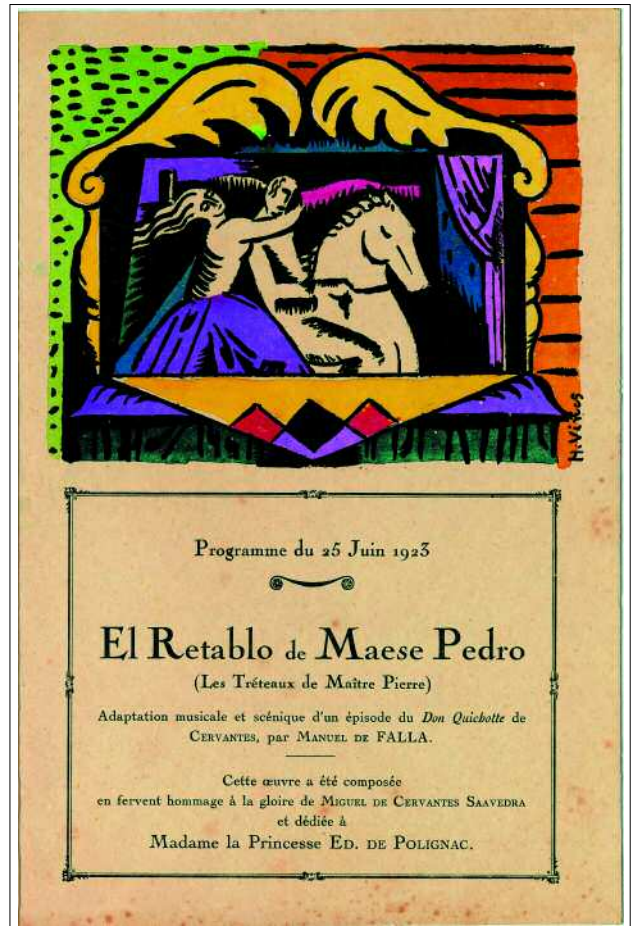
— Su afán de perfección y de rigor formal se acrecienta, y recurre a esquemas formales del pasado, si bien los utiliza con mucha libertad.

— Su orquesta se reduce al tamaño y al espíritu de una orquesta de cámara: pasa de la orquesta sinfónica (*El sombrero de tres picos*, 1917-1919) a la orquesta de cámara (*El retablo de maese Pedro*), y después al pequeño conjunto instrumental (*el Concerto*). Asistimos, pues, a una transición de los fastos sonoros de la orquesta sinfónica a la extrema economía de medios del conjunto instrumental.

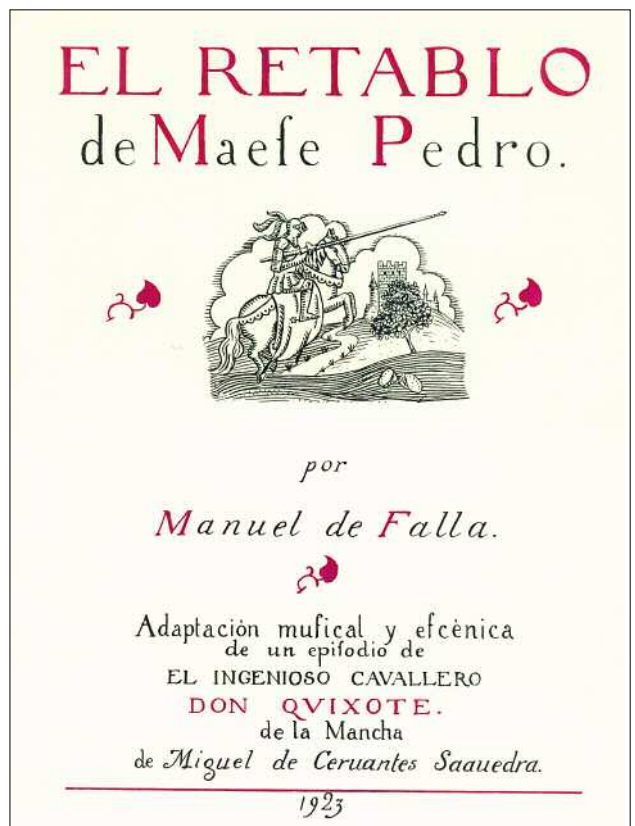
— Consecuencia de este último aspecto, su escritura se hace más lineal y el trabajo contrapuntístico cobra más importancia.

Reconocemos en estos procedimientos y orientaciones algunas de las tendencias que caracterizan la música neoclásica de los años 20: objetividad expresiva, claridad de texturas, concisión de la forma, recuperación de modelos musicales y estilísticos del pasado, utilización de un efectivo orquestal reducido, factura contrapuntística. Y Falla estuvo en contacto con el movimiento neoclásico tal como se desarrolló en París en torno a Stravinski y al “Grupo de los Seis” —grupo formado bajo la égida de Jean Cocteau, pero cuya denominación acuñó Henri Collet—¹². En cambio, no participa ni de la afición por la parodia, el juego, el disfraz o la ironía que se observa en muchos compositores del movimiento neoclásico —en particular en Stravinski, que posee una extraordinaria capacidad de adaptación y de síntesis de elementos heterogéneos.

Adolfo Salazar ha captado perfectamente la diferencia que existe entre una obra como *Pulcinella* de Stravinski —cáustica y chispeante reelaboración de músicas de Pergolesi y de compositores italianos del siglo XVIII— y *El retablo de maese Pedro* de Falla, poética sucesión de escenas que evocan músicas y ambientes pretéritos: “[...] Strawinsky proyecta hacia fuera su Polichinela, lo [*sic*] da forma plástica, talla y recorta el gesto sonoro, como un chico hace en cartón su fantoche y luego lo mueve vertiginosamente con los hilos que una fantasía sin par añuda a sus articulaciones. Y, por el contrario, Falla proyecta hacia dentro de su conciencia el episodio romanesco, convirtiéndolo en nueva sustancia poética, en fluido caudal lírico y emocionado. De aquí que aquello que en Strawinsky es un fenómeno actual y presente sea en Falla una evocación, visión de cosa remota. Strawinsky crea en cómico, en bufo, conforme Falla crea en poeta”¹³.



Programa del estreno de *El retablo de maese Pedro*. París, 1923. (Archivo Manuel de Falla)





El retablo de maese Pedro en Amsterdam, 1926. Luis Buñuel es el 1º por la izquierda. (Archivo Manuel de Falla)

La música del *Retablo*

Cuando Falla acude a modelos antiguos en *El retablo*, no se propone ni volver superficialmente a los modos de expresión del pasado ni restaurar o imitar el lenguaje o las técnicas del Barroco o del primer Clasicismo. Se trata, para él, de visitar un patrimonio histórico, desde la Edad Media hasta las fórmulas scarlattianas, y de hacerlo revivir en su propia música. Quiere componer una música que sea a la vez auténticamente española y universal, que amalgame una tradición milenaria y un lenguaje vanguardista e internacional. Precisemos, por otra parte, que la vuelta al pasado que se manifiesta en las obras de Falla de los años 20 no es un medio de desprenderse del impresionismo, ya que su música está siempre al servicio de la evocación poética, en este caso la evocación de épocas históricas más o menos lejanas. El propio compositor escribe acerca de *El retablo de maese Pedro*: “Los ritmos, las melodías, así como el tejido instrumental, están basados sobre los elementos esenciales de la música *natural* española, y también en ciertas manifestaciones que, sin ser precisamente musicales, contienen un germen susceptible de ser desarrollado musicalmente. Sin embargo, tanto en esta obra como en todas las de su autor, se hace un uso muy restringido del documento popular auténtico. La sustancia de la vieja música, noble o popular española es, repetimos, la sólida base sobre la cual se ha organizado esta composición, cuyos medios y procedimientos musicales cambian según las épocas que éstos pretenden evocar: ya sea la de la historia romancesca que se representa en el retablo, ya sea la otra época, mucho más cercana, en que se desarrolla la acción de los personajes reales”¹⁴.

Y muy variados son, en efecto, los modelos, técnicas y fuentes musicales que Falla asimilada, reelabora e incorpora a *El retablo de maese Pedro*¹⁵, desde los pregones populares, las tonadas de romances antiguos, una *Gallarda* de Gaspar Sanz (1674) o el villancico catalán *El desembre congelat* hasta la auto-cita: en el cuadro sexto, cuando el Trujamán dice “Miren cuánta y cuán lucida caballería sale de la ciudad en seguimiento de los dos católicos amantes. [...]”¹⁶, Falla cita

la melodía de la *Canción del fuego fatuo*, nº 9 de su ballet *El amor brujo*.

En los primeros compases del segundo cuadro, por ejemplo, Falla utiliza un romance de Francisco Salinas, titulado *Retraída está la Infanta* (1577)¹⁷, para evocar a Melisendra cuando aparece asomada a un balcón de la torre del Alcázar de Sansueña, mirando fijamente al horizonte. El resultado musical es sumamente evocador. Falla transforma este íncipit de cuatro compases en un episodio de 32 compases en el que la línea melódica principal, de gran flexibilidad rítmica e interpretada con un matiz delicado, pasa de un instrumento a otro y traduce, con su repetición insistente, la actitud contemplativa de Melisendra. Estamos aquí ante una extraordinaria combinación de tiempos y de espacios: una obra publicada a comienzos del siglo XVII, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*¹⁸, de la que Falla extrae un episodio en el que, teatro en el teatro, se representa una historia ambientada en la época de Carlomagno (siglos VIII-IX); una escena de dicha historia, el segundo cuadro que se desarrolla en Zaragoza, utiliza música del siglo XVI —el romance de Salinas— trasladada al siglo XX, y Falla, como lo revela una carta dirigida al artista plástico Hermenegildo Lanz, imagina una decoración inspirada en las pinturas de finales del siglo XIV o comienzos del XV que adornan las bóvedas de la Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada: “La decoración del 2º cuadro representa la Torre del Homenaje del Alcázar de Sansueña. Como fondo grandes lejanías. [...] Como recordará Vd., deseo que tanto la decoración de este cuadro como los personajes (teatro planista) sean inspirados por los frescos de la Sala de Justicia¹⁹ (color, indumentaria, etc.). *Por excepción*, no hay que seguir la indicación de Cervantes²⁰ sobre la indumentaria mora de Melisendra”²¹.

Este rico entrelazamiento de espacios y tiempos, de atmósferas antiguas y modernas, de melancólica evocación del pasado y de vitalidad creadora es, a nuestro entender, lo que confiere a *El retablo de maese Pedro* el poder de llevarnos a mundos poéticos y sonoros mágicos e intemporales.

El retablo de maese Pedro fue estrenado en versión de

concierto en el Teatro San Fernando de Sevilla el 23 de marzo de 1923. Organizó la velada la Sociedad Sevillana de Conciertos y dirigió la orquesta el propio Manuel de Falla, con el siguiente reparto: Sr. Lledó (Don Quijote), Sr. Segura (maese Pedro) y el seise Francisco Redondo (Trujamán).

El estreno en versión escénica tuvo lugar el 25 de junio de 1923 en el parisino palacete de la princesa de Polignac. Dirigió la representación Wladimir Golschmann² y los intérpretes fueron: la orquesta de los Conciertos Golschmann, con Wanda Landowska al clave y Marie-Louise Henri Casadesus al arpa-laúd; Hector Dufranne (Don Quijote), Eustache Thomas-Salignac (maese Pedro) y Manuel García (Trujamán). Participaron en el montaje escénico los siguientes artistas: fachada y telón del escenario portátil realizados por Marcel Guérin a partir de las maquetas de Manuel Ángeles Ortiz; cabezas de los muñecos del guiñol esculpidas por Hermenegildo Lanz; vestuario realizado por T. Lazarski a partir de los figurines de Manuel Ángeles Ortiz y Hernando

Viñes; decorado y figuras planas del retablo de Hermenegildo Lanz, Manuel Ángeles Ortiz y Hernando Viñes. El artificio escénico estuvo a cargo de José Viñes Roda.

En el programa de mano del estreno parisino de *El retablo* figura un breve texto de Wanda Landowska que comienza así: “El clave, base de la orquesta de los siglos XVII y XVIII, esta ‘columna en la que se apoyaba todo el conjunto y cuyo murmullo armonioso y gorjeante producía un efecto infinitamente bello sobre el coro’, aparece hoy por primera vez en una obra moderna”. Y Falla, a su vez, dedicará tres años después su *Concerto* para clave y cinco instrumentos a la eminente clavecinista “como homenaje a su arte genial, a su noble apostolado y a su obra de resurgimiento del clavicémbalo, sin la cual este admirable instrumento no tendría hoy otro interés que el de una curiosidad de museo”²³.

Yvan Nommick

¹ Este concierto, titulado *El Quijote en la música*, tuvo lugar el 16 de diciembre de 1932 en el Teatro Calderón de Madrid, con la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por Enrique Fernández Arbós. Se interpretaron obras inspiradas en Cervantes de Georg Philipp Telemann, Óscar Esplá, Henry Purcell, André Danican Philidor, Manuel de Falla y Richard Strauss.

² Brezo, Juan del, “El Quijote en la música”. Festival en homenaje a Cervantes, patrocinado por el Ayuntamiento de Madrid, *La Voz*, 17-XII-1932.

³ A título de ejemplo, en la biblioteca personal del compositor, custodiada por el Archivo Manuel de Falla, se conservan quince ediciones diferentes del *Quijote* y veintitrés libros con obras de Cervantes.

⁴ Roland-Manuel, [Alexis], *Manuel de Falla*, París, Cahiers d'Art, 1930, p. 15. Las traducciones al español de todos los textos en idioma extranjero citados son del autor de este artículo.

⁵ Precisemos que Falla revisó cuidadosamente el manuscrito de la biografía de Roland-Manuel.

⁶ Nacida Winnaretta Singer, era hija del industrial norteamericano que perfeccionó la máquina de coser, Isaac Merritt Singer, y viuda desde 1901 del príncipe Edmond de Polignac con quien había contraído segundas nupcias en 1893.

⁷ En definitiva, para elaborar el libreto de *El retablo*, si bien se inspiró fundamentalmente en el episodio narrado en el capítulo XXVI de la segunda parte, Falla tomó también elementos de varios capítulos de las dos partes de *El Quijote*, hilándolos con sutileza y un gran respeto al texto cervantino.

⁸ Carta de Manuel de Falla a la princesa de Polignac, fechada en Madrid el 9 de diciembre de 1918 y redactada en francés. Se puede consultar una fotocopia de este documento en el Archivo Manuel de Falla (carpeta de correspondencia 7432).

⁹ Carta de la princesa de Polignac a Manuel de Falla, fechada en París el 16 de diciembre de 1918 y redactada en francés. Se conservan los originales de esta carta y de las dirigidas por la princesa a Falla los días 25 de octubre y 16 de noviembre de 1918 en el Archivo Manuel de Falla (carpeta de correspondencia 7432).

¹⁰ Salazar, Adolfo, “Manuel de Falla, en Granada. *El retablo de maese Pedro*. Otras obras nuevas de Falla”, *El Sol*, 25 de octubre de 1921.

¹¹ Stravinski, Igor, *Chroniques de ma vie*, París, Denoël, 1962, p. 203.

¹² Falla mantuvo relaciones con los cuatro principales compositores de este grupo: Georges Auric, Arthur Honegger, Darius Milhaud y Francis Poulenc. Se pueden consultar en el Archivo Manuel de Falla las correspondencias Falla-Auric (carpeta de correspondencia 6725), Falla-Milhaud (carpeta de correspondencia 7282) y Falla-Poulenc (carpeta de correspondencia 7441).

¹³ Salazar, Adolfo, “Polichinela y maese Pedro”, *Revista de Occidente*, tomo IV, nº 11, mayo de 1924, p. 233.

¹⁴ Extracto de las notas incluidas en el programa de mano del concierto ofrecido el 30 de enero de 1925 por la Orquesta Bética de Cámara en el Teatro San Fernando de Sevilla. En la tercera parte de este concierto, Manuel de Falla dirigió una representación de *El retablo de maese Pedro*. El texto que citamos no está firmado, pero Falla fue quien lo escribió como da fe de ello el borrador manuscrito autógrafa que se conserva en el Archivo Manuel de Falla (anexo de *El retablo de maese Pedro* nº 9006-3).

¹⁵ Para un estudio detallado de esta cuestión, véase, en particular: Christoforidis, Michael, *Aspects of the Creative Process in Manuel de Falla's El retablo de maese Pedro and Concerto*, Tesis doctoral, The University of Melbourne, 1997; y Torres Clemente, Elena, *Las óperas de Manuel de Falla: Interconexiones entre música, texto y acción dramática*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2004.

¹⁶ Falla, Manuel de, *El retablo de maese Pedro*, partitura de orquesta cit., pp. 82-86.

¹⁷ El incipit de este romance figura en el tratado de Salinas *De Musica libri septem* (Salamanca, 1577). Falla lo conoce por la transcripción realizada por Pedrell, señalando ésta con una cruz en el margen derecho de su propio ejemplar: Pedrell, Felipe, *Cancionero musical popular español*, Valls, Eduardo Castells, 1917-1922, vol. I, p. 21 de la parte “Ejemplificación”. En el volumen anotado por Falla (Archivo Manuel de Falla, sign. MP/1482) consta la siguiente dedicatoria autógrafa de Pedrell: “A Manuel M^o de Falla en prueba de antiguo y sincero afecto y de admiración sentida y convenida. Cordialmente. F. Pedrell. Barcelona 16 junio 1921”.

¹⁸ La primera parte se publicó en 1605, y la segunda en 1615.

¹⁹ También conocida como Sala de los Reyes.

²⁰ “[...] y aquella dama que en aquel balcón parece, vestida a lo moro, es la sin par Melisendra [...]” (Cervantes, Miguel de, *El ingenioso bidalgo don Quijote de la Mancha*, texto, introducción y notas de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 2004, p. 756).

²¹ Carta de Manuel de Falla a Hermenegildo Lanz, fechada en París el 28 de abril de 1923. Se conserva el original en el Archivo Lanz (Granada) —custodiado por Enrique Lanz Durán, hijo del artista—, y puede consultarse una fotocopia de dicha carta en el Archivo Manuel de Falla (carpeta de correspondencia 7929).

²² Si bien consta Manuel de Falla como director en el programa de mano del estreno.

²³ Esta cita es un extracto de las notas incluidas en el programa de mano del concierto en el que se estrenó el *Concerto* (Barcelona, Palau de la Música Catalana, 5 de noviembre de 1926). En dicho programa el texto no lleva firma y se publica en catalán, pero está basado en un escrito de Falla como lo atestigua el borrador autógrafa conservado en el Archivo Manuel de Falla (Anexo del *Concerto* 9008-1). El extracto de las notas sobre el *Concerto* que citamos proviene de la versión en castellano que consta en el programa de mano de los “Conciertos en Honor de Manuel de Falla” que se celebraron en el Gran Teatro Falla de Cádiz los días 17 y 18 de diciembre de 1926.

Don Quijote en CD

LA DISCOTECA DEL HIDALGO

Son innumerables las adaptaciones musicales —especialmente operísticas— que la figura de Don Quijote ha despertado entre los más diversos compositores de los últimos cuatro siglos si bien muchas de ellas, por desgracia, esperan todavía una más que justificada exhumación que las arranque del olvido. En el terreno discográfico, el que ahora nos ocupa, la atención se ha concentrado con obstinada insistencia en una escasa media docena de obras, no necesariamente las más logradas, aunque las partituras maestras consagradas a la criatura cervantina no falten. El brillo de algunos “quijotes” ha ensombrecido la distinción de otros si bien, en los últimos años, la curiosidad de algunos sellos discográficos por salir de los senderos trillados ha permitido al melómano acercarse a ciertas evocaciones del hidalgo hasta hace poco insospechadas.

Ópera

Desde que con *Sancio*, temprano “dramma per musica” de autor desconocido estrenado en Módena en 1655, *Don Quijote* atraviesa los Pirineos, las aventuras del hidalgo manchego han inspirado un centenar de títulos operísticos en un fructífero periplo musical que dura hasta ahora mismo.

A la espera de que la muy deficiente discografía “dieciochesca” se enriquezca con las obras líricas de Conti (*Don Chisciotte in Sierra Morena*, tragicomedia en cinco actos estrenada en Viena en 1719), Caldara (*Don Chisciotte in corte della duchessa*, 1727, y *Sancio Pansa governatore dell'isola Barataria*, 1730), Martini (*Don Chisciotte*, 1746), Salieri (*Don Chisciotte alle nozze di Gamace*, 1770) y Piccini (*Don Chisciotte della Mancía*, 1773), el primer testimonio discográfico de esta madrugadora moda quijotesca es el napolitano *Don Chisciotte della Mancía* de Paisiello (1769), comedia bufa en tres actos, agradable y a ratos inspirada, pero en su conjunto de escritura demasiado convencional. La versión más reciente, insuficiente vocalmente y dirigida con escasa imaginación por Metti, registrada en vivo desde el Teatro Comunale de Piacenza —y que toma el relevo a la dirigida por Morandi en la Ópera de Roma (Nuova Era, 1990)— apenas supera el discreto nivel de ésta.

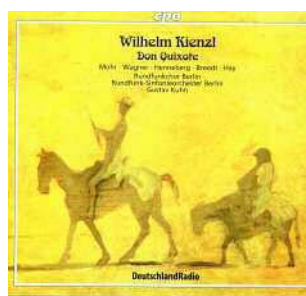
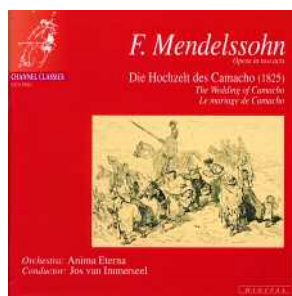
De ambición más modesta pero sensiblemente más fresca e imaginativa, la serenata *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho* [sic] (1761), obra de un Telemann octogenero pero aún rebosante de ideas, tiene en la versión de Schneider y su grupo La Stagione unos correctos traductores aunque se eche de menos la chispa y el arrebato de otras agrupaciones adictas a este repertorio (Musica Antiqua Köln, Akademie für Alte Musik de Berlín).

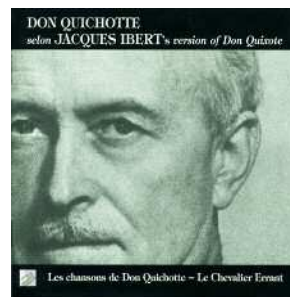
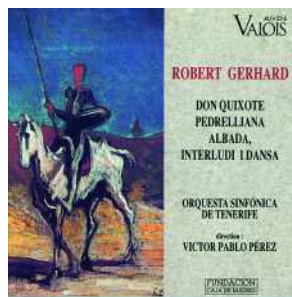
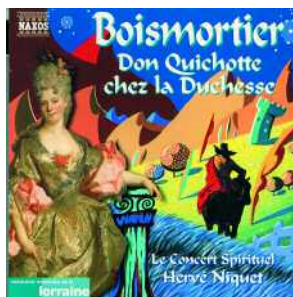
Un adolecente Mendelssohn de 16 años reincidirá en el mismo episodio cervantino con *Die Hochzeit des Camacho* (1825), adaptándolo como sátira de la sociedad de su tiempo —de ahí quizá el fracaso de la obra en su día— y que, musicalmente, constituye una auténtica delicia, heredera del *singspiel* mozartiano y anunciadora de los futuros logros del malogrado músico; los estilizados bolero y fandango del

segundo acto tiñen suavemente la deliciosa partitura de un atractivo color local. La orquestación, ligera y transparente, encuentra en la batuta de Immerseel —al frente de un muy equilibrado plantel vocal— el más entusiasta defensor.

Recientemente recuperada, la tragicomedia en tres actos *Don Quixote* (Berlín, 1898) del longevo y ferviente wagneriano Wilhelm Kienzl —hasta ahora recordado sólo por su notable *Der Evangelimann* (grabada por Jerusalem, Donath, Moll y Zagrosek para la EMI en 1980)— supone un felicísimo descubrimiento. Profundamente identificado con su personaje, Kienzl presenta al héroe como “símbolo del idealismo que llega hasta la destrucción personal”. Si la progresión escénica compuesta como sucesión de breves cuadros debidamente contrastados sorprende por su eficacia dramática, la generosidad melódica y finura de trazo —pasaje de las cuerdas en la escena de la guardia al claro de luna del primer acto—, la riqueza tímbrica del nutrido soporte orquestal junto a unos sorprendentes toques humorísticos —intervenciones en faldete de Don Clavijo— que contrastan con los momentos de mayor introspección —el emocionado soliloquio del protagonista o las desoladas escenas que preceden a su muerte— son elementos que contribuyen a forzar la recomendación hacia esta obra admirablemente servida por Gustav Kuhn al frente de la Sinfónica de la Radio de Berlín junto a un nutrido y homogéneo reparto de voces en el que sobresalen el Quijote de Thomas Mohr y la Mercedes de Michelle Breedt.

Mucho más célebre aunque de escritura sensiblemente más rutinaria, la “comedia heroica” *Don Quichotte* de Massenet —ya muy menguado de inspiración en la época de su estreno (Montecarlo, 1910)— merece conocerse aunque sólo sea para discrepar de sus muchas trivialidades y escaso respeto por el texto original. Preferible a la versión de Korz con Ghiaurov, Crespín y Bacquier (Decca, 1979), la magnífica grabación dirigida con absoluto mimo por Plasson cuenta con un importante trío protagonista: una seductora Berganza, van Dam —más poeta que héroe aunque sin la plenitud vocal de un Chaliapín— y Fondary como soberbio Sancho Panza.





En el polo opuesto de las trivialidades massenetianas, en junio de 1923 estrena Falla en la mansión parisina de la princesa de Polignac su ópera de cámara *El retablo de maese Pedro*, inspirada en el capítulo XXVI de la segunda parte del *Quijote*. Perfecta en su honda esencialidad, la partitura fallasca alcanza sin duda una de las más altas cimas de la música española —según Poulenc “huele a vino castellano y queso manchego”— de todos los tiempos. Poseedora de una amplia discografía, entre los registros históricos descuellan los dirigidos por Toldrá, con el gran Quijote de Manuel Ausensi y el Trujamán inolvidable de Lola Rodríguez de Aragón, y Argenta, con Julita Bermejo como consumado Trujamán. Entre otras versiones recientes destacan las de Rattle (Decca, 1979) y Pons, algo devaluada, precisamente, por el insuficiente Joan Martin en el mismo comprometido papel.

Prueba del inagotable interés que suscita el personaje son las dos recientes y tan disímiles! óperas escritas por músicos españoles: tanto *Don Quijote* de Cristóbal Halffter —estrenada en el Teatro Real en febrero de 2000— como *D. Q. Don Quijote en Barcelona* de José Luis Turina —creada en el Liceo siete meses después— pueden disfrutarse en soporte discográfico (DVD en el segundo caso, con una espectacular puesta en escena de La Fura dels Baus) en condiciones sobresalientes.

Ballet y música escénica

Purcell —con la música incidental que para la *Comical History of Don Quixote* de Thomas D'Urfey escribiera en 1694— figura entre los primeros traductores musicales del caballero. A falta de nuevas grabaciones de su interesante y copioso legado para el teatro, la pionera versión de Hogwood continúa siendo, pese a su relativa antigüedad, una opción plenamente recomendable.

Espléndida es la versión ofrecida por Le Concert Spirituel y Hervé Niquet —sin duda, uno de sus discos más logrados— de *Don Quichotte chez la Duchesse*, ballet cómico en tres actos de Joseph Bodin de Boismortier estrenado en la Academia Real de París en 1743. De argumento tan delirante —el mago Merlín convierte a Don Quijote en oso y a Sancho Panza en mono, se habla de chinos y lapones, los diablos transportan a Dulcinea al Japón donde el hidalgo será coronado rey...— como vital e ingeniosa es la música que lo envuelve, el ballet del prolífico músico lorenés supone la irrupción de tan austero héroe en la fastuosa

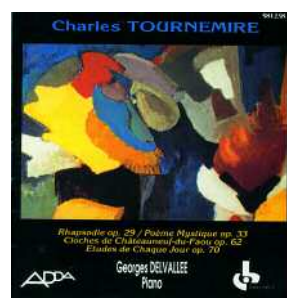
pompa barroca del *Grand Siècle*.

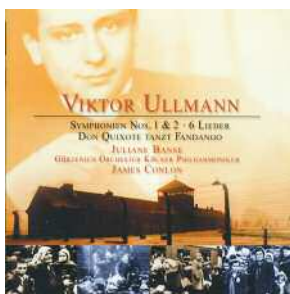
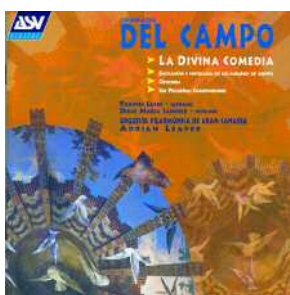
Ausentes del panorama discográfico los ballets de Lalande (1720) y Cannabich (1778) y si dejamos de lado el polvoriento y, en su día, celeberrimo ballet de Leon Minkus coreografiado por Petipa y estrenado en Moscú en 1869, de interés casi exclusivamente museográfico, hay que esperar hasta mediados del pasado siglo para que la inspiración quijotesca aporte, en el terreno coreográfico, partituras de enjundia. Es el caso del “coreodrama” u ópera-ballet para solistas, coro y narradores *Le chevalier errant* de Ibert, nacido por encargo de Ida Rubinstein, concluido en 1936 y estrenado en 1950 en la Ópera de París con coreografía de Serge Lifar y de los ballets *Don Quixote* de Roberto Gerhard (1940-1941) y *Ritratto di Don Chisciotte* de Petrassi (1945). Georges Tzipine —en un registro histórico—, Víctor Pablo Pérez en su inestimable ciclo para Auvidis y Arturo Tamayo en una de sus grabaciones más inspiradas son, respectivamente, intérpretes señeros de estas obras de gran interés, en especial las dos últimas.

Canciones y coros

Fascinado por el personaje, Jacques Ibert escribe en 1932 las *Chansons de Don Quichotte*, su contribución al conocido film dirigido por G. W. Past. El registro del mítico bajo ruso Feodor Chaliapin —imagen también, ante las cámaras del cineasta alemán, de la criatura cervantina— bajo la batuta del compositor es, pese al ostensible vibrato de su voz cavernosa y lo exótico de su pronunciación, todo un clásico.

Obra de idéntico origen, en el tríptico vocal *Don Quichotte à Dulcinée* (1932-1933) de Ravel —que, ya muy quebrantado de salud, llegaría con retraso al encargo del productor— sobresa la reiterada prestación del belga José van Dam, verdadero *alter ego* vocal del personaje. En la primera de sus interpretaciones con orquesta, con voz más fresca, aparece muy bien secundado por Boulez aunque el sonido resulte un punto reverberante; quince años después y en peor estado vocal, cuenta igualmente con un magnífico apoyo de Nagano y una grabación de calidad superior. La versión pianística junto a Dalton Baldwin supone —junto a la feliz presencia de Felicity Lott— lo más reseñable de una integral vocal raveliana algo irregular. Imposible olvidar —también con acompañamiento de piano— la refinada versión que de este ciclo realizara Gérard Souzay con el mismo Baldwin (Philips, 1968).





Entre las contribuciones españolas merecen recordarse el original poema sinfónico para bajo, cuatro sopranos y orquesta *Ausencias de Dulcinea* (1948) de Rodrigo, inspirado en los versos incluidos en el capítulo XXVI, del que acaba de recuperarse la muy estimable versión dirigida por Odón Alonso a un estupendo quinteto vocal liderado por Antonio Campó, y la coetánea *Canción de Dorotea* (1947) de Ernesto Halffter, extraída de su banda sonora para el *Don Quijote de la Mancha* de Rafael Gil, que la pareja Gragera/Cardó ha incluido en la integral para voz y piano dedicada al autor de la *Sinfonietta*.

Piano

Ni siquiera el teclado ha podido escapar al hechizo del ilustre manchego. En 1908-1909, con apenas once años, el niño Erich Wolfgang Korngold componía en Viena *Don Quixote*, “seis estudios de carácter sobre Cervantes” en los que ya aparecen esbozados, en miniatura, los elementos que caracterizarán su obra posterior: inusitadamente maduras la tierna semblanza de Dulcinea y la Conversión y muerte de Don Quijote. La inquieta versión de Ingrid Jacoby, de sonido algo destemplado, se ha visto superada recientemente por la más redonda y equilibrada lectura de Martin Jones, inserta en un álbum que contiene todo el piano de Korngold con numerosos inéditos.

Escritos en 1935-1936, estrenados en 1959 y no editados hasta 1989, los *Études de chaque jour*, testamento pianístico del gran sinfonista y organista genial Charles Tournemire, incluyen como nº 6 una saltarina y dislocada piecetta denominada *Don Quichotisme*, expresión del “aspecto ridículo de los vanos combates”. ¿Gozará algún día su monumental trilogía sinfónico-coral *Faust-Don Quichotte-Saint François d'Assise* (1921-1927) del honor de una grabación a la altura de sus méritos?

Jordi Masó es el intérprete de las *Danzas* extraídas del ballet quijotesco de Gerhard del que hablábamos antes; su grabación para Marco Polo, la única disponible aunque difícil de encontrar en nuestro mercado, aparecerá reeditada tarde o temprano por Naxos. Algo posterior es la *Serenata a Dulcinea*, hermosa página de

Ernesto Halffter procedente de la música incidental que para el drama *Dulcinea* del portugués Carlos Selvagem magnificara el músico madrileño en 1944 y que cuenta con un magnífico valedor discográfico en el norteamericano Adam Kent.

Orquesta

Independiente de la serenata de 1761, la suite para cuerdas *Burlesque de Don Quixote* de Telemann es una de las más conseguidas recreaciones barrocas del personaje: el despertar del hidalgo, el ataque contra los molinos, los (bellísimos) suspiros amorosos por Dulcinea y el manteo de Sancho Panza son algunas de las secciones que recrean las peripecias del relato. De entre las numerosas versiones disponibles quizá sea la debida al grupo canadiense Tafelmusik, dirigido por la violinista Jeanne Lamont, la más refinada, transparente y precisa en la elección de *tempi*.

“Retrato musical. Humoresca para orquesta” es el título que dispuso Anton Rubinstein para su infravalorado *Don Quixote* de 1870. La lucha contra el rebaño de ovejas, la escena de los bandoleros, la imagen de la amada Dulcinea o la confusión mental del héroe son algunas de las evocaciones sonoras que —sin el concienzudo detallismo del futuro Strauss— esboza el músico ruso en este poema sinfónico hecho a la medida lisztiana y que George Hanson y la Sinfónica de Wuppertal defienden con absoluta entrega.

Coincidiendo con la crisis del 98 que vive España, el fin de siglo trae desde tierras germanas la definitiva obra maestra orquestal que esperaba el mito: el *Don Quixote* compuesto por Richard Strauss en 1897 y subtítulo como “Variaciones fantásticas sobre un tema de carácter caballeresco”. Obra compleja, de ejecución particularmente exigente para cada una de las secciones de la amplísima orquesta, que cuenta con violonchelo y viola en papeles solistas (las voces, respectivamente, de Don Quijote y Sancho) y que derrama pródigamente, en un suntuoso festín de timbres orquestales —recuérdense el inenarrable revoltijo de los metales en el combate contra los carneros o el vuelo a lomos de Clavileño—, las portentosas habilidades descriptivas del músico bávaro. Con independencia de los extraordinarios logros de Tortelier/Kempe (segunda versión de estudio) y Rostropovich/Karajan, inolvidables ambos, quizá el mayor intérprete de esta obra haya sido Pierre Fournier. Tanto en compañía de Krauss como con Szell o Karajan, excelentes cada uno a su manera, el chelista parisino alcanza cumbres de expresividad absolutamente memorables.

Por estas tierras, *Una aventura de don Quijote* (1915) de Guridi —obra magnífica basada en los capítulos VIII y IX, los que describen la batalla con el gallardo vizcaíno— cuenta con una correcta versión a cargo de Gómez Martínez. De hechuras straussianas es la última página orquestal del infatigable Conrado del Campo: la obertura poemática (“poemón conradiano-straussiano” lo definiría su autor) *Evocación y nostalgia de los molinos de viento* (1952), quijotesca en la colorista remembranza de los paisajes manchegos por los que transcurren las correrías de los personajes novelescos. La versión de Leaper, contenida en uno de los pocos monográficos consagrados al compositor madrileño, hace plena justicia a tan arrinconado maestro. Tanto Esplá (*Don Quijote velando las armas*, 1924) como Gombau, con un temprano poema sinfónico de igual título fechado en 1945, esperan todavía que alguna discográfica imaginativa les preste atención.

Y para concluir una nota trágica: poco antes de su traslado al campo de exterminio de Auschwitz —del que acaban de conmemorarse los 60 años de su liberación— escribía el “degenerado” Viktor Ullmann en Terezín, vergonzoso escaparate nazi ante la Cruz Roja, su *Don Quixote tanz Fandango* (Don Quijote baila el fandango), enigmática

obertura perteneciente quizá a una ópera en proyecto con la que el músico checo, antiguo alumno de Schönberg y colega de Zemlinsky en el Teatro alemán de Praga, colabora por enésima vez, a principios de 1944, la universalidad del mito. De este “reportaje al pie de la horca” —por emplear el título del estremecedor relato contemporáneo de

Julius Fucik— existen dos grabaciones. Con un acoplamiento más atractivo, la reciente de Conlon, más sutil, matizada en sus perfiles y mejor grabada, desbanca a la también valiosa debida a Albrecht.

Juan Manuel Viana

DISCOGRAFÍA

Boismortier: *Don Quichotte chez la Duchesse*. VAN DYCK, BIREN, HALL, GAY. LE CONCERT SPIRITUEL. Director: HERVÉ NIQUET. *Naxos Mémoire musicale de la Lorraine* 8.553647F (1996).

Del Campo: *Evocación y nostalgia de los molinos de viento* (+ *La Divina Comedia, Ofrenda, Seis pequeñas composiciones*). ORQUESTA FILARMÓNICA DE GRAN CANARIA. Director: ADRIAN LEAPER. ASV CD DCA 1100 (2001).

Falla: *El retablo de maese Pedro* (incluido en *Les Introuvables de Manuel de Falla*). ARAGÓN, AUSENSI, RENON. ORQUESTA NACIONAL DE LA RADIODIFUSIÓN FRANCESA. Director: EDUARDO TOLDRÁ. 4 CD EMI 5 69235 2 (1953).

El retablo de maese Pedro. BERMEJO, TORRES, MUNGUÍA. ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA. Director: ATAÚLFO ARGENTA. *Columbia* WD 71324 (1957).

El retablo de maese Pedro (+ *El amor brujo*, versión de 1915). MARTÍN, FRESÁN, CABERO. ORQUESTRA DEL TEATRE LLIURE. Director: JOSEP PONS. *Harmonia Mundi* HMC 905213 (1991).

Gerhard: *Don Quixote* (+ *Pedrelliana, Albada, interludi i dansa*). ORQUESTA SINFÓNICA DE TENERIFE. Director: VÍCTOR PABLO PÉREZ. *Auvidis* V 4660 (1992).

Danzas de “Don Quixote” (+ *Dos apunts, Soirées de Barcelona, Tres imprromptus*. Homs: *Sonata* n° 2). JORDI MASÓ, piano. *Marco Polo* 8.223867 (1993).

Guridi: *Una aventura de don Quijote* (+ *Diez melodías vascas, Homenaje a Walt Disney, Euzko Irudiak*). ORQUESTA SINFÓNICA DE EUSKADI. Director: MIGUEL ÁNGEL GÓMEZ MARTÍNEZ. *Claves* CD 50-9709 (1997).

E. Halffter: *Serenata a Dulcinea* (+ Obras para piano). ADAM KENT, piano. *Bridge* 9106 (2001).

Canción de Dorotea (+ Canciones). ELENA GRAGERA, mezzosoprano; ANTÓN CARDÓ, piano. *Columna Música* 1CM0086 (2002).

C. Halffter: *Don Quijote*. RAMÓN, BAQUERIZO, SANTAMARÍA, TIEGS. CORO NACIONAL DE ESPAÑA. ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID. Director: PEDRO HALFFTER. 2 CD Glossa GSP 98004 (2003).

Ibert: *Chansons de Don Quichotte*. FEODOR CHAPIALIN, bajo. ORQUESTA DE LA ÓPERA DE PARÍS. Director: JACQUES IBERT.

Le Chevalier errant. COROS Y ORQUESTA NACIONAL DE LA ORTF. Director: GEORGES TZIPINE. *L’empreinte digitale* ED 13110 (1933, 1955).

Kienzl: *Don Quixote*. MOHR, WAGNER, HENNEBERG, BREEDT. CORO Y ORQUESTA SINFÓNICA DE LA RADIO DE BERLÍN. Director: GUSTAV KUHN. 3 CD CPO 999 873-2 (1998).

Korngold: *Don Quixote* (+ *Märchenbilder, Much Ado about Nothing* y otras obras para piano). INGRID JACOBY, piano. *Carlton* 30366 01102 (1998).

Don Quixote (+ Música completa para piano). MARTIN JONES, piano. 4 CD Nimbus NI 5705/8 (2003).

Massenet: *Don Quichotte*. BERGANZA, VAN DAM, FONDARY. COROS Y ORQUESTA DEL CAPITOLIO DE TOULOUSE. Director: MICHEL PLASSON. 2 CD EMI CDS 7 54767 2 (1993).

Mendelssohn: *Die Hochzeit des Camacho*. HOFMANN, ULBRICH, WEIR, VAN DER MEEL. ANIMA ÉTERNA. Director: JOS VAN IMMERSEEL. 2 CD Channel CCS 5593 (1992).

Paisiello: *Don Chisciotte*. ROCCHI, LEONI, QUAGLIATA, MACRELLI. ORQUESTA FILARMÓNICA ITALIANA DE PIACENZA. Director: VALENTINO METTI. 2 CD Dynamic CDS 366/1-2 (2001).

Petrassi: *Ritratto di Don Chisciotte* (+ *Poema. Kyrie. Frammento. Concerto per flauto*). ORQUESTA DEL MAGGIO MUSICALE FIORENTINO. Director: ARTURO TAMAYO. *Stradivarius* STR 33552 (1999).

Purcell: *Don Quixote* (+ Música de teatro). THE ACADEMY OF ANCIENT MUSIC. Director: CHRISTOPHER HOGWOOD. 6 CD L’Oiseau-Lyre 425 893-2 (1980).

Ravel: *Don Quichotte à Dulcinée* (+ *Poèmes de Mallarmé, Chansons madécasses, Mélodies populaires grecques*. Roussel: *Sinfonía* n° 3). JOSÉ VAN DAM, barítono. ORQUESTA SINFÓNICA DE LA BBC. Director: PIERRE BOULEZ. *Sony* SMK 64 107 (1977).

Don Quichotte à Dulcinée (+ Canciones completas). JOSÉ VAN DAM, barítono; DALTON BALDWIN, piano. 2 CD EMI 5 69299 2 (1984).

Don Quichotte à Dulcinée (+ Ibert: *Chansons de Don Quichotte*. Martin: *Seis monólogos de “Jedermann”*. Poulenc: *Le bal masqué*). JOSÉ VAN DAM, barítono. ORQUESTA DE LA ÓPERA DE LYON. Director: KENT NAGANO. *Virgin* VC7592362 (1992).

Rodrigo: *Ausencias de Dulcinea* (+ Rodrigo, Albéniz: obras diversas). CAMPÓ, DOMÍNGUEZ, PENAGOS, CHAMORRO, NISTAL. ORQUESTA DE CONCIERTOS DE MADRID. Director: ODÓN ALONSO. *EMI Grandes compositores españoles* 4 76714 2 (1958).

Rubinstein: *Don Quixote* (+ *Concierto para violonchelo, Música de ballet de “El demonio”*). ORQUESTA SINFÓNICA DE WUPPERTAL. Director: GEORGE HANSON. *MDG Gold* 335 1165-2 (2003).

Strauss: *Don Quixote* (+ *Don Juan, Till Eulenspiegel*). PIERRE FOURNIER, violonchelo. ORQUESTA FILARMÓNICA DE VIENA. Director: CLEMENS KRAUSS. *Testament* SBT 1185 (1953).

Don Quixote (+ *Concierto para trompa n° 1*). PIERRE FOURNIER, violonchelo. ORQUESTA DE CLEVELAND. Director: GEORGE SZELL. *Sony Masterworks Heritage* MHK 63123 (1960).

Don Quixote (+ *Concierto para trompa n° 2*). PIERRE FOURNIER, violonchelo. ORQUESTA FILARMÓNICA DE BERLÍN. Director: HERBERT VON KARAJAN.

Deutsche Grammophon The Originals 457 725-2 (1965).

Don Quixote (+ Obras orquestales). PAUL TORTELIER, violonchelo. STAATSKAPPELE DRESDEN. DIRECTOR: RUDOLF KEMPE. 3 CD EMI 7 64350 2 (1974).

Don Quixote (+ Schumann: *Concierto para violonchelo*). MSTISLAV ROSTROPOVICH, violonchelo. ORQUESTA FILARMÓNICA DE BERLÍN. Director: HERBERT VON KARAJAN.

EMI Great Recordings of the Century 5 66913 2 (1976).

Telemann: *Burlesque de Don Quixotte* (+ *Suites Alster, La Bourse*). TAFELMUSIK. Directora: JEANNE LAMON. *Analekta* FL 2 3138 (1999).

Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho. NOLTE, SCHOPPER, STAPE, BACH. LA STAGIONE. Director: MICHAEL SCHNEIDER. *CPO* 999 210-2 (1993).

Tournemire: *Études de chaque jour* (+ *Rhapsodie, Poème mystique, Cloches de Chateaufort-du-Faou*). GEORGES DELVALLÉE, piano. *Adda* 581238 (1990).

J. L. Turina: *D. Q. Don Quijote en Barcelona*. KRAUS, OLIVER, VAS, JURADO. CORO DE CÁMARA DEL PALAU. ORQUESTA DEL LICEO. Director: JOSEP PONS. *DVD Gran Teatre del Liceu* 477032000 (2000).

Ullmann: *Don Quixote tanzt Fandango* (+ *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke, Concierto para piano*). ORQUESTA FILARMÓNICA CHECA. Director: GERD ALBRECHT. *Orfeo* C 366 951 A (1995).

Don Quixote tanzt Fandango (+ *Sinfonías n°s 1 y 2, 6 Lieder*). ORQUESTA GÜRZENICH DE COLONIA. Director: JAMES CONLON. *Capriccio* 67 017 (2003).

sábado **25** de junio
HOSPITAL REAL
Las mañanas de Don Quijote I
Akademie für Alte Musik Berlin
Vocalconsort Berlin
A. Cremonesi director
Obras de F. Conti, G. P. Telemann,
G. F. Händel

sábado **25** de junio
PALACIO DE CARLOS V
Philharmonia Orchestra
J.-P. Saraste director
Obras de Ó. Esplá, M. Lindberg,
C. Debussy, S. Prokofiev

domingo **26** de junio
HOSPITAL REAL
Las mañanas de Don Quijote II
Akademie für Alte Musik Berlin
Vocalconsort Berlin
A. Cremonesi director
Obras de H. Purcell

jueves **30** de junio
PLAZA DE LOS ALJIBES
Le rythme de la parole
Creación de Keyvan Chemirani
N. Dombia (Malí), A. Reza Ghorbani (Irán),
S. Rangunathan (India) voces

viernes **1** de julio
HOSPITAL REAL
Sonetos del amor oscuro.
Cripta sonora para Luigi Nono*
M. Sotelo música y dirección de sonido
S. Scully imágenes
M. Poveda y Arcángel cante
R. Fabbriani flauta
U. Fussenegger contrabajo
Grup Instrumental de Valencia / Coro de Valencia
J. Cervelló director
* Estreno absoluto. Coproducción encargo del IVM (Instituto Valenciano de la Música) y el Festival de Música y Danza de Granada

viernes **1** de julio
PATIO DE LOS ARRAYANES
Javier Perianes piano
Obras de F. Mompou, C. Debussy,
I. Albéniz, F. Chopin

domingo **3** de julio
PALACIO DE CARLOS V
London Symphony Orchestra
Sir Colin Davis director
B. Smetana _ *Má Vlast*

lunes **4** de julio
HOSPITAL REAL
Violeta Urmana soprano
J. P. Schulze piano
Obras de R. Wagner, R. Strauss, F. Liszt,
S. Rachmaninov

martes **5** y jueves **7** de julio
JARDINES DEL GENERALIFE
Reinauguración del Teatro del Generalife
El sombrero de tres picos / El Café de Chinitas
Ballet Nacional de España
José Antonio director artístico
E. Fernández cantaora
Ch. Domínguez y Conjunto
Orquesta Ciudad de Granada
S. Mas dirección musical
Telones y diseño de vestuario originales de Salvador Dalí
José Antonio coreografía, Y. Blake vestuario
Coproducción del Festival Castell de Peralada, la Quincena Musical de San Sebastián, el Festival Internacional de Santander, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y el Festival de Música y Danza de Granada

54 FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA Y DANZA DE GRANADA



25 JUNIO
10 JULIO
2005

domingo **26** de junio
PALACIO DE CARLOS V
Philharmonia Orchestra
N. Lugansky piano
J.-P. Saraste director
Obras de O. Messiaen, S. Rachmaninov,
J. Sibelius

lunes **27** de junio
TEATRO ISABEL LA CATÓLICA
Compañía María Pagés
M. Pagés directora
Canciones, antes de una guerra
M. Pagés coreografía, J. M. Sánchez dirección,
M. Pagés y J. M. Sánchez guión

martes **28** de junio
PATIO DE LOS ARRAYANES
Tokyo String Quartet
Obras de H. Hayashi, M. Ravel, J. Brahms

miércoles **29** de junio
PALACIO DE CARLOS V
Alfred Brendel piano
Obras de W. A. Mozart, R. Schumann,
F. Schubert

sábado **2** de julio
MONASTERIO DE LA CARTUJA
Las mañanas de Don Quijote III
The Sixteen
H. Christophers director
Obras de G. P. Palestrina, D. de Lassus, G. Allegri

sábado **2** de julio
PALACIO DE CARLOS V
London Symphony Orchestra
T. Hugh violonchelo
Sir Colin Davis director
Obras de E. Elgar, A. Dvořák

domingo **3** de julio
MONASTERIO DE LA CARTUJA
Las mañanas de Don Quijote IV
The Sixteen
H. Christophers director
Obras de W. Byrd, T. L. de Victoria

domingo **3** de julio
COLEGIATA DE NUESTRO SALVADOR
Juan de la Rubia órgano
Tiento a las Españas
Obras de A. de Cabezón, S. Aguilera de Heredia,
P. Bruna, F. Correa de Arauxo, J. S. Bach

miércoles **6** de julio
PALACIO DE CARLOS V
Kremerata Baltica
G. Kremer violín y director
Obras de J. S. Bach, G. Kancheli,
A. Schnittke, F. Schubert

viernes **8** y sábado **9** de julio
TEATRO ISABEL LA CATÓLICA
Compañía de Rafael Amargo
R. Amargo director artístico
D.Q. ... pasajero en tránsito
R. Amargo coreografía,
C. Padrissa (La Fura dels Baus)
y R. Amargo dirección de escena,
M. Segovia colaboración coreográfica

viernes **8** de julio
PALACIO DE CARLOS V
Staatskapelle Berlin
D. Barenboim piano y director
Obras de A. Schoenberg, L. van Beethoven

sábado **9** de julio
HOSPITAL REAL
Las mañanas de Don Quijote V
Orquesta Barroca de Sevilla
M. Huggett directora
Obras de H. von Biber, A. de Salazar,
M. de Zumaya, J. H. Schmelzer,
R. A. Castellanos, J. García de Zéspedes,
J. P. Rameau

sábado **9** de julio
PALACIO DE CARLOS V
Staatskapelle Berlin
D. Barenboim director
G. Mahler _ *Sinfonía núm. 7*

domingo **10** de julio
HOSPITAL REAL
Las mañanas de Don Quijote VI
Armoniosi Concerti
M. Espada soprano
Ll. Vilamajó tenor
J. C. Rivera director
Obras de E. de Valderrábano, L. Milán,
G. de Morata, J. de Palomares, M. Romero,
D. Pisador, P. Guerrero-M. de Fuenllana,
J. Blas de Castro y Anónimos

EL FESTIVAL DE LOS PEQUEÑOS

sábado **25**, domingo **26**
y lunes **27** de junio
TEATRO ALHAMBRA
Alonso Quijano el Bueno
(también llamado Don Quijote de la Mancha)
J. Mata dramaturgia, V. Frabetti escena,
O. Meza coreografía, J. López Chas música
Compañía La Barraca de Bolonia escenografía
Compañía Da.Te Danza
Estreno absoluto. Coproducción de Da.Te Danza
y el Festival de Música y Danza de Granada
Recomendado a partir de 7 años

viernes **1**, sábado **2** y domingo **3** de julio
TEATRO ALHAMBRA
iNada... Nada!
Compañía Aracaladanza
E. Cabrera dirección coreográfica,
E. Cabrera y El Nudo Compañía Teatral
dramaturgia, M. Lozano, P. Ramos y
Pascal Gaigne música original,
E. Sanz escenografía y vestuario,
El Nudo Compañía Teatral y Ricardo Vergne
diseño y realización de muñecos
Recomendado a partir de 3 años

TRASNOCHES FLAMENCOS

sábado **25** junio
VENTA "EL GALLO"
Juan Pinilla cante
L. Mariano guitarra

viernes **1** de julio
PEÑA "LA PLATERÍA"
Rocío Segura cante
P. Cortés guitarra

sábado **2** de julio
PEÑA "LA PLATERÍA"
Antonia Heredia baile
J. A. Tirado y V. "El Charico" cante
L. Mariano guitarra, M. "El Cheyenne" percusión
E. Heredia al compás

viernes **8** de julio
VENTA "EL GALLO"
Rocío Bazán cante

sábado **9** de julio
CUEVA "LA FRAGUA"
Paco Javier Jimeno guitarra



domingo **10** de julio
PALACIO DE CARLOS V
Staatskapelle Berlin
Coro de la Staatskapelle Berlin
A. Denoke soprano
M. De Young mezzosoprano
Th. Moser tenor
R. Pape bajo
D. Barenboim director
L. van Beethoven _ *Sinfonía núm. 9 "Coral"*

CAFÉS CONCIERTO
del domingo **26** de junio al viernes **1** de julio
TEATRO DEL HOTEL ALHAMBRA PALACE
Ensemble "Café-Tertulia"
Obras de A. Piazzolla, F. Kreisler,
S. Joplin y otros

del domingo **3** al viernes **8** de julio
TEATRO DEL HOTEL ALHAMBRA PALACE
Concierto para piano y baraja
Mago Migue magia
Jonathan Waleson piano

Información y reservas

T [34] 958 221 844
F [34] 958 220 691
www.grnadafestival.org

INSTITUCIONES RECTORAS



ENTIDAD PROTECTORA



PATROCINADOR PRINCIPAL



PATROCINADORES

La Caixa
Ferring
Fundación Caja Rural
Cervezas Alhambra

Ofelia Sala:

“ESPERO NO PERDER NUNCA LA CAPACIDAD DE ILUSIONARME”

La soprano Ofelia Sala es una de las voces españolas más relevantes de la nueva generación. Surgida de la impresionante cantera valenciana, después de estudiar con Ana Luisa Chova se trasladó a la Hochschule de Múnich, y, tras su paso por los teatros de Leipzig y Berlín (Deutsche Oper), ha actuado ya en muchos de los más prestigiosos escenarios internacionales, con directores como Herbert Blomstedt, Ivor Bolton, Frans Brüggen, Sylvain Cambreling, Christoph von Dohnányi, Christopher Hogwood, Riccardo Muti o Christian Thielemann, además de las principales batutas españolas. Recientemente ha obtenido un extraordinario éxito por su interpretación de Badi'at, la protagonista femenina de *L'upupa* de Hans Werner Henze, en el Teatro Real, y este mes de abril vuelve al Liceu de Barcelona para encarnar el papel de Titania en la ópera de Benjamin Britten *El sueño de una noche de verano*.

Andreas Birkgigt



Usted procede de la impresionante cantera valenciana.

Sí, y estoy muy contenta de ello. Una persona decisiva en esto es Ana Luisa Chova, porque tiene algo muy especial, ese don que es enseñar el canto, que es un arte. Para mí, es una de las disciplinas musicales más difíciles de enseñar, porque todo es a base de sensaciones, de sentimientos. Nunca llegas a escuchar tu voz realmente como suena. Y Ana Luisa Chova tiene esa sensibilidad especial, ese arte, y además te da una formación íntegra a nivel musical. A nivel personal, sabe crear también un equilibrio. Te da todos los ingredientes que se necesitan. Y yo le estaré enormemente agradecida durante toda mi vida.

¿Cómo nació en usted el interés por el canto?

El interés por el canto me vino de una manera puramente vocacional, y a la vez bastante inconsciente. Desde pequeña me gustaba muchísimo cantar. Siempre había cantado en coros, y llegó un momento en que me dije: “me apetecería mucho saber cantar mejor”. Pero yo era pianista. De hecho, hice las dos carreras paralelas en el Conservatorio. La de canto, obviamente, la empecé un poco más tarde que la de piano, al ser un poco más corta. Estudiaba mucho, de una manera muy seria, pero sin ningún tipo de meta, de llegar a ningún sitio. Con lo cual, lo hice de una manera muy relajada y disfrutando mucho, y cada vez que iba mejorando un poquito me daba una gran alegría. Creo que esto marcó mi manera, porque afortunadamente tengo la misma ilusión que el primer día que empecé a cantar. Y espero no perderla nunca.

¿Cómo fueron sus primeros pasos?

Empecé a estudiar canto muy joven, con lo cual Ana Luisa tuvo la sensibilidad de dejarme hacer. Yo

estudiaba muy lentamente el canto, poco a poco, dejando que mi voz madurara con una dirección. Fue una maduración de la voz guiada, con lo cual yo estudiaba mi piano, mis armonías, mis contrapuntos, y Ana Luisa me dejó hacer, con mi ilusión y mi cierta inconsciencia. Yo había acompañado a muchas compañeras en concursos, como pianista, y cuando ella vio que ya estaba en el punto de poder empezar a hacer cosas, me dijo: “Y ahora cantas tú”. Al principio me quedé un poco perpleja, pero tenía tanta confianza en ella que lo hice. El primer concurso que gané, el de Juventudes Musicales de España, cambió totalmente mi vida. No sólo porque a partir de ahí surgieron conciertos y me dieron una beca para irme a Alemania, sino porque disfruté tanto cantando, estaba tan contenta, que fue allí donde realmente me di cuenta de lo que me gustaba cantar y, sobre todo, de lo que me gustaba cantar para alguien, comunicarme a través del canto. A partir de ahí, di un giro de 180 grados. Y me alegro mucho de haberlo dado.

¿Cómo fue el paso de Valencia a Alemania?

A través del piano, yo había descubierto la literatura liederística y me había enamorado de ella. Me encanta la poesía, y cuando descubrí a Schubert me abrió todo un mundo. Yo quería conocer todo ese mundo, y consideraba esencial aprender no sólo el idioma, sino la tradición alemana. Obviamente, si tienes una cierta vocación por el repertorio del lied y el oratorio, la cuna está allí. Y, claro, cuando hay algo que te apasiona, vas preparando el camino casi sin darte cuenta, te vas fijando en un tipo de becas, de actividades y de cursos. Primero estu- dié en la Hochschule de Múnich, donde hice lo que se llama el postgraduado. Luego tuve la magnífica oportunidad de empezar en la Ópera de Leipzig y de pasar después a la Deutsche Oper de Berlín. En los dos teatros tuve la suerte de encontrar un equipo de personas que me apreciaron, que me quisieron, que realmente creyeron en mí y me dejaban hacer el repertorio a mi paso. Hubo una química de trabajo ideal para mí, que me permitió hacer un papel detrás de otro, poco a poco. Yo siempre podía hablar con ellos, fijábamos el número de funciones y hablábamos de los papeles. Si era muy pronto, esperábamos, e incluso esperaron a hacer alguna nueva producción hasta que yo estuviese preparada. Fue una constelación especial que tuve la suerte de poder vivir, y que me ha dado una base para hacer el repertorio poco a poco y con continuidad. **El sistema de trabajo alemán tiene fama de ser bastante duro.**

Javier del Real



Eso depende. No hay un único sistema, sino que depende de cómo funcionan tú con el tipo de gente que trabaja contigo. El mío nunca fue duro en ese sentido, sino una magnífica escuela porque pude tener en repertorio muchos papeles, pero el número de funciones nunca fue exagerado, y yo sabía perfectamente cuántas funciones iba a cantar al año. Todo depende del tipo de contrato que tengas. Había millones de contratos, y dependía también de las actuaciones que tuviera fuera. Existía un diálogo. Si tienes la suerte de contar con un equipo de gente que cree en ti, que trabaja contigo que te apoya, y que planifica con visión de futuro, tanto del mío como del propio teatro, pues entonces puede ser ideal.

En esos años habría ya algunos papeles favoritos.

No quiero que suene a tópico, pero siempre me enamoro del papel que canto en ese momento, y me enamoro de verdad, de una manera absoluta y pasional. Lo que pasa es que hay unos papeles que musicalmente y escénicamente son ideales, y entonces se convierten en papeles predilectos, pero no son los únicos. Hay, por

supuesto, unos papeles que han marcado mi repertorio actual desde el principio y lo seguirán haciendo, como son los mozartianos: Pamina, Susanna, Zerlina, Servilia... Después, los más ligeros de Verdi: la Gilda, la Nannetta. Tardé un poquito más en hacerlos, pero ahora ahí están, como la Sophie de *El caballero de la rosa*. Son los papeles que llamo yo de chicas jóvenes, las princesitas...

Las niñas buenas.

Buenas o pícaras, porque hay de todo. Pero sí, el papel de chica joven, dulce, con un carácter vocal y escénico que afortunadamente confluye. Tuve la magnífica suerte de poder enfocar por ahí mi repertorio. Creo que es una suerte saber claramente cuál es tu repertorio. Siempre hay ofertas a las que tienes que decir que no, pero en mi caso está bastante claro lo que puedo hacer y lo que no. Por eso, aunque a veces es difícil resistirse a ciertas ofertas, saben que es tu obligación y lo entienden, y entonces puedes decir que no sin sufrir tanto.

Mozart es una verdadera escuela vocal.

Cantar a Mozart sabes que nunca te va a hacer daño. Incluso te va a poner en guardia para cantar bien, para controlar que la voz está yendo por un buen camino. Mozart es difícilísimo, hay momentos de gran densidad orquestal pero otros con una melodía de una belleza suprema, con unos acompañamientos de una gran intimidad, en los que realmente te puedes escuchar muy bien, lo cual te sirve asimismo de escuela. Y también te pueden escuchar muy bien. Realmente, es un autor muy comprometido, pero cantando a Mozart te puedes controlar muy bien a ti mismo.

La lista de directores con los que ha trabajado es impresionante: Brüggén, Dohnányi, López Cobos, Jurowski, creo que también está Muti...

Sí, fue en el año Verdi, con una nueva producción de *Un ballo in maschera*, que fue una de las últimas cosas que se hicieron en la antigua Scala. Yo ya había debutado allí anteriormente con el *Outis* de Luciano Berio. Pero hacer Verdi en la Scala con Muti, y en el año Verdi, para mí fue un sueño. Y, por supuesto, cantar con Jesús López Cobos es impresionante. De cada maestro intento aprender todo lo que puedo. Por ejemplo, de Frans Brüggén, con el que hice *La flauta mágica* en el Real, de su especialidad, la música antigua. Con Muti intentas aprender lo máximo para extrapolarlo después a otros papeles verdianos. Porque Oscar, aunque es un papel pequeño, es una Gilda en esencia, y el concertante de la escena de Ulrica te prepara de algún modo para el cuarteto de

Rigoletto. Yo intento fijarme en cada uno de los maestros, porque se puede aprender muchísimo de todos.

Se ha referido a Gilda, un papel que a veces se tiende a hacer un poco ñoña.

Yo no la encuentro ñoña, sino que es una muchacha que, por una serie de circunstancias, crece muy rápido. Ha conocido ese amor tan pasional que sabe que no lo va a volver a vivir nunca más, porque es “el” amor de su vida, con lo cual su existencia pierde para ella todo su sentido. La suya no es una salida novelesca, no se mata porque ha sufrido un desengaño amoroso. Pero todo esto depende mucho de las puestas en escena, donde pueden entrar conceptos nuevos, incluso en la relación padre-hija se puede ahondar en muchos aspectos. También la Sophie del *Caballero de la rosa* se

puede hacer ñoña, pero pueden ser también una luchadora, pues se enfrenta por defender a su Octavian a su padre y al barón Ochs, y en esa época enfrentarte a tu padre cuando quería casarte con un rico demuestra tener un gran carácter. Y Pamina es para mí es una heroína que consigue imponerse en una sociedad tan machista como la del señor Sarastro. Las que son simplemente unas tontas enamoradizas no podrían luchar contra todo esto. Gilda se suicida, con lo cual desde el punto de vista de la moral católica es un pecado mortal. Cuando da ese paso debe tener muchas razones.

Me imagino que habrá intervenido en muchas puestas en escena “a la alemana”.

Sí, pero también he hecho muchas producciones clásicas. Casualmente, el

último *Don Pasquale* en la Deutsche Oper de Berlín era uno de los montajes más clásicos que he hecho en mi vida. Pero, efectivamente, la mayoría pertenecen a eso que se denomina *Musiktheater*. Aunque, si son conceptualmente correctas y, sobre todo, si cuentan una historia y son coherentes desde el principio hasta el final, pueden ser interesantísimas. A mí me parece que, siempre y cuando estén bien hechas, estimulan tu agilidad interpretativa, tu propia creatividad, porque te dan muchas ideas, introducen nuevos colores en los personajes, que luego, en una producción clásica, también puedes utilizar. Porque para la personalidad de un personaje da lo mismo que lleves un traje rococó que uno de ahora. Soy muy positiva, y a cada nueva producción de una ópera, aunque la haya hecho muchísimas veces, voy absolutamente dispuesta a que me cuenten todo y a que me con-venzan.

En este sentido, ¿cuáles son los directores de escena que más la han impresionado?

Recuerdo algunas producciones muy bonitas, por ejemplo *La flauta mágica* en el Real. Me gustó mucho el trabajo de Marco Arturo Marelli. También los dos montajes de *San Francisco de Asís* de Messiaen. Tener la inmensa suerte de poder cantar el papel del Ángel fue algo muy especial. Las dos producciones fueron maravillosas. Una en Leipzig, con Gottfried Pilz, y la otra en Berlín, con Daniel Libeskind, el arquitecto, que fue una producción más “de diseño”. Como no es un director de escena, nos traducía su concepto a través de otra persona. Quería sentir, hablaba siempre de sensaciones. Conocer a una persona como Libeskind fue impresionante. También hay producciones muy clásicas que me han gustado. Eso no quiere decir que me guste todo, no; yo también tengo mi opinión. Pero cuando estoy inmersa en una producción intento sentirme bien. Porque si hay algo que no entiendo bien, lo pregunto, y si en algún sitio se han dejado algún hueco, o una escena creo que se ha quedado sin fuerza, les digo: ¿y no podría ser así?, o ¿y qué relación tiene esto con lo de antes y después? Con lo cual pretendo conseguir una coherencia dentro de mis personajes, tanto en las producciones clásicas como en las más modernas, porque para mí es una necesidad vital.

Ha hablado de Messiaen, y ahora ha podido trabajar con Henze. ¿Cómo ha sido contar con el compositor en persona?

Es algo muy especial compartir unos días de tu vida con un mito, con una persona que es uno de los grandes de la música, un señor que ha vivi-

Ofelia Sala en el papel de Badiat de *L'Upupa*, de Henze Teatro Real de Madrid, 2004



Javier del Real



Programación Primavera 2005

ABRIL  Acústics a Castelló JOSÉ MERCÉ 22:30 h. Sala Sinfónica	Sábado / Dissabte 2 Acústics a Castelló JOSÉ MERCÉ 22:30 h. Sala Sinfónica	Lunes / Dilluns 4 JOVE ORQUESTRA DE CASTELLÓ Programa: El Moldava (Smetana) Dunbarton Oaks (Stravinsky) Sinfonia nº 8 op. 88 (Dvorak) 20 h. Sala Sinfónica		Martes / Dimarts 5 ABONO DE PRIMAVERA GUSTAV LEHNHARDT , clavecín Programa: Obras de Couperin, Froberger, Fischer, Ritzler y Bach 20 h. Sala Sinfónica	Viernes / Divendres 8 JAZZ STEVE COLEMAN & FIVE ELEMENTS 23 h. Sala de Cámara
Martes / Dimarts 12 ABONO DE PRIMAVERA COR DE LA GENERALITAT VALENCIANA Dir. Francisco Perales y Jordi Bernàcer 20 h. Sala Sinfónica	Lunes / Dilluns 18 Gent d'ací MANUEL BABILONI , guitarra 20 h. Sala de Cámara		Martes / Dimarts 19 ABONO DE PRIMAVERA ORQUESTA SINFÓNICA DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS Dir. Maximiliano Valdés 20 h. Sala Sinfónica		Jueves / Dijous 21 ABONO DE PRIMAVERA TAMÁS VÁSÁRY , piano Programa: Variaciones Goldberg (Bach) Sonata en si menor (Liszt) 20 h. Sala Sinfónica
Viernes / Divendres 22 Festa per la llengua 2005 RAIMON , poemes i cançons 22:30 h. Sala Sinfónica	Sábado / Dissabte 23 músicaCS MIGUEL ANGEL VILLANUEVA 20 h. Sala de Cámara		Viernes / Divendres 29 BANDA MUNICIPAL DE CASTELLÓN Dir. Francisco Signes Castelló CORAL CATEDRALICIA DE VALENCIA 20 h. Sala Sinfónica		Sábado / Dissabte 30 Acústics a Castelló KIKO VENENO + TOMASITO 22:30 h. Sala Sinfónica
MAYO / MAIG 	Martes / Dimarts 3 Gent d'ací ALBERTO NIETO , piano RUBÉN LORENZO , piano MANEL RAMADA , percusión RAFAEL MAS , percusión 20 h. Sala de Cámara	Miércoles / Dimecres 4 ABONO DE PRIMAVERA ORQUESTA DE LOS CAMPOS ELÍSEOS COLLEGIUM VOCALE GENT Homenaje a las empresas colaboradoras, 1er aniversario 20 h. Sala Sinfónica		Sábado / Dissabte 7 Acústics a Castelló ISMAEL SERRANO 22:30 h. Sala Sinfónica	Domingo / Diumenge 8 Día de la Música Valenciana U. MUSICAL DE GATARROJA U. LÍRICA PINOSENSE SOCIEDAT FILHARMÓNICA "UNIO MUSICAL" D'AGOST 11:30 h. Sala Sinfónica
Viernes / Divendres 13 JAZZ · DAVID SÁNCHEZ QUARTET 23 h. Sala de Cámara Jazz de Mitjanit · ARANTXA DOMÍNGUEZ QUARTET 24 h. Cafeteria	Sábado / Dissabte 14 músicaCS OSCAR Y JORDI VIDAL 20 h. Sala de Cámara	Domingo / Diumenge 15 Acústics a Castelló LUÍS EDUARDO AUTE 20 h. Sala Sinfónica	Lunes / Dilluns 16 Exposición MARCELO DÍAZ , esculturas 19:30 h. Inauguración Sala de exposiciones		Lunes / Dilluns 16 ABONO DE PRIMAVERA ORQUESTA DEL SIGLO XVIII Eric Hoepflich, clarinete Cyndia Sieden, soprano Dir. Frans Brüggem 20 h. Sala Sinfónica
Martes 17 a viernes 20 / Dimarts 17 a divendres 20 Conciertos didácticos TRAS LA MÚSICA DE RAÍZ Sala Sinfónica	Viernes / Divendres 20 BANDA MUNICIPAL DE CASTELLÓN Dir. Francisco Signes Castelló 20 h. Sala Sinfónica	Sábado / Dissabte 21 Acústics a Castelló JUAN PERRO 22:30 h. Sala Sinfónica		Miércoles / Dimecres 25 ABONO DE PRIMAVERA ORQUESTA SINFÓNICA DE MUNICH Dir. Philippe Entremont 20 h. Sala Sinfónica	Sábado / Dissabte 28 Acústics a Castelló ANTONIO VEGA 22:30 h. Sala Sinfónica
	Martes / Dimarts 31 MADREDEUS 20 h. Sala Sinfónica	JUNIO / JUNY 	Miércoles / Dimecres 1 ABONO DE PRIMAVERA IAN BOSTRIDGE , tenor Julius Drake, piano 20 h. Sala Sinfónica	Viernes / Divendres 3 Acústics a Castelló MIKEL ERETXUN 22:30 h. Sala Sinfónica	
Sábado / Dissabte 4 Acústics a Castelló JOSÉ EL FRANCÉS 22:30 h. Sala Sinfónica	Viernes / Divendres 10 ABONO DE PRIMAVERA ORQUESTA SINFÓNICA DE CASTELLÓN Dir. Michael Thomas 20 h. Sala Sinfónica	Viernes / Divendres 10 JAZZ · MARACA LATIN JAZZ ORCHESTRA 23 h. Sala de Cámara Jazz de Mitjanit RICARDO BELDA TRIO 24 h. Cafeteria	Sábado / Dissabte 11 músicaCS SAÜC Grupo castellonense de música popular 20 h. Sala de Cámara		Domingo / Diumenge 12 Acústics a Castelló MARTIRIO Y CHANO DOMÍNGUEZ 20 h. Sala Sinfónica
Miércoles / Dimecres 15 Gent d'ací J. CARLOS FRANCH BALLESTER , clarinete MENG-CHIEH LIU , piano 20 h. Sala de Cámara		Jueves / Dijous 16 ABONO DE PRIMAVERA JOSEP COLOM CARMEN DELEITO Dúo de pianos 20 h. Sala Sinfónica	Martes / Dimarts 21 ORQUESTA SINFÓNICA DEL CONSERVATORI SUPERIOR DE CASTELLÓ Leonel Morales, piano Dir. José L. del Caño Homenaje a Salvador Seguí 20 h. Sala Sinfónica		Miércoles / Dimecres 22 ABONO DE PRIMAVERA ORQUESTA DE CÁMARA FRANZ LISZT Guillermo González, piano 20 h. Sala Sinfónica



La ópera contemporánea no es la parte esencial de mi repertorio, pero hacer de vez en cuando una pequeña excursión creo que es hasta una obligación. Porque, para que los compositores quieran escribir óperas, tienen que ver que hay una esperanza de que alguna vez se va a estrenar.

do mucho, que te cuenta sus experiencias y te parece estar leyendo un libro de historia del arte. Porque ha conocido a compositores, directores de escena o pintores que yo sólo conozco por los libros. El simple hecho de compartir unos instantes con él me ha enriquecido muchísimo. Realmente ha habido momentos de una gran emoción, cuando vino al camerino y estuvimos hablando bastante rato sobre la obra, y luego los ratos que hemos compartido con él toda la compañía. Cuando tienes la suerte de conocer a gente así, como cuando conocí a Renata Tebaldi, con la que tuve ocasión de conversar en varias ocasiones durante los ensayos del *Ballo* en la Scala; o cuando preparé *San Francisco*, donde pude trabajar con la viuda de Messiaen, con la cual sigo teniendo relación, simplemente el hecho de compartir unas horas con ellos te da una riqueza interior y lo vivo muy intensamente.

¿Ha tenido otras posibilidades de trabajar con el propio compositor?

Con Luciano Berio también tuve la suerte de trabajar, en mi debut en la Scala con *Outis*. Y también con compositores jóvenes actuales. La ópera contemporánea no es la parte esencial de mi repertorio, pero hacer de vez en cuando una pequeña excursión creo que es hasta una obligación. Porque,

para que los compositores quieran escribir óperas, tienen que ver que hay una esperanza de que alguna vez se va a estrenar, y entonces, inconscientemente, van a querer componerlas. Por lo tanto, creo que tenemos un cierto compromiso, sobre todo los cantantes jóvenes, y además lo hago con mucho gusto. También por una cuestión de agilidad auditiva y entrenamiento vocal, siempre y cuando estén bien escritas. Cuantas más óperas se hagan, los compositores también sabrán mejor cómo se tiene que componer para un instrumento llamado voz, que no es igual que otros. Le veo muchos lados positivos, aparte de que, repito, lo hago con mucho gusto y con ilusión. Eso sí, insisto, son realmente excursiones temporales, no la parte esencial de mi actividad.

En cualquier caso, Henze y Berio escriben muy diferente para la voz.

Sí, pero en la obra de Berio, mi personaje también era muy lírico, en cierto modo las líneas eran parecidas a las de Badi'at. Había unas melodías no voy a decir que puccinianas, pero sí en cualquier caso con un gran aroma italiano.

Ahora va a cantar otro papel del siglo XX como es la Titania de *El sueño de una noche de verano*.

Sí, aunque en realidad a Britten casi lo calificaría como un clásico, e incluso

a Messiaen. No creo que ninguno de ellos sea "vanguardista", al menos desde mi sensación al cantarlos.

¿Qué nuevos papeles piensa incorporar? ¿Quizá una Mélisande?

De momento no está prevista, aunque me gustaría. Todavía tengo que evolucionar. Todo a su debido tiempo. Un personaje que me hace muchísima ilusión, y que cantaré el año que viene en Barcelona, es el de Ginevra en el *Ariodante* de Haendel. Un papel absolutamente maravilloso, que estoy preparando y en el que estoy totalmente centrada ahora. Como también en la Titania. Son dos papeles que me hacen mucha ilusión, y, casualmente, los dos en el Liceo. También voy a incorporar la Morgana de *Alcina*, también de Haendel, en Oviedo. Son papeles nuevos, pero que se inscriben dentro de mi repertorio actual. He cantado mucha música barroca en concierto, mucho oratorio, pero no tanto ópera.

Tampoco ha cantado mucho repertorio francés.

Lo haría con mucho gusto, pero esta carrera se mueve por el factor casualidad, y, por ejemplo, cuando me han pedido la Juliette de Gounod no estaba libre, pero ya llegará. Es un papel que me encantaría hacer.

Recientemente se presentó con los 12 Chelistas de la Filarmónica de Berlín en el Carnegie Hall de Nueva York.

La verdad es que tocan como los ángeles. Ya no sólo la perfección técnica, pues realmente todos son virtuosos del instrumento, sino el color que consiguen entre ellos. El chelo es uno de mis instrumentos predilectos, así que tener a doce juntos es impresionante.

¿Qué obras suelen interpretar?

Por supuesto, música de Villa-Lobos, Piazzolla... En el recital que hicimos en el Liceo incluimos nuevo repertorio, con algo de música francesa (Ravel, Chausson, Debussy) y española (Falla, Granados).

Hablemos por último del tema de las grabaciones. ¿Tiene algún proyecto en este campo?

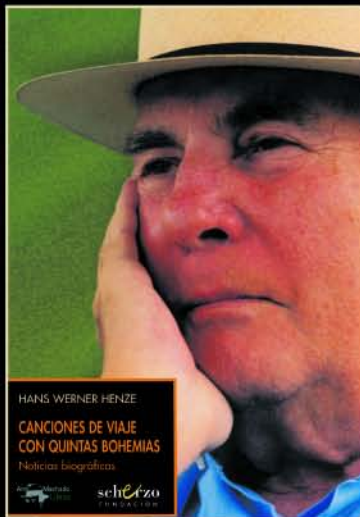
Debe estar a punto de salir un disco con canciones de Ginastera, y he grabado otro con canciones de Toldrá, que tardará un poco más en salir. Se ha hablado también de grabar la *Atlántida* de Falla, que voy a cantar en junio con la Orquesta Nacional y Josep Pons. Se están realizando muchas grabaciones en directo, como *La fattucchiera* de Vicente Cuyás, que hice en el Liceo también con Pons. Cuando hay oportunidad de grabar, la aprovecho y ya está. Pero no estoy obsesionada con el tema.

Rafael Banús Irusta

MUSICALIA SCHERZO

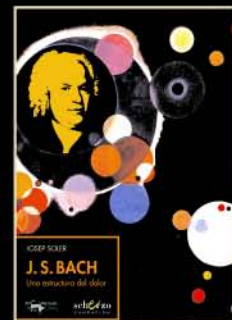
La editorial A. Machado Libros y la Fundación Scherzo anuncian la aparición de *Musicalia*, cuyo propósito es ofrecer al aficionado una nueva colección de libros sobre temas musicales.

Al ensayo *J. S. Bach. Una estructura del dolor*, escrito por el compositor catalán Josep Soler, se le une el segundo título de la colección: *Canciones de viaje con quintas bohemias*, autobiografía de Hans Werner Henze.



Notas biográficas llama Hans Werner Henze a su libro *Canciones de viaje con quintas bohemias*, un apasionado y fascinante recorrido en el tiempo en el cual nos cuenta no sólo episodios de la vida y nos da la clave de una gran parte de su producción artística, sino que es también una impresionante galería de retratos en la que figuran personalidades tan importantes de la cultura y la política europeas del siglo XX como Igor Stravinsky, Bertolt Brecht, W. H. Auden, Elsa Morante, Luchino Visconti, Ingeborg Bachmann, Jean-Pierre Ponnelle, Rudi Dutschke, Peter Weiss, Heberto Padilla, Leo Brower, Herbert von Karajan, Georg Solti y un largo etcétera. Escrito en una prosa brillante y con un magnífico pulso narrativo, *Canciones de viaje...* es la confirmación de que Hans Werner Henze, además de ser un gran músico, es un espléndido escritor.

J. S. Bach. Una estructura del dolor es el fruto de una larga y continua reflexión sobre el sentido último de la obra del genial compositor alemán. Un acercamiento a la inmensa obra bachiana como el que nos propone Soler es sólo posible cuando se parte de una honda reflexión acerca de su significado, que va más allá del análisis puramente musical –aunque éste ocupa un lugar central en el libro– hasta alcanzar una dimensión religiosa, existencial y metafísica que abre nuevas vías de comprensión de un universo cuya riqueza se revela como inagotable.



Nombre y apellidos

Dirección

Población

C.P.

Fecha

Firma

Deseo recibir en mi domicilio, contra reembolso y sin cargo alguno por gastos de envío:

J. S. Bach. Una estructura del dolor
Precio: 13 euros (con IVA incluido)

Canciones de viaje con quintas bohemias
Precio: 34 euros (con IVA incluido)

Enviar a SCHERZO editorial s.l. c/ Cartagena, 10, 1.º C. 28028 Madrid



A los cien años del nacimiento de Karl Amadeus Hartmann

LA TRADICIÓN, COMO FORMA DE VANGUARDIA

El próximo dos de agosto se cumplirán cien años del nacimiento de Karl Amadeus Hartmann, sin duda el representante mayor de los sinfonistas germanos que, imbuidos por la corriente neoclásica de entreguerras, mantienen la tradición sinfónica tras la Segunda Guerra Mun-

dial, sustentándose siempre en el extremo rigor de los procedimientos formales y en una gran elocuencia expresiva.

Hartmann es en la Europa de la segunda posguerra un caso especial, pues pocos músicos en ese momento adoptan el lenguaje de la tradición con

una fe tan ciega como él, a quien le preocupa en ese momento lo que a compositores como Piston o Rochberg en Norteamérica, esto es, la necesidad de fundir el lenguaje del neoclasicismo con la herencia del XIX.

A Hartmann le distingue haber estudiado con Anton Webern (ense-



ñanza tardía, ciertamente, pues toma clases del vienés entre 1941 y 1942), aunque su música se sitúa lejos de la técnica serial. A pesar de ello, Hartmann, nada más acabada la guerra, funda en Múnich la asociación *Música Viva*, con la finalidad de dar a conocer tanto las músicas contemporáneas como las obras de signo rupturista que habían quedado aparcadas tras la llegada al poder de los nazis. Era el momento de recuperar la escuela de Viena. (La de Hartmann es una iniciativa paralela en el tiempo a los cursos de Darmstadt, pero sin su componente teórico). A tal efecto, hay que tener en cuenta que el mismo Hartmann sufriría en sus carnes, al igual que los músicos vieneses en torno a Schönberg, la represión durante el período nazi, hasta el punto de tener que retirarse completamente de la vida musical alemana.

Los modelos de Hartmann se situaron en el ferviente romanticismo de un Mahler, en el rigor constructivo de Reger y Hindemith y en la ácida expresividad de Berg y Bartók. A esa particular tradición sinfónica, Hartmann aporta una voz especialmente vigorosa, intensa. En lo formal, Hartmann emplea con regularidad la variación y la fuga, las formas espejo (inversiones y retrogradaciones de un tema, en una línea muy afín a Webern) y una métrica muy variable. Hay en Hartmann un estilo armónico, en efecto, esencialmente tradicional, pero su espectro va siempre más allá de los límites de la tonalidad, como lo demuestra el empleo de ritmos extraordinariamente complejos.

Sin duda, la decisión de Hartmann de continuar la senda de la música sinfónica en un momento tan significativo como el del fin de la Segunda Guerra Mundial no obedece en él a ninguna mirada de nostalgia. Hartmann opta por la tradición como forma de ser vanguardista en esa época crítica. "Música fúnebre de la belleza", como él mismo llamara a su propia obra, la expresividad de Hartmann, dramática, pero contenida, es el perfecto equivalente, en una escritura ya plenamente consolidada, al sentimiento de desolación y desesperanza que transmiten, en esos mismos años, los compositores que practican el lenguaje serial.

En el inicio del *Kammerkonzert* (lenta y dubitativa entrada del clarinete), se observa por igual al hombre atormentado ante la escalada de horror que tiene lugar en la Alemania de los años 30 y al músico que se mueve entre el empeño de conservar la herencia del pasado o continuar adelante con las enseñanzas de Webern. Casi se podría afirmar que Hartmann asume ser el auténtico y genuino here-



Karl Amadeus Hartmann

tero en su patria de la tradición bruckneriana y mahleriana. Y esa decisión está ya tomada cuando Hartmann, acabada la guerra, se convierte en figura esencial en la difusión, como antes quedó dicho, de la nueva música y en personalidad influyente en el mundo musical germano tras ser nombrado en 1946 presidente de la sección alemana de la SIMC.

A pesar del formalismo con que construye su corpus sinfónico, la potente expresividad y el vigor incontenible de su música, llena de pasajes polirrítmicos y de secuencias de gran complejidad polifónica, hacen que su obra todavía hoy siga pareciendo moderna, llena de vitalidad. Casi sin discusión, las ocho sinfonías de Hartmann, consideradas en su conjunto, constituyen uno de los más logrados ciclos de toda la segunda mitad del siglo XX. Irreprochables en su estructura formal y complejas por la emoción que destilan, cuesta trabajo creer que aún hoy permanezcan estas obras apartadas de los programas de conciertos. Hay en cada una de estas sinfonías

una energía nerviosa, contagiosa, aparte de un uso formidable del color orquestal, con empleo masivo del piano, la percusión y los metales. Las formas clásicas están aquí plenamente servidas (*ricercar*, *passacaglia* y, especialmente, la fuga). Hartmann evita en estas piezas todo *pathos* romántico, cualquier banalidad melódica en provecho de la dualidad entre emociones turbulentas y contención expresiva gracias al uso de procedimientos tomados del Barroco. La escritura de Hartmann es fundamentalmente de naturaleza vertical, con lo que se evita el recurso a la melodía. Los movimientos fuertemente contrastantes (sobre todo en las sinfonías divididas en dos secciones), su violento contrapunto, la fuerza del ritmo, el peso del tejido armónico e instrumental, la aspiración a convertirse en vehículo de sentimientos e ideas profundamente humanas, reflejan a la perfección la imaginación y el afán de trascendencia de un compositor como Karl Amadeus Hartmann.

“ELEMENTAL: OBVIO, DE FÁCIL COMPRENSIÓN, EVIDENTE”¹

Reflexiones sobre el Grado Elemental, primera de las etapas de la enseñanza reglada en los conservatorios.



Foto: D. de Labra

La etapa de iniciación a la música, al igual que la de iniciación a prácticamente cualquier cosa, es importante. ¡Valiente y original idea! Perdón por la obviedad, pero sobre esta idea tan evidente se construyó, hace ya muchos años, una regulación estatal que decía que la forma de realizar estos primeros e importantes estudios era el Grado Elemental. La última ley que modificó en algo la forma y color de ese Grado Elemental original es relativamente reciente y ya queda muy poca gente que no haya oído hablar de ella. Es la famosa LOGSE, aprobada por uno de los gobiernos de Felipe González. Desde entonces, poco ha cambiado. La nueva ley, la LOCE, no tocó el Grado Elemental, al igual que muchas otras cosas. Lo que sí ha supuesto una cierta novedad, aunque ya prevista, es el hecho de que todas las comunidades autónomas hayan asumido sus competencias educativas y sean ahora quienes gestionan aquello que en tiempos fue una red estatal de centros. Pese a que han sido pasos lentos, parece que a lo largo del camino han quedado algunas cosas sin resolver.

En toda España hay algo más de trescientos centros que imparten el Grado Elemental. (Por cierto, hacemos una vez más un paréntesis para elogiar la labor de la revista *Doce Notas*, de cuya *Guía de conservatorios y escuelas de música* extraemos estos datos, y a

la vez volver a sorprendernos de que esta información y otros datos relevantes y fáciles de recopilar no sean fácilmente accesibles por cualquier persona interesada en el tema en, por ejemplo, una página web del Ministerio de Educación). Un tercio de estos centros son privados y se llaman centros “autorizados” porque lo están para impartir enseñanzas regladas. Los otros dos tercios son centros públicos que imparten únicamente el Grado Elemental o imparten esta etapa y otras, como el Grado Medio. La libertad que han tenido las comunidades autónomas para regular estos estudios ha dado como resultado cifras muy dispares, que pueden confundir si no se analizan con cuidado. Por ejemplo, Andalucía tiene seis veces más centros de Grado Elemental que Cataluña, siete más que el País Vasco y algo más del doble que Madrid. Alguien poco avisado podría deducir que la iniciación a la música recibe mayor atención en Andalucía que en otros lugares, pero pronto veremos que no sólo no se puede deducir tal cosa, sino que incluso pueden invertirse las conclusiones si se tienen en cuenta otros indicadores.

Cifras y letras: el dos por mil

Mientras que cabe decir que para muchos niños españoles el Grado Elemental ha sido la forma de acceder a

una enseñanza musical subvencionada (la subvención es casi total, dado el alto coste de la enseñanza de la música), hablemos también de aquellos que no han accedido a nada, que son muchos más y que también cuentan. Es fácil hacer un cálculo aproximado. Hay más o menos cuatro millones de niños españoles entre los ocho y los doce años. Si quisiéramos, por ejemplo, que sólo diez de cada cien niños accedieran a unos estudios musicales de iniciación, que ya son pocos, estaríamos hablando de cuatrocientos mil niños. Si repartimos cuatrocientos mil niños entre doscientos centros, necesitamos al menos que cada centro acoja una media de dos mil niños. Lo cierto es que no hay dos mil alumnos en ningún conservatorio elemental. El de Majadahonda, pueblo de Madrid, por ejemplo, tiene ciento treinta y tres. El Pablo Ruiz Picasso, de Málaga, tiene ciento ochenta. El Tomás Luis de Victoria, en Ávila, doscientos cincuenta y seis. Y así podríamos seguir. Si pudiéramos elevar la media de alumnos de todos estos conservatorios a doscientos alumnos en el grado elemental, entonces se estaría atendiendo solamente a uno de cada cien niños entre ocho y doce años, y si ampliásemos las edades y quisiéramos que hubiera niños aprendiendo a tocar un instrumento desde los seis años, edad de comienzo de la educación primaria, entonces el porcentaje quedaría ridículamente

reducido al 0,16 por ciento: ¡ni siquiera dos de cada mil niños! Conviene recordar, por si acaso alguien tiene la impresión de estar leyendo un episodio de ciencia-ficción, que estas cifras son de hoy y que no han cambiado mucho respecto de lo que eran hace, digamos, treinta años. Es decir, que son verdaderamente llamativas. Frente a la realidad, la ilusión: para satisfacer una demanda normal de plazas de enseñanzas musicales podemos decir que harían falta en toda España unas seiscientos mil para niños de seis a doce años. Si usted las encuentra, no deje de llamarnos.

Así pues, la red de centros de grado elemental sólo puede justificarse a partir del criterio selectivo. Según este criterio, se podría explicar esta carencia diciendo que el Estado está atendiendo a una élite, la de los más aptos, los más aplicados, los más volcados en la música. El acceso a los conservatorios de grado elemental se suele hacer a través de una prueba que mide estas aptitudes, pero los problemas empiezan mucho antes de la prueba, porque ¿quién matricula a un niño de ocho años en un centro que está a doscientos kilómetros de casa? Los profesores de los conservatorios, que no tienen absolutamente nada que ver con todas estas estadísticas, y que deben diseñar unas pruebas en las que se intenta seleccionar objetivamente a aquellos niños con mayores aptitudes, saben que la objetividad de las pruebas está inevitablemente tocada por el factor geográfico: los niños de Las Navas del Marqués, a veinticinco minutos por carretera con buen tiempo, no suelen presentarse a esas pruebas del conservatorio de Ávila. Lo mismo pasa en cualquier lugar en que la gente tiene un poco de sentido común, por razones obvias, de fácil comprensión y evidentes: razones elementales.

Estamos hablando, por tanto, de un proceso que se podría explicar así: *este centro lo pagamos entre todos, pero vosotros no vengáis, que os queda lejos.*

A la hora de realizar las pruebas, de nuevo el profesorado asume con profesionalidad la misión de responder con la máxima seriedad a las lógicas aspiraciones de las familias que presentan a sus hijos. En este punto existe un nudo de difícil solución, que es que nadie en el mundo ha podido jamás demostrar que exista una forma de medir y predecir las aptitudes musicales de los niños. Desde un punto de vista científico, es tan verdadero decir “he elegido a los alumnos más aptos” como decir que he elegido al pez más religioso o a la mor-

sa menos republicana.

No es para bromas, sin embargo, porque esta es una situación tan injusta con los profesores, que son los que deben decidir, como lo es con los alumnos, que al final resultan rechazados más por su carencia de habilidades que por sus aptitudes. La diferencia no es sutil. Las habilidades, en este caso, consisten en saber tocar el instrumento de antemano, es decir, haber recibido antes clases. No habría nada que objetar si el problema fuera que no hay forma de medir las aptitudes. El problema es que “algo hay que hacer”, y se recurre, puesto que no hay muchas opciones, a medir cosas que no deberían importar. De nuevo, la lógica del acceso democrático a una educación subvencionada queda en entredicho y quedan fuera de los conservatorios, además de los que no viven cerca, los que no han preparado el examen. Es algo obvio, de fácil comprensión, evidente: es elemental.

Anacrónico

Así pues, tenemos por una parte una serie excelente de centros con un profesorado ilusionado, una dotación digna, unos alumnos y unos padres satisfechos, pero tenemos por otra un contexto educativo en el que este planteamiento es, desde un punto de vista legislativo, político y democrático, un anacronismo. Hoy el grado elemental es una etapa de la enseñanza reglada conducente a titulación, y hay diversas razones por las que esto no se entiende fácilmente: no selecciona a un grupo selecto de niños muy especialmente dotados para la música, sino a los que parecen algo dotados del entorno geográfico inmediato; no parece conducir a titulación, puesto que terminar el grado elemental no garantiza el acceso al grado medio y, muy importante, tiene un elevado índice de abandonos, relacionado con el hecho de que una cosa es probar si a mi hija le gusta el violín y otra muy distinta seguir unas asignaturas reguladas por ley, obligatorias, exigentes, basadas casi siempre sólo en la música clásica, a lo largo de cuatro o más años.

¿Prioridades?

Sería bueno que en algún momento se plantease qué se quiere que sean estos centros en el futuro y esta es una responsabilidad que atañe directamente a quien legisla, que es el Ministerio de Educación. Desde un punto de vista político siempre parece que hay cosas

más importantes, pero el argumento de las prioridades no es creíble después de varias décadas. Las llamadas prioridades son a menudo un descuido y la verdadera prioridad sería tener un sistema educativo bien pensado. ¿Será tan difícil?

Hay algunos motivos por los que estos cambios preocupan y no parecen fáciles. Por una parte, la enseñanza privada ha basado buena parte de su prestigio en su capacidad de impartir programas educativos aprobados por el Ministerio de Educación, y ha tenido la posibilidad de presentar sus escuelas y academias bajo el rótulo de “oficial”, pero eso ya no debería ser un problema, puesto que el Ministerio, o en realidad la Consejería de Cultura correspondiente, también puede aprobar el funcionamiento de un centro privado como escuela de música, una figura legal válida y atractiva. También hay que tener en cuenta que es cada vez más gente la que ve las clases de música como una alternativa de ocio, de cultura, o de lo que se quiera, antes que de “formación profesional”. Los datos son evidentes si miramos a cómo han aumentado tanto oferta como demanda de enseñanza musical para aficionados.

Por otra parte, los centros de los que hablamos no son un cifra, ni una antigualla, sino verdaderos receptáculos de la ilusión de miles de niños y profesores que hacen una bellísima labor. ¿Qué culpa tienen ellos de todo esto? Merecen cambios a mejor, que les permitan dar respuesta a las demandas de la sociedad, a la lógica podríamos decir, pero que respeten el trabajo realizado y no alarmen con ideas de “supresión”, “traslado”, etc. Se trataría, simplemente, de flexibilizar el currículo, es decir, la oferta de asignaturas, de instrumentos, de estilos musicales, e incluso de disciplinas artísticas impartidas. Por una parte, esa flexibilidad daría la oportunidad a muchos de acceder a una enseñanza más adecuada a sus inquietudes, es decir, al mundo que nos rodea. Por otra, debería contemplar con esmero la formación de niños claramente inclinados por vocación y aptitudes a la música como algo central en sus vidas. No estamos inventando nada. Estas posibilidades ya las ofrece el modelo de escuela de música, ya se practican en infinidad de países y ya las entiende cualquiera a quien se le explique detenidamente. Son algo elemental, obvio y de fácil comprensión: evidente.

Pedro Sarmiento
educacion@scherzo.es

¹ Diccionario de la RAE.

El cantar de los cantares

EL TENOR (1)

Hemos dado un repaso, meses atrás, con la excepción del último número, en el que tratábamos una cuestión estilística, a las principales voces femeninas y hemos procedido a establecer una de sus posibles clasificaciones; la nuestra, discutible y subjetiva como cualquier otra. Esperamos que, al menos, sea orientadora. Seguiremos similares criterios conceptuales a partir de aquí, en el momento en el que nos disponemos ya a fijar las bases de clasificación de las voces masculinas. Como en el caso de las del género opuesto, empezaremos por las más agudas; es decir, aquí las de tenor, que analizaremos en éste y en el siguiente trabajo.

Estamos ante lo que era la antigua línea fundamental de la polifonía, la que llevaba la melodía. Sólo a partir del XVI empezó a ser conectada con la voz masculina menos grave, cantada primero de pecho en el registro central, después también en falsete en el agudo. Antes de la irrupción del *castrato*, a mediados y finales del XVII, el tenor fue, con Peri, Caccini o Rossi, el gran protagonista viril, sobre todo en Francia, donde era preferido a los castrados. Poco a poco, mientras iban desapareciendo éstos, se comenzó a ver en el tenor el prototipo de personaje heroico, apasionado. Mozart, Cherubini, Mayr, Spontini y Rossini le concedieron papeles de lucimiento.

La de tenor es la voz más aguda de las del hombre. Sus cuerdas vocales suelen medir de 1,8 a 2,2 centímetros de longitud y su tesitura se extiende por lo común, según cada tipo, de do^2 o re^2 a do^4 o re^4 . El registro o posición de pecho va, en condiciones óptimas, hasta el fa agudo (fa^3), a partir del que se produce el paso, fenómeno que ya hemos estudiado. Fue precisamente un tenor, el francés Gilbert Duprez (1806-1896), quien modificó, rompiendo con ello la tradición belcantista, la técnica de emisión tras esa frontera, hasta ese momento practicada con sonido afalsetado. El cantante, interpretando *Guillermo Tell* de Rossini decidió emitir las notas agudas a plena voz, utilizando, quizá sin darse completa cuenta, las cavidades resonadoras superiores: senos frontales, nasales y maxilares e incluso la bóveda craneana al completo. Y llegó de ese modo al do sobreagudo 4, que desde entonces, sin demasiada lógica, es llamado de pecho, cuando realmente es de cabe-



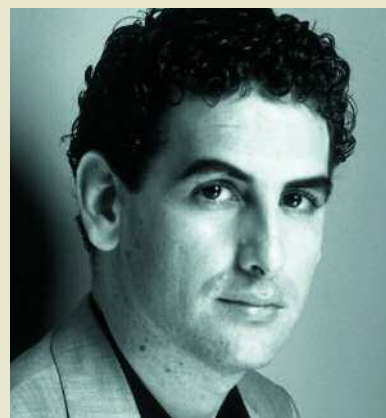
Wunderlich



Gigli



Pavarotti



Flórez

za: ahí arriba es donde resuena la voz. El compositor de Pésaro quedó desagradablemente sorprendido y calificó los sonidos resultantes como los emitidos por un gallo al que se le corta el pescuezo. Para el papel de Arnold seguía prefiriendo a Adolphe Nourrit (1780-1831), que fue quien estrenó esa parte en 1829 y que era un perfecto exponente de la tradición belcantista del falsete. De todas formas, esta técnica no había sido del todo desterrada por Duprez. Ni por Manuel García — por cierto, maestro de Nourrit— que, casi coetáneamente, había cultivado asimismo esas sonoridades de cabeza a plena voz. Veamos ahora una clasificación posible de los instrumentos de tenor.

Ligero. Es la voz más aguda, fácil y aérea; también la más débil y falta de mordiente, de *squillo*, de metal, de poder de penetración, de brillo. El timbre, aun a plena voz, es a veces casi blanco. En él pueden confundirse en determinadas circunstancias las emisiones a plena voz de cabeza, falsete o falsete reforzado. Voz no necesariamente extensa, pero sí hábil para las agilitades. El pasaje aparece situado alrededor del fa - fa sostenido³. En Italia se dio a este tipo vocal el nombre de *tenore di grazia*, aunque en realidad este carácter puede ser

aplicado a otros tipos. Un tenor de gracia, es decir, con dominio del canto ligero, de las *sfumature* o apagamientos del sonido, de los matices más delicados, no ha de ser necesariamente ligero, sino que puede ser también lírico-ligero o incluso lírico, siempre que éstos controlen esa clase de canto con facilidad. Pensemos, por ejemplo, en un tenor ligero como Luigi Alva, capaz, por su levedad, de realizar sin problemas esos efectos y de cantar con gusto y abandono, con dominio del llamado canto elegiaco. Y en otro como el joven Giacomo Lauri-Volpi, un tenor de carácter lírico-spinto en años posteriores, pero, ya con voz muy robusta, un exquisito delineador de matices en sus primeros años. El mismo Caruso, que en su plenitud era un tenor baritonal, empezó haciendo en algún caso papeles de gracia. Entre las partes más claras de tenor ligero figuran las escritas por Mozart para Pedrillo de *El rapto en el serrallo*, Leoncavallo para Beppe en *Payasos*, Lalo para Mylio en *Le roi d'Ys* o Donizetti para Nemorino en *El elixir de amor*; aunque para todos ellos a veces es preferible, y esto es algo que ya hemos predicado en relación con las féminas, una voz más llena y consistente de lírico-ligero o lírico siempre que se conozca la técnica y se sea lo

suficientemente flexible. En todo caso, hay que insistir, el canto de gracia es realmente independiente del tipo vocal y se puede aplicar a cualquier fragmento musical. Es un estilo. Para apreciar lo que es no hay como escuchar una parte del aria *Una furtiva lagrima* de *L'elisir d'amore* en la voz de Tito Schipa. Es el caso de un ligero, más bien un lírico-ligero, aplicando esa manera de cantar, con abandono y línea. Pero también hay canto de gracia en el despliegue de Giacomo Lauri-Volpi, una voz más robusta y sonora, en la exposición de *A te, o cara* de *Los puritanos* de Bellini.

Lírico-ligero. Es voz de mayor consistencia, sobre todo en la zona grave, y de mayor impacto en el agudo. Por lo común, tiene la amplitud y prestancia del lírico en el registro inferior y, en particular, en el centro, en el registro llamado medio, y la agilidad y ligereza, la facilidad del ligero en la zona superior. Y posee no sólo mayor contundencia en esa zona superior, sino también mayor extensión a plena voz, con el pasaje situado más o menos también en torno al fa. Este

tipo de voz es la más adecuada para cantar ciertas partes mozartianas, que igualmente admiten un lírico cuidadoso y musical. Así, Ferrando de *Così fan tutte*, que es un personaje de medio carácter, lo que, en términos más modernos, podríamos calificar de tenor lírico-spinto. En el mismo caso estaría don Ottavio de *Don Giovanni*. Hay que olvidarse por tanto de esos tenores extremadamente ligeros y linfáticos, afalsetados, para estos papeles claramente viriles, aunque totalmente llenos de matices. Lo mismo, pero en mayor medida, para Tamino de *La flauta mágica*, Idomeneo o Tito, que son de talante más dramático. Un prototipo de tenor lírico-ligero, de anchas plenitudes, para Mozart fue el alemán Fritz Wunderlich, de voz penetrante, timbrada, plateada, heredero de tenores como Helge Rosvaenge o Walther Ludwig —de talante más heroico— o Peter Anders. El croata Anton Dermota es otro espléndido prototipo. Lírico-ligeros serían asimismo un Des Grieux de *Manon* de Massenet o el Duque de Mantua de *Rigoletto*, un personaje que ha estado

muchas veces en la voz de cantantes de gracia, como Dino Borgioli, pero también de más consistentes instrumentos, incluso plenamente líricos, así Luciano Pavarotti. Pero el estilo, el gusto, la finura, la gracia que posee el calavera de Mantua se prestan en mayor medida a una voz lírico-ligera y Alfredo Kraus podría ser un magnífico ejemplo. O el radiante y juvenil Giuseppe Di Stefano. Werther o Alfredo de *Traviata* son papeles muy característicos, igualmente dominados por el tenor canario. El francés Georges Thill, de timbre más oscuro e instrumento más lleno para el primer papel, y el italiano Beniamino Gigli, más luminoso y de caudal más amplio y generoso, para el segundo, fueron muy plausibles alternativas dentro de lo más reconociblemente lírico. Un ejemplo muy actual de lírico-ligero, aún en pleno crecimiento, es el peruano Juan Diego Flórez, un tenor que podríamos asimilar a los antiguos contraltinos rossinianos o donizettianos: voces claras, de luminosa plenitud.

Arturo Reverter

schERZO

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

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

Deseo suscribirme, hasta nuevo aviso, a la revista SCHERZO por períodos renovables de un año natural (11 números) comenzando a partir del mes de nº.....

El importe lo abonaré de la siguiente forma:

- Transferencia bancaria a la c/c 2038 1146 95 6000504183 de Caja de Madrid, a nombre de SCHERZO EDITORIAL, S.L.
- Cheque a nombre de SCHERZO EDITORIAL, S.L.
- Giro postal.
- VISA. Nº:
- Caduca ... /... /... Firma.....

Con cargo a cuenta corriente

.....

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

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Rellene y envíe este cupón por correo, fax o correo electrónico.
O llámenos por teléfono de 10 a 15 h.
También está disponible en nuestra página en internet.

Nombre.....

Domicilio.....

CP.....Población.....

Provincia.....

Teléfono.....

Fax.....

E-mail.....

El importe de la suscripción será:

- ◆ España: 63 €
- ◆ Europa: 98 € por avión.
- ◆ Estados Unidos y Canadá: 112 €
- ◆ America Central y del Sur: 118 €

El precio de los números atrasados es de 6,30 €

Tratamiento automatizado de datos personales.- Los datos recabados formán parte de los ficheros de la empresa, y son necesarios para la formalización de las suscripciones, su facturación y seguimiento posterior. Los datos se tratarán y protegerán según la LO. 15 /1999 de 13 de diciembre de Datos de Carácter Personal y el titular de los mismos podrá ejercer los derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición ante las oficinas de la Sociedad sita en Madrid, calle Cartagena nº 10 1º C, 28028 Madrid.

FREE JAZZ: POESÍA SIN MÁRGENES



A comienzos de los sesenta, el jazz se enfrentó a una nueva etapa creativa dentro de su joven historia, asistiendo a la última gran revolución del género: el free jazz (jazz libre). Desde el punto de vista social, se trataba de una música rebelde, tanto en sus formas como en contenidos, que conectaba directamente con el espíritu agitado y agitador característico de aquella convulsa década. En Estados Unidos, la lucha por los derechos civiles se intensificó cuantitativamente a partir de las consecuencias catastróficas de la Guerra de Vietnam, y el free jazz pasó a ser la banda sonora de estas voces inconformistas y contestatarias que se elevaban en contra de la sinrazón humana.

Desde el punto de vista musical, el jazz libre se instaló en los espacios abiertos de la atonalidad, disolviendo toda simetría rítmica y melódica e incrementando la temperatura expresiva y emocional. Para los jazzistas no había ninguna frontera estilística, todas las culturas musicales les eran válidas, desde Oriente hasta Occidente, desde el silencio hasta el ruido. Esta concepción universal de la música sería después la máxima fundamentación de la

llamada “fusión”, predominante en la siguiente década (por ello hablamos de la última gran revolución del género). El baterista inglés Tony Oxley resumía a la perfección este pensamiento en una de sus colaboraciones para la revista de vanguardia *Micropbone*: “Mi actividad más importante es la ampliación de mi vocabulario”. Y nosotros apostillamos: si el jazz es la vanguardia de todas las músicas, así como la poesía lo es de todas las literaturas, el free jazz es la vanguardia de las vanguardias.

Durante los años cincuenta, el jazz había asimilado todas las evoluciones que había experimentado desde sus orígenes, citándose, en un mismo tiempo y en un mismo lugar, la música de Nueva Orleans, el swing, el bebop, el cool y el hard-bop. El género parecía haber encontrado un tope imaginario que impidiera cualquier otro avance, dada la concentración de sentidos jazzísticos convocados en los distintos discursos. Pero los músicos más inquietos y aventureros se negaron radicalmente a esta actitud contemplativa y aburguesada del jazz, arrojándose a la creación más pura, aquella que no tiene nombre ni apellidos, presente

ni pasado. Por eso el free jazz está asociado intrínsecamente a la cultura de la vanguardia.

El jazz libre fue una respuesta contundente a los modos jazzísticos academizados y consolidados en fórmulas y estereotipos previsibles, con una vida exigua y limitada, por no decir muerta. Esta nueva generación de jazzistas recuperó la verdadera esencia del jazz, una música creativa en estado permanente. El jazz volvía a echar mano del juego de la improvisación, con fraseos salvajes e impulsivos que se complementaban y superponían. Buena parte de estos jazzistas se valieron de los espacios atonales, algo que ya habían apuntado el pianista George Russell y el contrabajista Charles Mingus. Y aunque pudiera resultar paradójico, esta libertad tonal encuentra una gran tradición en la música negroamericana, ya que buena parte de las formas previas al jazz —las “work songs”, los “field hollers”, los blues arcaicos, etc.— eran atonales (conviene que recordar que sus músicos y cantantes no conocían la armonía ni la tonalidad europeas).

Esta singularidad determinó grandes diferencias entre la vanguardia

norteamericana y la europea. Mientras músicos como Ornette Coleman, Archie Shepp, Pharoah Sanders o Albert Ayler practicaban una “atonalidad folclórica” —basada en los citados “field hollers” y en los blues primitivos—, europeos como Schönberg, Webern o Berg definían su aliento vanguardista a través de una “atonalidad abstracta”. Ello provocó el rechazo de los jazzistas estadounidenses hacia las formas musicales “blancas” y un distanciamiento social, político y cultural hacia todo lo europeo. En contra, la “música negra” alcanzó su mayor apogeo en todas sus variantes, surgiendo una fascinación desmedida por las culturas africana y oriental. Así pues, la única conexión entre ambas escuelas vanguardistas procedía de ese desprecio mutuo por la música mecánica y acomodada, por la música encogida que daba la espalda al palpito de la creación.

El saxofonista alto y multiinstrumentista Ornette Coleman (Fort Worth, Texas, 1930) fue uno de los máximos puntales de este nuevo movimiento musical, instaurando oficialmente la etiqueta “Free Jazz” en 1960, al emplear estos dos vocablos en un disco firmado junto a su Double Quartet. No obstante, y a pesar de estas adversidades, el free jazz se convirtió en muy poco tiempo en una doctrina cultural de enorme proporción y mayor autoridad. En Chicago se creó la Asociación para el Avance de los Músicos Creativos (A. A. C. M.), con el pianista Muhhal Richard Abrams y el Art Ensemble of Chicago a la cabeza, y en Nueva York la Asociación de la Orquesta de Compositores de Jazz (J. C. O. A.), en la que se citaban jazzistas avanzados como Cecil Taylor, Carla Bley, Don Cherry o Mike Mantler. Al tiempo, en Europa surgían escuelas o cooperativas afines al espíritu del Free Jazz, encontrándonos con músicos innovadores como el alemán Peter Brotzmann, el noruego Jan Garbarek o el inglés Evan Parker. Todos ellos trabajaron sobre los idearios urgentes de Ornette Coleman y John Coltrane, el otro gran profeta del free jazz, e intentaron trascenderlos y llevarlos mucho más lejos.

Free America: la colección

Buena parte de estos latidos vanguardistas pueden revisarse ahora a través de la colección *Free America*, que pone en circulación Universal Music. El primer lanzamiento consta de 15 discos, aunque se aseguran nuevas entregas. Todos los títulos, remasterizados digitalmente a 24 bits, ven la luz por primera vez en CD, formato digi-

pack de tres cuerpos y edición limitada y numerada (precio aproximado de cada volumen: 14 €). La gran mayoría de estas grabaciones, armadas sobre el fondo de catálogo del sello America, fueron registradas en París entre los años 1969 y 1973. La lujosa presentación cuenta con anotaciones originales de la época y un nuevo ensayo escrito por Philippe Carles (*Jazz Magazine* y co-autor del libro *Free Jazz, Black Power*).

Los tres primeros títulos nos emplazan ante ese laboratorio de la vanguardia negra que fue el Art Ensemble of Chicago (muy acertada la elección de los álbumes *Certain Blacks* y *Phase One*). Luego la serie continúa con felices rarezas como las firmadas por el pianista Paul Bley (*Improvise*) y los saxofonistas Anthony Braxton y Steve Lacy (de ambos se incluyen dos registros, aunque aquí destaquemos sus *Saxophone Improvi-*

sations Series F) y *The Gap*, respectivamente). Luego la colección se acerca también a los universos avanzados de Clifford Thornton, Roswell Rudd, Archie Shepp y Mal Waldron, aunque por encima de todos hay que resaltar, por el contenido altamente escorado, los títulos remitidos por el trompetista Alan Shorter (del hermano de Wayne se aporta su incendiario *Tes Esat*), el saxofonista —no suficientemente valorado— Frank Wright (*Uhuru Na Umoja*) y el colectivo Emergency (*Homepage to Peace*).

Como en cualquier botica, hay de todo en *Free America*, pero la colección mantiene viva la esencia de la música libre y vanguardista. Habrá que esperar nuevas entregas, pero, de momento y desde estas páginas, saludamos y recomendamos la iniciativa discográfica.

Pablo Sanz

FREE AMERICA: LOS TÍTULOS

Art Ensemble of Chicago. *Certain Blacks* (1970).

Art Ensemble of Chicago. *Phase One* (1971).

Art Ensemble of Chicago with Fontella Bass. (1970)

Paul Bley. *Improvise* (1971).

Anthony Braxton. *Saxophone Improvisations, Series F* (1972).

Anthony Braxton. *Dona Lee* (1972).

Dave Burrell. *After Love* (1970).

Emergency. *Homage to Peace* (1970).

Steve Lacy Quintet. *The Gap* (1972).

Steve Lacy Quintet, con Mal Waldron (1972).

Roswell Rudd con, con John Tchicai (1965).

Archie Shepp & Chicago Beau. *Black Gipsy* (1969).

Alan Shorter. *Tes Esat* (1971).

Clifford Thornton. *The Panther And The Lash* (1970).

Frank Wright Quartet. *Uhuru Na Umoja* (1970).

CARTELERA

X CICLO DE JAZZ FUNDACIÓN PEDRO BARRIÉ DE LA MAZA.

Abril. Esta fundación gallega viene acogiendo las mayores excelencias del jazz contemporáneo, contando en su décimo aniversario con una Hard-Bop All Stars en la que militan popes como Benny Golson o Cedar Walton (día 8); la leyenda saxofonística de Anthony Braxton (día 9); el cuarteto de la cantante Laika Fatien (día 15); el quinteto del saxofonista y clarinetista Paquito D’Rivera (día 16); el saxofonista Phill Woods y la Orquesta Sinfónica de Galicia (día 22); y otra experiencia orquestal, la firmada por la pianista Lorraine Desmarais (día 23).

X JORNADAS DE JAZZ EN LA UPM.

Del 21 al 24 de abril. La Universidad Politécnica de Madrid mantiene su compromiso alcanzando sus diez primeros años de vida. Al igual que en otras ediciones, el cartel esta vez

cuenta con dos pesos pesados, James Carter y Tom Harrell, y dos remites cercanos y valientes, Llibert Fortuny y Jean Michel Pilc.

13º CICLO “JAZZ ES PRIMAVERA”.

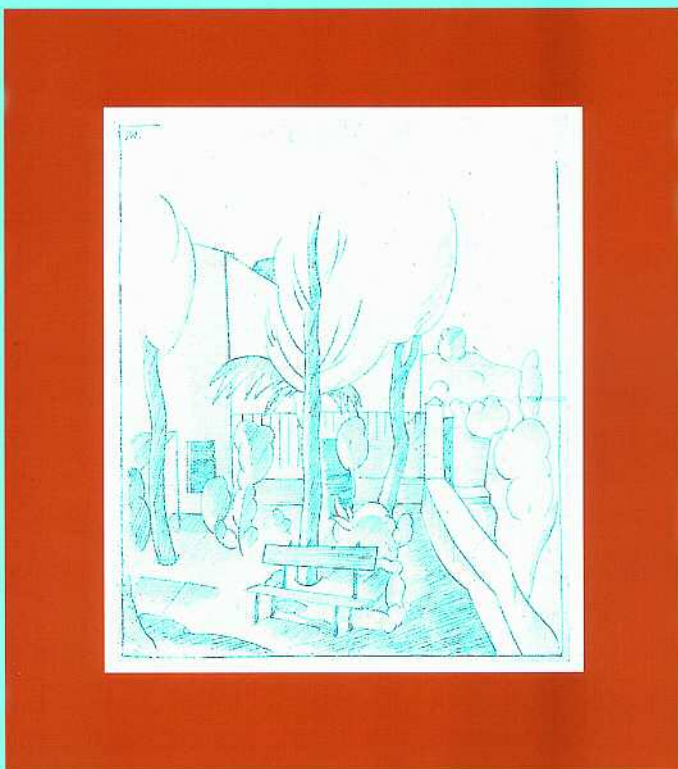
Abril. El segundo y último tramo del festival del Club de Música y Jazz San Juan Evangelista propone un remite brasileño, Marcio Faraco (día 7) y un apunte de fusión rockera, Tuxedomoon (día 8).

FESTIVAL DE JAZZ DE SANTANDER.

16 de abril. El baterista y percusionista del pianista Michel Camilo, el cubano Horacio “El Negro” Hernández, acude a la capital cántabra para impartir una clase magistral y mostrar su proyecto *Italuba*.

JAZZ EN SAN JAVIER.

16 de abril. Los responsables del festival veraniego de esta localidad murciana aplacan su sed jazzística regalándose en primavera una velada junto al pianista Jacky Terrasson.



Recorridos musicales por los jardines del pasado UNA RECONSTRUCCION SONORA

ALFREDO ARACIL (ed.): Música y jardines. Estudios de Alfredo Aracil, Louis Jambou, Consuelo M. Correcher, Antonio Gallego, Yvan Nomick, Jorge de Persia, Stefano Russomanno. Publicaciones del Archivo Manuel de Falla. Colección Estudios. Serie Música nº 5. Granada, 2003. 224 págs.

Mudo parece el Paraíso terrenal si nos atenemos a la descripción del Génesis: allí un manantial brota sólo para iniciar el riego, los pájaros son de momento citados para que Adán les pongan nombre y el viento apenas se intuye ya al final cuando Dios se paseaba por el jardín tomando el fresco". Con estas frases inicia Alfredo Aracil, compositor y musicólogo, el libro *Música y jardines*; más adelante señala acertadamente: "nada de aromas ni de sonidos dos protagonistas también de

los goces del jardín". Con esta reivindicación de los placeres de la escucha Aracil, editor del libro, inicia una interesante aportación a un tema, el de las relaciones entre el hombre y su medio a través de la música y particularmente al de las relaciones entre música y jardines. Aportación interesante la de un libro que centra el discurso sobre el jardín y el paisaje en sus aspectos sonoros, algo novedoso en un tema tradicionalmente abordado desde la perspectiva visual. Aportación interesante, necesaria e inesperada en un país en el que las lecturas como ésta con un carácter abierto, amplio e interdisciplinar especialmente en el campo musical sólo se encontraban en otras lenguas, fundamentalmente el inglés. Este libro puede leerse en español y es una aportación original, lo que lo hace especialmente meritorio. No parece casualidad sin embargo que esta buena noticia surja de un lugar como el

archivo Manuel de Falla y de una ciudad como Granada en la que, tal como el propio libro refleja, se da una unión natural entre música y jardines, teniendo en Falla un protagonista notorio de esta relación y por tanto del libro. Pero, organizado en siete apartados cada uno escrito por un especialista, el libro ofrece muchas cosas más. El capítulo inicial de Aracil titulado *Sonidos y sentido del jardín*, advierte algo evidente pero que nuestra ruidosa sociedad, tan sorda a las sutilezas de los sonidos naturales, parece ignorar: la poderosa capacidad del sonido para definir el espacio y nuestra propia relación con el mismo. Aracil, apoyado en diversos textos realiza una reivindicación de la capacidad de evocación del sonido, de su importancia en el diseño del espacio, en la creación de un ambiente, y especialmente en el deleite y disfrute del jardín. Este capítulo inicial va a dar paso a una serie de interesantes, variados y entretenidos recorridos por jardines musicales y por las músicas de los jardines. Así Louis Jambou nos acompaña por un exquisito y delicioso recorrido literario musical por los *jardines musicales del Renacimiento*. Jambou nos dibuja la construcción del jardín como marco de representación del mundo pastoril, escenario idílico de una interrelación entre el hombre y la naturaleza. El mundo pastoril encuentra en el jardín el escenario del encuentro sonoro, de la interacción acústica con el entorno a partir de fenómenos sonoros diversos ya sea el eco, la voz humana, o los instrumentos (percusiones elementales, flautas rústicas...). Jambou nos muestra las ricas tradiciones de aquel periodo rebuscando en la literatura, en la poesía, en la música, en el teatro, en tratados teóricos, en las tradiciones campesinas... tratando de encontrar el punto de unión fundamental entre lo natural y lo humanizado, entre lo culto y lo silvestre. El jardín se convierte en espacio clave de unión y la música a la que llegan los ecos de antiguos sonidos del mundo pastoril, ese elemento temporal, auténtica banda sonora sin la que no podría entenderse la alianza entre lo natural y lo humanizado.

En su trabajo titulado *Los jardines del mundo de Manuel de Falla* Consuelo M. Correcher, aborda otra manera de recorrer jardines. Concretamente realiza un trabajo de puesta en orden de los jardines presentes de alguna manera en la vida del autor de *Noches en los jardines* de España. Siete son las tipologías de jardín que nos muestra Correcher ya porque fueran conocidos directamente por Falla bien porque fueran singulares de la época y lugares

en los que vivió. Desde su Cádiz natal hasta su último jardín, los Espinillos de Altagracia en Argentina, Falla vivió diferentes jardines: Granada, Madrid, París, Barcelona, Sitges, Mallorca, Costa Azul, Roma, País Vasco, Inglaterra, Bruselas de nuevo Andalucía... jardines reales, antológicos, imaginarios, conocidos personalmente por Falla o evocados por amigos y conocidos como el caso de Santiago Rusiñol, auténtico especialista en el tema, que le acogió en Sitges y seguramente le argumentaría sobre los jardines mediterráneos. Si el motivo que inspira el trabajo de Correcher es la influencia que los jardines ejercen sobre Falla, en el trabajo de Antonio Gallego titulado *Noche, música y jardín. Sonidos y perfumes nocturnos en las lecturas de Manuel de Falla*, el leitmotiv será la influencia de los poetas que Falla leyó. El motivo inspirador básico del trabajo de Gallego surge de una idea literaria clásica que refiere la unión de sonidos y perfumes bajo la bóveda de la noche, recogida en un poema de Calderón (*Noche, música y jardín*). Merced a este argumento Gallego persigue nuevos rastros de Falla por nuevos jardines sonoros. El libro nos ofrece a continuación un trabajo de Yvan Nornick titulado *Jardines en la música instrumental. Desde les jeux d'eau à la villa d'este hasta Noches en los jardines de España*, centrado en el modo en el que los compositores trasladan al pentagrama las sensaciones del jardín, los diferentes modos descriptivos a través de diferentes estilos relacionando así tipologías de jardines con estéticas musicales. El jardín recreado, el jardín como decorado, las formas de representar el agua o los cantos de pájaros son desmenuzados en este trabajo.

De nuevo Falla, pero esta vez inscrito en el contexto social y filosófico de la España modernista aparece en el trabajo de Jorge de Persia titulado *Jardín, paisaje y música en el pensamiento artístico en tiempos de Rusiñol*. El jardín como espacio de interacción entre naturaleza y cultura permite al investigador Jorge de Persia ensanchar las reflexiones a la cuestión del paisaje. De Persia aporta sus ricos conocimientos, investigaciones y datos sobre el periodo modernista español. Partiendo de las connotaciones atribuidas al paisaje, subjetivas, sociales, culturales ideológicas, etc., examina la capacidad del paisaje como elemento de representación de un estado colectivo incluyendo la música como un elemento importante dadas sus capacidades de evocación, rememoración y actualización.

En el último capítulo, *Los jardineiros de la imaginación. Música sobre jardines en el siglo XX*, Stefano Russo-

manno completa esta audición del jardín con la escritura musical correspondiente al siglo XX. Desde el jardín expresionista con Schoenberg hasta Bruno Maderna en el que la metáfora del compositor jardinero alcanza su máxima expresión, pasando por el jardín inglés de Delius, los jardines urbanos de Ives, los jardines exóticos de Cage o Takemitsu, el jardín de los pájaros de Messiaen, o los jardines del recuerdo de Enescu, Russomanno analiza y describe un siglo enormemente rico en sugerencias y referencias para los compositores. El libro es, en resumen, un completo y bello ejemplo de cómo estudiar y reconstruir el paisaje sonoro del jardín pretérito. No sólo en las partituras, sino en textos literarios, en documentos históricos, en la pintura y en la poesía, los autores del libro escarban múltiples fuentes para reconstruir esa banda sonora de lo cotidiano en ese jardín idílico en el que se encuentran lo natural y lo humano.

La publicación de este libro, puede ser finalmente un buen motivo para reflexionar no sólo sobre el jardín pasado sino también sobre el jardín presente. El jardín es un espacio concreto que se presenta como una manifestación del verde en nuestras geografías en nuestras ciudades. En él se da un paisaje sonoro, a veces, amenazado por el ruido urbano, paisaje sonoro que no se corresponde con el paisaje visual. Puede ser la ocasión de señalar en unas pocas líneas algunas contribuciones teóricas y compositivas fundamentales para enriquecer la aproximación al tema. El desarrollo tecnológico de las últimas décadas ha permitido la introducción del sonido ambiental grabado en el campo compositivo, lo que ha dado lugar a recientes desarrollos compositivos y a diferentes análisis teóricos acerca de la relación entre el sonido y el contexto ambiental. Desde la escuela de música concreta o acústica francesa que sostiene, desde su origen a mediados del siglo pasado, el valor de la riqueza acústica de los sonidos ambientales, hasta el desarrollo del concepto de Paisaje sonoro, creado alrededor de la figura de Murray Schafer en Canadá hacia los años 70 de dicho siglo, el sonido ambiental adquiere su significado tanto en términos de sus propias propiedades como en términos de su relación con el contexto. Estas corrientes musicales adquieren en los últimos años un gran interés surgiendo diversos autores que utilizan el jardín como inspiración o como espacio concreto de nuevas experiencias musicales. El propio Schafer en un libro fundamental sobre Paisaje sonoro *La afinación de*

mundo (The Tuning of the World, Schafer, 1977), establece una base ampliamente descriptiva para los estudios de paisajes sonoros, dedicando un capítulo importante al jardín sonoro. Los colegas de Schafer en la Universidad de Vancouver, Hildegard Westerkamp y Barry Truax, la japonesa Keiko Torigoe o el compositor suizo Pierre Marietan, son sólo una pequeña muestra de músicos interesados en la actualidad por el paisaje sonoro del jardín. Con diferentes enfoques, ya sea realizando experiencias compositivas, diseñando recorridos o paseos sonoros por diferentes espacios ajardinados como un primer grado en la experiencia compositiva (Westerkamp), diseñando instalaciones sonoras y musicales para jardines concretos (Marietan), o estudiando los valores sonoros inscritos en los paisajes y jardines tradicionales del Japón (Torigoe). Podemos recordar también al americano John Grayson o a los hermanos Baschet, un ingeniero acústico y un músico franceses muchos años dedicados a diseñar y fabricar instrumentos-esculturas, es decir, objetos capaces de emitir sonidos diversos movidos por el viento, el agua, las personas... exhibidos en parques y jardines. Estos autores junto con otros seguidores y autores que comparten estas ideas en todo el mundo trabajan tanto en los aspectos educativos como compositivos con sonidos ambientales, en todos los formatos, incluidos conciertos, radio y presentaciones en vivo. Cabe citar la creación de un Foro Mundial sobre Ecología Acústica (World Forum for Acoustic Ecology) que conecta grupos e individuos alrededor del mundo preocupados por el paisaje sonoro. La relación entre música y ambiente se hace más intensa con estas aportaciones. Desde esta perspectiva, la percepción de nuevas formas musicales puede hacer cambiar nuestra percepción del ambiente sonoro. Simultáneamente, el desarrollo de nuevos criterios estéticos en relación a los sonidos cotidianos puede influir en la percepción de los mismos. Este relajante recorrido por los jardines del pasado puede estimular nuevas inquietudes acerca del sonido, dando paso a preguntas del tipo: ¿cómo desarrollar herramientas que, desde la aportación de la historia de la composición musical puedan contribuir a mejorar la acústica en nuestros espacios cotidianos? ¿Es posible, viceversa, desde el desarrollo de estas nuevas aproximaciones en el campo del paisaje sonoro, la tecnología acústico-musical, la psicoacústica, etc. generar nuevas formas musicales...?

LA GUÍA DE SCHERZO

NACIONAL

BARCELONA

1,2,3-IV: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña [www.obc.es]. Lawrence Foster. Pierre Amoyal, violín. Montsalvatge, Koering, Chaikovski. (Auditori [www.auditori.org]).

4: Filarmónica Arturo Toscanini. Lorin Maazel. Wagner. (Ibercamera [www.ibercamera.es]. Auditori).

6: Cuarteto de Venecia. Boccherini, Haydn, Mozart. (Euroconcert).

8,9,10: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Jesús López Cobos. Beethoven. (Auditori).

12: Cuarteto Hagen. Beethoven, Kurtág, Ravel. (Ibercamera. Palau [www.palaumusica.org]).

13: Daniel Barenboim, piano. Programa por determinar. (Palau 100).



BARENBOIM

16,17: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Claudio Scimone. Cor Madrigal. Boccherini, Pergolesi, Vivaldi. (Auditori).

17,18: Sinfónica del Principado de Asturias. Maximiano Valdés. Orfeo Català. Barinsky, Noak. Brahms, *Réquiem alemán.* / Prada, Mendelssohn. (Palau).

19: Akademie für Alte Musik. Mozart. (Palau 100).

20: Lautten Compagny. Wolfgang Katschner. Haendel. (Euroconcert).

22,23,24: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Orfeo Català. Rubens, Martins, Elsner. Mendelssohn, *Paulus.* Jesús López Cobos. Beethoven. (Auditori).

26: Coro y Orquesta de la Ópera de Mannheim. Adam Fischer. Mozart, *La clemenza di Tito* (versión de concierto). (Palau 100).

27: Paul Lewis, piano. Beethoven. (Ibercamera. Palau).

29,30: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Carl Davis. Películas con música en directo. (Auditori).

GRAN TEATRE DEL LICEU
WWW.LICEUBARCELONA.COM
L'ELISIR D'AMORE (Donizetti). Callejari. Gas. Devia, Alaimo, Giménez, Torres. **1,2,21,23,27,29-IV.**

A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM (Britten). Bicket. Carsen. Daniels, Sala, Gietz, Taylor. **18,20,22,24,26, 28,30-IV.**

BILBAO

SINFÓNICA DE BILBAO
WWW.BILBAORKESTRA.COM

7,8-IV: Juanjo Mena. Marsick, Grondhal, Berg.

14,15: Juanjo Mena. Frank Peter Zimmermann, violín. Debussy, Hindemith, Falla.



MENA

SOCIEDAD FILARMÓNICA

5-IV: Trío con piano Kempf. Beethoven, Rachmaninov, Chaikovski.

13: Combattimento Consort Amsterdam. Jan Willem de Vriend. Argenta, Bardón, Dümmüller. Haendel, *Resurrezione.*

20: Cuarteto Hugo Wolf. Wolf, Schubert.

27: Musica Vitæ. Peter Sundkvist. Nielsen, Sibelius. Mozart, Grieg.

CÁCERES

ORQUESTA DE EXTREMADURA
WWW.ORQUESTADEEXTREMADURA.COM

15-IV: Antoni Ros Marbà. María Orán, soprano. Toldrà, Chausson, Bizet.

CÓRDOBA

ORQUESTA DE CÓRDOBA
WWW.ORQUESTADECORDOBA.ORG

14-IV: Howard Griffiths. Marco Rizzi, violín. Prieto, Prokofiev, Dvorák.

27: Max Valdés. Jorge Luis Prats, piano. Brahms, Villa Lobos, Stravinski.

EUSKADI

SINFÓNICA DE EUSKADI
WWW.ORQUESTADEEUSKADI.ES

6-IV: Josep Pons. Messiaen, *Sinfonía Turangalila.* (Bilbao. **7,8:** San Sebastián).

14: Vasili Petrenko. Aramburu, Aragüés, Botesini, Prokofiev (Pamplona. **15:** Vitoria).

22,25: Paul McCreesh. Carlos Mena, contratenor. Haydn, Gluck, Mozart, Schubert. (San Sebastian. **23:** Bilbao. **26:** Vitoria. **27:** Pamplona).

GRANADA

ORQUESTA CIUDAD DE GRANADA
WWW.ORQUESTACIUDADGRANADA.ES

1-IV: Sylvain Cambreling. Julian Rachkin, violín. Bach, Berg, Schubert.

17: Alejandro Posada. Haydn, Grieg.

22: Josep Pons. Marco Socías, guitarra. Stravinski, Rodrigo, Brahms.

JEREZ

TEATRO VILLAMARTA
WWW.VILLAMARTA.COM

TROUBLE IN TAHITI (Bernstein). **2-IV. 8:** Zefiro. Alfredo Bernardini.

LA CORUÑA

ORQUESTA SINFÓNICA DE GALICIA
WWW.SINFONICADEGALICIA.COM

1-IV: Jesús López Cobos. Mahler, *Décima.*

7: Víctor Pablo Pérez. Nikolai Znaider, violín. Beethoven, Mahler.

15: Eiji Oue. María Elisabeth Lott, violín. Marco, Bruch, Brahms.

30: Víctor Pablo Pérez. Coro de la OSG. Coro de Cámara del Palau. Orfeón Donostiarra. Mage, Vermillion, López, Rootering. Mahler, *Octava.*

LAS PALMAS

ORQUESTA FILARMÓNICA DE GRAN CANARIA
WWW.OFRANCANARIA.COM

1-IV: Raymond Leppard. Dezső Ránki, piano. Arriaga, Schumann, Liszt.

22: Günther Herbig. Takemitsu, Wagner, Bruckner.

23: Sinfónica de Tenerife. Víctor Pablo Pérez. Elgar.

29: Pedro Halffter. Joanna MacGregor, piano. Ives, Gershwin, Scriabin.

XXXVIII FESTIVAL DE ÓPERA

WWW.FESTIVALDEOPERA.COM
L'ELISIR D'AMORE (Donizetti). Frizza. Pontiggia. Flórez, Giordano, Antoniozzi, Frontal. **12,14,16-IV.**

LEÓN

AUDITORIO CIUDAD DE LEÓN
WWW.AUDITORIOCIUDADDELEON.NET

8-IV: Sinfónica de Galicia. Víctor Pablo Pérez. Nicolai Znaider, violín. Beethoven, Mahler.

15: Ernesto Bitetti, guitarra. Villalobos, Ravel, Dyens.

22: María Bayo, Fabrice Boulanger. Martín y Soler. Mozart, Granados.

24: Sinfónica Ciudad de León "Odón Alonso". Dorel Murgu. Gala de jóvenes intérpretes.

30: The Harp Consort. Andrew Lawrence-King. Música y danza en el México del siglo XVII.

MADRID

1,2,3-IV: ONE [www.ocne.mcu.es]. Philippe Herreweghe. Schubert, Bruckner. (Auditorio Nacional [www.auditorionacional.mcu.es]).

7: Cuarteto de Tokio. Joan Enric Lluna, clarinete. Mendelssohn, Carter, Mozart. (Liceo de Cámara. A.N.).

— Proyecto de Tokio. Fabián Panisello. Durán Loriga, Olavide. (Música de Hoy [www.musicadhoy.com]. A.N.).

8,9,10: ONE. Heinrich Schiff, violonchelo y director. Webern, Haydn, Brahms. (A.N.).

9: Cuarteto Hagen. Haydn, Kurtág, Grieg. (Liceo de Cámara. A.N.).

12: Maurizio Pollini, piano. Beethoven, Stockhausen, Berio. (Grandes Intérpretes. Fundación Scherzo [www.scherzo.es]. A.N.).



POLLINI

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música
XXXII Ciclo de Grandes Autores e Intérpretes de la Música

Auditorio Nacional. Sala Sinfónica.
22 de abril de 2005
AL AYRE ESPAÑOL.
Director: Eduardo López Banzo.

"NORTE Y SUR DEL BARROCO EUROPEO"

Obras de: J. S. Bach: Suite nº 1 en do mayor, BWV 1066; Misa en sol menor BWV 235; Joseph de Torres: Villancico al Santísimo: "Al clamor"; Villancico de Miserere a Jesús Crucificado: "Perlas, luzes"; Cantada al Nazimientto: "Mas no puede ser"; Villancico al Santísimo: "Arpón que glorioso".

Venta de localidades: Taquillas del Auditorio Nacional

Venta telefónica: Servicaixa: 902332211

TEATRO REAL

ABRIL

Información: 91/ 516 06 60. Venta Telefónica: 902 24 48 48. Venta en Internet: teatro-real.com. Visitas guiadas: 91 / 516 06 96.

ÓPERA:

DIE FRAU OHNE SCHATTEN

de Richard Strauss.
Abril: 15, 19, 22, 25, 29.
Mayo: 2, 5, 9. 19:00 horas.
Producción de la Bayerische Staatsoper de Múnich (1992).

Director musical:

Pinchas Steinberg.

Director de escena:

Ennosuke Ichikawa.

Solistas:

Robert Dean Smith, Eva Johansson, Julia Juon, Eike Wilm Schulte, Susana Córdón, Ruth Rosique, Alan Titus, Luana DeVol, Grant Doyle, Scott Wilde, Kevin Connors. Coro y orquesta titular del Teatro Real (Coro y Orquesta Sinfónica de Madrid).

BALLET:

COMPañIA NACIONAL DE DANZA.

Abril: 23, 24, 27, 28, 30*. 20:00 horas; domingos, 18:00 horas.
*Función también a las 12:00 horas.

Director artístico: Nacho Duato.

Nueva creación

(estreno mundial).

Música: John Adams.

Coreógrafo: Mats Ek.

Herrumbre.

Música: David Darling, Sergio Caballero y Pedro Alcalde.
Coreógrafo: Nacho Duato.

CENTRO PARA LA DIFUSIÓN DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA

Concierto Temas "De Cine".
María Aragón, mezzosoprano;
Ángel Huidobro, piano.

Programa:

obras de Ennio Morricone;
Kurt Weill; George Gershwin;
Rodgers Hammerstein;
Henry Mancini; Cole Porter;
Harold Arlen; Frederick Loewe.

Lunes 11 de abril, 19 horas.
Auditorio MNCARS

Concierto de la Orquesta de la Comunidad de Madrid.

Director: Santiago Serrate.
Sartory Cámara.
Solistas: María José Suárez;
Marco Antonio Pérez Prado,
Jesús Ángel León.

Programa:

Monográfico Cristóbal Halffter

Jueves 28 de abril, 19.30 horas.

Auditorio Nacional
(Sala de Cámara)

TEATRO DE LA ZARZUELA

Jovellanos, 4. Metro Banco de España. Tlf.: (91) 5.24.54.00.
Internet:
http://teatrodelarzarzuela.mcu.es.
Director: Luis Olmos.
Venta localidades: A través de Internet (servicaixa.com), Taquillas Teatros Nacionales y cajeros o teléfono de ServiCaixa: **902 33 22 11**.
Horario de Taquillas:
Venta anticipada de 12 a 17 horas.
Días de representación, de 12 horas, hasta comienzo de la misma.

La Venta de Don Quijote, de Ruperto Chapí y **El Retablo de Maese Pedro**, de Manuel de Falla (programa doble). Hasta el 10 de abril (excepto lunes y martes) a las 20:00 horas. Miércoles 6 de abril (matiné en familia) y domingos, a las 18 horas.
Dirección Musical: Lorenzo Ramos. Director de Escena: Luis Olmos. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Coro del Teatro de La Zarzuela.

Concierto-Proyección: jueves 14 de abril, a las 20 horas. Proyección de la película **Don Quixote**, de Georg Wilhelm Pabst. Música original de Jorge Fernández Guerra (estreno mundial de la partitura). Orquesta de la Comunidad de Madrid. Director Musical: José Ramón Encinar.

Final del XI Concurso Internacional de Canto Acisclo Fernández Carriedo: Sábado 16 de abril, a las 20 h.

Ballet Nacional de España. Del 22 de abril al 8 de mayo.

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID

Ciclo de la Comunidad de Madrid Auditorio Nacional 26 de abril, 19,30 horas
Antoni Ros Marbá, director
Programa
I Parte
Danzas de "D. Quijote" de Roberto Gerhard
Concierto-Capricho para arpa y orquesta de X. Montsalvatge
Solista: Xavier de Maestre, arpa

II Parte
Introducción y danza de "La vida breve" de Manuel de Falla
Sombbrero de tres picos (1ª y 2ª Suite) de Manuel de Falla

14: Combattimento Consort. Jan Willem de Vriend. Argenta, Zomer, Bardon, Dürrmüller. (Conciertos de la Tradición. A.N.).
15,16,17: ONE. The Gabrieli Consort. Paul McCreesh. Labelle, Lawson, Chance, Agnew. Haendel, *Athalia*. (A.N.).
18: Maurizio Pollini, piano. Chopin. (Grandes Intérpretes. Fundación Scherzo. A. N.).

ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID

CICLO DE LA ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica. Miércoles, 20 de abril de 2005. 19,30 horas

ORQUESTA FILARMÓNICA DE MÁLAGA
Javier Perianes, piano
Aldo Ceccato, director

L. van Beethoven Leonora III. Obertura en do mayor
L. van Beethoven Concierto nº 3 para piano y orquesta en do menor op. 37
J. Brahms Sinfonía nº 2 en re mayor op. 73

Auditorio Nacional. Sala Sinfónica. Martes, 26 de abril de 2005. 22,30 horas

ORQUESTA Y CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID
Dietrich Henschel, barítono
José Ramón Encinar, director

R. Wagner
Viaje de Sigfrido por el Rin
G. Mahler
Lieder Eines Fahrennd Gesellen
J. Rueda
Sinfonía nº 3 El viaje múltiple *

21: Coro del Proyecto Guerrero. Guillermo Bautista. Schoenberg, *Obra para coro*. (Música de Hoy. A. N.).
23,24: Coro de la Capilla Real de Madrid. Los Músicos del Buen Retiro. Bach, *Cantatas*. (Parroquia de Santiago el Mayor).
24: Camerata Anxanum. Massimo Spadano. María José Moreno, soprano. Boccherini, *Arias académicas*. (Siglos de Oro. El Pardo, Capilla del Palacio).



25: Teatro Nacional de Mannheim. Adam Fischer. Mozart, *La clemenza di Tito* (versión de concierto). (Ibermúsica [www.ibermusica.es]. A.N.).
27: Sinfónica de la Radio de Finlandia. Sakari Oramo. Schumann, Sibelius. (Ibermúsica. A.N.).

MÁLAGA
FILARMÓNICA DE MÁLAGA
1,2-IV: Marco Guidarini. Mahler, *Sexta*.
14,15: Aldo Ceccato. Beethoven.

MURCIA
AUDITORIO
WWW.AUDITORIOMURCIA.ORG
8-IV: Sinfónica de la Región de Murcia. José Miguel Rodilla. Steven Isserlis, chelo. Charles, Schumann.
15: Orquesta Gürzenich de Colonia. Markus Stenz. Geoffrey Lancaster, piano. Haydn, Mahler.

OVIEDO
AUDITORIO PRÍNCIPE FELIPE
WWW.AYTO-OVIEDO.ES/AUDITORIO/
16-IV: Sinfónica Ciudad de Oviedo. Tamás Vásáry. Yuri Bashmet, viola. Musorgski, Bartók, Sibelius.
18: Tamás Vásáry, piano. Bach, Liszt.

PALMA DE MALLORCA
SINFÓNICA DE BALEARES CIUDAD DE PALMA
WWW.SIMFONICA-DE-BALEARS.COM
7-IV: Salvador Mas. Gary Hoffman, chelo. Weber, Schumann, Schubert.
21: Luis Remartínez. Joaquín Achúcarro, piano. Mendelssohn, Rachmaninov.



PAMPLONA
BALUARTE
WWW.BALUARTE.COM
1-IV: Montserrat Martí, soprano; José Bros, tenor; Marco Evangelista, piano.
9: Coral de Cámara de Pamplona. Orquesta Pablo Sarasate de Pamplona. Rizzi Brignoli. Bros, Priscitelli, Schuster, Capitanucci. Donizetti, *Roberto Devereux* (versión de concierto).
21,22: Orquesta Pablo Sarasate de Pamplona. Ernest Martínez Izquierdo. Rudolf Buchbinder, piano. Brahms.
24: Orquesta de Szeged. Orfeón Donostiarra. José Miguel Rodilla. Davidova, Dámaso, Ramón. Haydn, *La Creación*.
28: Orquesta de Cámara Musica Vitæ. Petter Sunkvist. Shostakovich, Prokofiev, Dvorák, Bartók.

SALAMANCA
SOCIEDAD DE CONCIERTOS
WWW.SOCIEDADDECONCIERTOS.COM
1-IV: Hespèrion XXI. Jordi Savall. Sanz, Martín y Coll, Merula.

SANTIAGO DE COMPOSTELA

AUDITORIO DE GALICIA REAL FILHARMÓNIA DE GALICIA
WWW.AUDITORIODEGALICIA.ORG
SANTIAGO DE COMPOSTELA
Auditorio de Galicia Real Filharmonía de Galicia
WWW.AUDITORIODEGALICIA.ORG
7-IV: Real Filharmonía de Galicia. A. Ros Marbá. P. Gallois, flauta. A. Dvorák, K. Penderecki, P. I. Chaikovsky.
14: Real Filharmonía de Galicia. M. Zumalave. Th. Indermühle, oboe. O. Vázquez, R. Strauss, A. Dvorák.
28: Real Filharmonía de Galicia. G. I. Ramos. M. Zabaleta, piano. J. Mª Sánchez Verdú, A. Ruiz Pipó, F. Mendelssohn.

SEVILLA
SINFÓNICA DE SEVILLA
WWW.ROSSEVILLA.COM
14,15-IV: Matthias Aeschbacher. Mozart, Schumann, Mendelssohn.

TENERIFE

ORQUESTA SINFÓNICA DE TENERIFE
Auditorio de Tenerife
WWW.OST.ES
Información: 922239801

2-IV: R. Gimeno/B. Cabrera. Concierto en Familia.
8-IV: E. Colomer/X. Phillips. Shostakovich y Bartók.
15-IV: J. López Cobos/M. Pèrès/Grupo vocal-instrumental. Respighi y Sánchez-Verdú.
22-IV: Víctor Pablo Pérez/J. Wang. Elgar.
29-IV: A. Alfonso/M. Bella/J. Ferrero/A. Brito/I. Anaya/E. Santana/J. Cordero. Alfonso y Guigou.

VALENCIA
PALAU DE LA MÚSICA
WWW.PALAUVALENCIA.COM

1-IV: Orquesta de Valencia. Christoph Wilkins. Karl Leister, clarinete. Berio, Copland, Chávez.
8: Orquesta de Valencia. Walter Weller. Coro de la Generalitat Valenciana. Merbeth, Danz. Mahler, *Segunda*.
12: Sinfónica de la SWR de Baden Baden y Friburgo. Michael Gielen. Inga Nielsen, soprano. Wagner, Schoenberg.
15: Orquesta de Valencia. Walter Weller. Mozart, Haydn, Beethoven.
19: The Amaryllis Consort. Charles Brett.
22: Orquesta de Valencia. Miguel Ángel Gómez Martínez. Silvia Marcovici, violín. Valero, Bartók, Ravel.
26: Sinfónica de la Radio de Finlandia. Sakari Oramo. Schumann, Sibelius.
28: Flanders Recorder Quartett.
29: Orquesta de Valencia. Miguel Ángel Gómez Martínez. Strauss.
30: Felicity Lott, soprano; Malcolm Martineau, piano. Programa por determinar.

VALLADOLID
SINFÓNICA DE CASTILLA Y LEÓN
WWW.ORQUESTACASTILLAYLEON.COM

1-IV: Eduardo López Banzo. Mozart, Haydn.
7,8: Vasilii Petrenko. Kirill Gerstein, piano. Charles, Rachmaninov, Ravel. **TEATRO CALDERÓN**
WWW.TCALDERON.COM
MADAMA BUTTERFLY (Puccini). Barbacini. Tasca, Portilla, Di Mico. Sintes. **28,30-IV.**

ZARAGOZA
AUDITORIO DE ZARAGOZA
WWW.AUDITORIOZARAGOZA.COM

5-IV: Grupo Enigma. Coro Amici Musicae. Juan José Olives. Ananda Sukarlan, piano. Stravinski.
7: Dietrich Henschel, barítono; Fritz Schwinghammer, piano. Schubert, Duparc, Gounod.



15: Al Ayre Español. Eduardo López Banzo. Bach, Torres.
25: Sinfónica de la Radio de Finlandia. Sakari Oramo. Lindberg, Schumann, Sibelius.

INTERNACIONAL

AMSTERDAM

REAL ORQUESTA DEL CONCERTGEBOUW
WWW.CONCERTGEBOUW.ORG
14,15,17-IV: Jaap van Zweden. Bartók, Beethoven.

21,22: Jukka-Pekka Saraste. Baaren, Dutilleux, Debussy, Lutoslawski.
DE NEDERLANDSE OPERA
WWW.DNO.NL

DIE TOTE STADT (Korngold). Metz-
macher. Decker. Kerl, Weth, Kraus,
Mulder. 6,9,13,18,24,27,29-IV.

DAS RHEINGOLD (Wagner). Haen-
chen. Audi. Dohmen. Smits, Merritt,
Clark. 28-IV.

BERLÍN

FILARMÓNICA DE BERLÍN
WWW.BERLIN-PHILHARMONIC.COM
2-IV: Simon Rattle. Vaughan
Williams, Mahler.



RATTLE

6,8: Simon Rattle. Gambill, Roocroft,
Tomlinson, Henschel. Britten, *Peter
Grimes* (versión de concierto).

14,15,16: Nikolaus Harnoncourt.
Organosova, R Emmert, Streit, Gerhar-
her. Schubert.

22,23: Simon Rattle. Stravinski.
26,27,28: Simon Rattle. Christian Tetz-
taf, violín. Takemitsu, Chin, Stravinski.
DEUTSCHE OPER
WWW.DEUTSCHEOPERBERLIN.DE

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Run-
del. Krämer. Zeppenfeld. Bieber,
Carlson, Stefanescu. 2,30-IV.

LA FANCIULLA DEL WEST (Puccini).
Sutej. Nemirova. Kabatu, Agache,
Tanner, Bell. 3,7,15-IV.

DON PASQUALE (Donizetti). Abel.
Arnould. Praticò, Chen, Lopera, Ivan.
4-IV.

LA FORZA DEL DESTINO (Verdi).
Carignani. Neunfels. Dalás, Farina,
Konig, Bell. 6,9,13,16,21-IV.

LE NOZZE DI FIGARO (Mozart).
Mayrhofer. Friedrich. Brück, Kaune,
McCarthy, Orfila. 10,24-IV.

AIDA (Verdi). Armiliato. Friedrich.
Becker, Walewska, Briban, O'Neill.
14,17-IV.

CAVALLERIA RUSTICANA (Mascagni)
/ I PAGLIACCI (Leoncavallo). Sutej.
Pountney. Cura, Focile, Mastromari-
no. 23,27-IV.

LA BOHÈME (Puccini). Kamensek.
Friedrich. Iveri, Sabbatini, Valentini,
Chen. 28-IV.

STAATSOPER
WWW.STAATSOPER-BERLIN.ORG
NORMA (Bellini). Fisch. Ritzel. Bot-
ha, Dussmann, Eisenfeld. 1,8,11,15,
21-IV.

TOSCA (Puccini). Ettinger. Riha. Fan-
tini, Volonté, Gallo, Zettisch.
6,12,16,20-IV.

DER ROSENKAVALIER (Strauss).
Weigle. Brieger. Pieczonka, Müller,
Wolf, Kammerloher. 9,13,17-IV.

DON GIOVANNI (Mozart). Ettinger.
Langhoff. Skovhus, Samuil, Breslik,
Schnitzer. 23,27,29-IV.

TANNHÄUSER (Wagner). Ettinger.
Kupfer. Youn, Gambill, Trekel, Fritz.
28-IV.

BRUSELAS

LA MONNAIE
WWW.LAMONNAIE.BE
DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Jacobs.
Kontridge. N'Kosi, Jo, Güra, Rial.
26,27,28,29,30-IV.

CLEVELAND

ORQUESTA DE CLEVELAND
WWW.CLEVELANDORCHESTRA.COM
7,8,9,10-IV: Matthias Bamert. Proko-
fiev, Broughton, Sibelius.

14,15,16: Mitsuko Uchida, piano y
dirección. Mozart.

16,17,18,19,20,21: Chenoweth, Bec-
ker. Prokofiev, Chaikovsky, Rossini.

28,29,30: Pierre Boulez. Webern,
Boulez, Stravinski.

DRESDE

SEMPEROPER
WWW.SEMPEROPER.DE
PARSIFAL (Wagner). Albrecht. Adam.
Goerne, Belobo, Gould, Herlitzius. 1-
IV.

CLEOFIDE (Hasse). De Marchi. Grub-
er. Bayo, Köler, Martínez, Cordier.
3,5,7,9-IV.

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Zim-
mer. Kirst. Zeppenfeld, Kim, Ketel-
sen, Dressler. 6,10,12-IV.

THE RAKE'S PROGRESS (Stravinski).
Boder. Himmelmann. Tomaszewski,
Nyland, Homrich, Rasilainen.
13,16,19-IV.

DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM
SERAIL (Mozart). Haider. Marelli.
Mesgarha, Petersen. 15,18,21-IV.

FALSTAFF (Verdi). Fritzsche. Engel-
mann. Weikl, Gallo, Kim, Martinsen.
23,29-IV.

WOZZECK (Berg). Albrecht. Baum-
gartner. Schmidt, Kringsborn, Nasra-
wi, Hupach. 24,30-IV.

FILADELFIA

ORQUESTA DE FILADELFIA
WWW.PHILORCH.ORG
1,2,5-IV: Roger Norrington. Elgar,
Haydn, Vaughan Williams.

7,8,9,12: Charles Dutoit. Martha
Argerich, piano. Fauré, MacMillan,
Beethoven.



ARGERICH

14,15,16: Charles Dutoit. Stravinski,
Janáček, Beethoven.

27,28,29,30: Rossen Milanov.
Delius, Maw.

FRANCFORT

OPER FRANKFURT
WWW.OPER-FRANKFURT.DE
JOVANSCHINA (Musorgski). Petren-
ko. Pade. Frank, Eliasson, Bailey,
Cassian. 1,4,7,9,14,16,21-IV.

LA TRAVIATA (Verdi). Böer. Corti.
Lascarro, Beczala, Lucic, Striker.
2,6,8,10,12,22-IV.

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Jones.
Kirchner. Baldvinsson. Fink, Stas-
meister, Edelmann. 3-IV.

ARIODANTE (Haendel). Marcon. Frey-
er. Halevi, Carlstadt, Plock, Fontosh.
15,17,20,23-IV.

LA FORZA DEL DESTINO (Verdi).
Baldvinsson, Raspagliesi, Winter,
Lucic. 27-IV.

GINEBRA

GRAND THÉÂTRE

WWW.GENEVEOPERA.CH
MARIA STUARDA (Donizetti). Pidò.
Garichot. Di Donato, Fontana, Cutler,
Furlanetto. 2,4,6,8-IV.

LISBOA

TEATRO SÃO CARLOS
WWW.SAOCARLOS.
DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL
(Mozart). Peskó. Strehler. Rancatore,
Trost, Léger, Larsen. 29-IV.

LONDRES

BARBICAN CENTRE
WWW.LSO.CO.UK
7,9,10,11,12-IV: Sinfónica de Lon-



GARDINER

dres. John Eliot Gardiner. Beethoven.
16,17: Sinfónica de Londres. Anto-
nio Pappano. Daniel Barenboim, pia-
no. Brahms, *Conciertos para piano*.

24: Sinfónica de Londres. Emmanuel
Krivine. Julia Fischer, violín.
Debussy, Bartók, Rimski-Korsakov.

28: Gaudier Ensemble. Mozart.
— Sinfónica de Londres. James
DePreist. Moray Welsh, chelo.

Haydn, Mahler.
THE SOUTH BANK CENTRE
WWW.SBC.ORG.UK

3-IV: Orquesta Sinfónica de Chicago.
Daniel Barenboim. Mahler, *Novena*.

4: Orquesta Sinfónica de Chicago.
Pierre Boulez. Daniel Barenboim,
piano. Bartók.

5: Orquesta Philharmonia. Charles
Mackerras. James Ehnes, violín.
Mozart, Brahms.

6: Orquesta Filarmónica de Londres.
Emmanuel Krivine. Vadim Repin,
violín. Rimski-Korsakov, Chaikovsky,
Dvorák.

7: Real Orquesta Filarmónica. Leon-
ard Slatkin. Natalie Clein, chelo.
Walton, Elgar, Vaughan Williams.

9: Coro y Orquesta Filarmónica de
Londres. Emmanuel Krivine. Korn-
gold, Ravel, Fauré.

10: Orquesta Philharmonia. Charles
Mackerras. Truls Mørk, chelo.
Brahms, Dvorák.

11: Simon Preston, órgano. Wesley,
Bach, Schumann, Mendelssohn.

15: Filarmónica de Londres. Alan
Buribaiiev. Evgenia Rubinova, piano.
Borodin, Chaikovsky, Rachmaninov.

— Grigori Sokolov, piano. Schubert,
Chopin.

17: Orquesta Philharmonia. Jiri
Belohlavek. Piotr Anderszewski, pia-
no. Smetana, Dvorák.

21: Orquesta Filarmónica de Lon-
dres. Osmo Vänskä. Stephen Hough,
piano. Mozart, Saint-Saëns, Sibelius.

22: London Sinfonietta. Oliver Knus-
sen. Maxwell Davies.

23: Orquesta Philharmonia. Esa-Pek-
ka Salonen. Emanuel Ax, piano.
Wagner, Strauss, Beethoven.

24: Maurizio Pollini, piano. Chopin.

26: Orquesta Philharmonia. Esa-Pek-
ka Salonen. Viktoria Mullova, violín.
Bartók, Bruckner.

27,28: Orquesta Filarmónica de Lon-
dres. Anne-Sophie Mutter, violín y
dirección. Mozart.

28: Philip Howard, piano. Janáček,
Szymanowski, Xenakis.

29: Orchestra of the Age of Enlighten-

ment. Mark Elder. Steven Isserlis, che-
lo. Mendelssohn, Gade, Schumann.

30: Orquesta Philharmonia. Peter
Maxwell Davies. Hakan Hardenber-
ger, trompeta. Maxwell Davies.

ROYAL OPERA HOUSE COVENT GARDEN
WWW.ROYALOPERAHOUSE.ORG

MADAMA BUTTERFLY (Puccini).
Oren. Leiser. Gallardo-Domás, Berti,
Lucic, Elliott. 4,8,11,14,23,26,29-
IV.

UN BALLO IN MASCHERA (Verdi).
Pappano. Martone. M. Álvarez, Matti-
la, Hampson, Fiorillo.

12,15,18,21,25,
30-IV.

LYON

OPÉRA
WWW.OPERA-LYON.COM
POLLICINO (Henze). Pérez. Perton.
Cantantes del Nuevo Estudio de la
Ópera de París. 1,2,3-IV.

MILÁN

TEATRO DEGLI ARCIMBOLDI
WWW.TEATROALLASCALEA.ORG
LA ITALIANA IN ALGERI (Rossini).
Altinoglu. Cardoliani. Wolak, Sledge,
Novaro, Jeffrey. 3,5,8,10-IV.

MÚNICH

FILARMÓNICA DE MÚNICH
WWW.MUENCHNERPHILHARMONIKER.DE
9,11,12-IV: Peter Eötvös. London
Voices. Ives, Berio.

15,16,17: Jonathan Nott. Kolja Bla-
cher, violín. Haydn, Stravinski,
Honegger.

20,21,22: David Zinman. Hélène
Grimaud, piano. Musorgski, Rachma-
ninov, Dvorák.

BAYERISCHE STAATSOPER
WWW.STAATSOPER.DE
L'INCORONAZIONE DI POPPEA
(Monteverdi). Bicket. Alden. Sin-
dram, Zazzo, Antonacci, Laszczkows-
ki. 2,3,5-IV.

IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Rossini).
Chaslin. Soleri. Macias, Serra,
Genaux, Gantner. 6,9-IV.

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Hof-
stetter. Everding. Reiter, Trost, Vargi-
cová, Banse. 7,11,13,16,19-IV.

FAUST (Gounod). Haider. Pountney.
Villazón, Rydl, Burchuladze, Arteta.
10,14,17-IV.

LULU (Berg). Reck. Alden. De Arella-
no, Silja, Fox, Daszak. 18,21,24-IV.

ROMÉO ET JULIETTE (Berlioz).
Viotti. Homiki. Blasi, Villazón, Franz,
Gantner. 23,29-IV.

SAUL (Haendel). Bolton. Loy. Lem-
aul, Ainsley, Asawa, Tear. 30-IV.

NÁPOLES

TEATRO CARLO
WWW.TEATROCARLO.IT
DIE WALKÜRE (Wagner). Tate. Tiez-
zi. Ventris, Sigmundsson, Eglitis,
Stemme. 3,6-IV.

ROMÉO ET JULIETTE (Berlioz).
Platts, Davislum, Anastasov.
26,27,28,29,30-IV.

NUEVA YORK

METROPOLITAN OPERA
WWW.METOPERA.ORG
DON GIOVANNI (Mozart). Jordan.
Nitescu, Sabbatini, Finley, Ramey.
1,6,9,12,16-IV.

DER ROSENKAVALIER (Strauss).
Runnicles. Denoke, Graham, Aikin,
Rose. 2-IV.

DON CARLO (Verdi). Colenari.
Guleghina, White, Putilin, Burchulad-
ze. 2-IV.

UN BALLO IN MASCHERA (Verdi). Conlon. Voigt, Joshua, Giordani. Álvarez. **4,7,11,14,18,22,25,28-IV**. TOSCA (Puccini). Conlon. Guleghina, Licitra, Delavan. **5,9,15-IV**. DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Levine. Goerne, Pape, Moll, Polenzani. **8,13,16,20,23-IV**. DIE WALKÜRE (Wagner). Gergiev. Sergeieva, Dalayman, Domingo, Diadkova. **19,23-IV**. FAUST (Gounod). Levine. Isokoski, Alagna, Hvorostovski, Pape. **21,26,30-IV**. TURANDOT (Puccini). Armiliato. Watson, Farina, Stottler. Kovaliov. **27,30-IV**. LA CLEMENZA DI TITO (Mozart). Levine. Von Otter, Murphy, Connolly, Lopardo. **29-IV**.

PARÍS

1-IV: Filarmónica de Radio Francia. Myung-Whun Chung. Mahler, *Sexta* (Teatro de los Campos Elíseos [www.theatrechampselysees.fr]). **12:** Alexander Kniazev, chelo. Bach. (T.C.E.). **13:** Bruno Leonardo Gelber, piano. Beethoven, Schumann, Chopin. (T.C.E.). **19:** Ensemble Orchestral de Paris. Thomas Zehetmair. Rebel, Hartmann, Beethoven. (T.C.E.). **20:** Filarmónica de Radio Francia. Myung-Whun Chung. Mahler, *Séptima* (T.C.E.). **21:** Orquesta Nacional de Francia. Daniel Harding. Gidon Kremer, violín. Schumann, Strauss. (T.C.E.). **28:** Orquesta Nacional de Francia. Yutaka Sado. Vahan Mardirossian, piano. Julian Bliss, clarinete. Copland, Khachaturian, Shostakovich. (T.C.E.). **29:** Orquesta Francesa de Jóvenes. Jesús López Cobos. Mahler. (T.C.E.). **30:** Les Arts Florissants. William Christie. Haendel, *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* (T.C.E.).
OPÉRA BASTILLE
WWW.OPERA-DE-PARIS.FR

VOINA I MIR (Prokofiev). Jurovski, Zambello. Skovhus, Guriakova, Kiknadze, Voropaev. **3,6,8-IV**. TRISTAN UND ISOLDE (Wagner). Salonen. Sellars. Heppner, Selig, Meier, Naef. **12,16,20,24,28-IV**. BORIS GODUNOV (Musorgski). Kout. Zambello. Ramey, Le Roi, Zamojska, Bogacheva. **26,30-IV**.
THÉÂTRE DE CHÂTELET
WWW.CHATELET-THEATRE.COM
DIE BASSARIDEN (Henze). Ono. Kokkos. Anderson, Montalvo, Davies, Matz. **13,15,17,21,23-IV**. POLLICINO (Henze). Gibault. Coutanze. Huchet, Legay, Schirrer, Lamprecht. **20,22,24-IV**.

TURÍN

TEATRO REGIO
WWW.TEATROREGIO.TORINO.IT
L'AMORE DEI TRE RE (Montemezzi). Caetani. Montavon. Scandiuzzi, Villars, Patané, Ribeiro. **12,14,17,20,24-IV**.

VENEZIA

TEATRO LA FENICE
WWW.TEATROLAFENICE.IT
PIA DEI TOLOMEI (Donizetti). Arrivabeni. Gagneron. Ciofi, Schmunck, Schroeder, Polverelli. **15,17,19,21,24-IV**.

VIENA

MUSIKVEREIN
WWW.MUSIKVEREIN.AT
1-IV: Wolfgang Holzmaier, barítono; Roger Vignoles, piano. Mahler, Bartók, Brahms, Janáček. **2,3:** Sinfónica Chaikovski de Moscú. Vladimir Fedoseiev. Oleg Maisenberg, piano. Musorgski, Taneiev, Rachmaninov. **6,7:** Sinfónica de Viena. Manfred Honeck. Hélène Grimaud, piano. Beethoven, Chaikovski. **10:** Armonico Tributo Austria. Lorenz Duftschmid. Monteverdi, Bonini, Marini. **11:** Filarmónica de Viena. Coro de la Sociedad de Amigos de la Música de Viena. Franz Welser Möst. Kühmeier, Kirchschrager, Ainsley, Quasthoff.

Mendelssohn, *Elias*.
— Ensemble Kontrapunkte. Peter Keuschnig. Revueltas, Schedl, Henze. **12:** Angela Gheorghiu, soprano; Mihaela Ursuleasa, piano. Schubert, Mascagni, Massenet.



GHEORGHIU

15: Sinfónica de la Radio de Viena. Bertrand de Billy. Ilya Gringolts, violín. Brahms, Korngold. **22:** Thomas Quasthoff, barítono; Daniel Barenboim, piano. Schubert, *Winterreise*.
— Cuarteto Borodin. Beethoven. **23,24:** Filarmónica de Viena. Daniel Barenboim. Boulez, Beethoven. **23,24:** Sinfónica de Viena. Wolfgang Sawallisch. Frank Peter Zimmermann, violín. Pfitzner, Hindemith, Brahms. **27,28:** Sinfónica de Viena. Wolfgang Sawallisch. Rudolf Buchbinder, piano. Chaikovski, Beethoven. **27,29:** Marjana Lipovsek, mezzo; Anthony Spiri, piano. Schreker, Marx, Chaikovski. **29:** Oleg Maisenberg, piano. Chaikovski, Musorgski.
STAATSOPER
WWW.WIENER-STAATSOPER.AT
LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). Märkl. Merbeth, Lisnic, Tezier. **1,4-IV**. LA BOHÈME (Puccini). Schirmer. Stoyanova, Raimondi, Aronica, Eröd. **2,5,8,11,16-IV**. L'ELISIR D'AMORE (Donizetti). Eschwe. Nettekbo, Kirgu, Kai, D'Arcangelo. **3,6-IV**. WOZZECK (Berg). Ozawa. Polaski, Hawlata, Schmidt, Roider. **7,10,14-IV**. FALSTAFF (Verdi). Luisi. Stoyanova, Lisnic, Henschel, Maestri. **9,13,18-IV**.

DAS RHEINGOLD (Wagner). Young. Lang, Struckmann, Franz. **12-IV**. CEDIPE (Enescu). Boder. Lipovsek, Ruuttunen, Weber. **15,19,22-IV**. DIE WALKÜRE (Wagner). Young. Anthony, Lang, Franz, Salminen. **16-IV**. ELEKTRA (Strauss). Ozawa. Henschel, Schnaut, Merbeth, Roider. **21,25,29-IV**. SIMON BOCCANEGRA (Verdi). Luisi. Stoyanova, Hampson, Furlanetto, Ikaia-Purdy. **23,28-IV**. SIEGFRIED (Wagner). Young. Gastein, Franz, Struckmann. **24-IV**. TOSCA (Puccini). Soltész. Guleghina, Shicoff, Bruson. **27-IV**.

ZÜRICH

OPERNHAUS
WWW.OPERNHAUS.CH
TOSCA (Puccini). Santi. Deflo. Valayre, Shicoff, Pons. **1,6,10,16-IV**. GIULIO CESARE IN EGITTO (Haendel). Minkowski. Lievi. Bartoli, Hellekant, Fagioli, Chausson. **2,5,7,10,12,14,17,20-IV**.



WIT

FALSTAFF (Verdi). Welser-Möst. Miller, Mei, Janková, Kaluza, Raimondi. **3,15,17-IV**. LA SONNAMBULA (Bellini). Morandi. Asagaroff. Mosuc, Calleja, Friedli, Giuseppini. **8,13,21,23-IV**. LOHENGRIN (Wagner). Weikert. Wilson. Magee, Schnaut, Andersen, Salminen. **9-IV**. LA CLEMENZA DI TITO (Mozart). Welser-Möst. Miller, Mei, Hartelius, Kasarova, Nikiteanu. **24,26,28-IV**. L'ELISIR D'AMORE (Donizetti). Santi. Asagaroff. Rey, Liebau, Sartori, Chausson. **29-IV**.

CONCURSO NACIONAL DE PIANO
COMPOSITORES DE ESPAÑA

26-27 de mayo
Categoría Infantil
hasta 12 años

27-28 de mayo
Categoría Juvenil
13-18 años

29,30 y 31 de mayo
Categoría Joven Concertista
19-33 años

FESTIVAL INTERNACIONAL DE PIANO

PROGRAMA

<p>19 de abril de 2005 Presentación del Concurso y Festival de Piano <i>Leonel Morales</i></p> <p>26 de mayo de 2005 <i>Antonio Di Cristofano</i></p> <p>27 de mayo de 2005 <i>Francesco Monopoli</i></p>	<p>28 de mayo de 2005 <i>Pierreluigi Camicia</i></p> <p>29 de mayo de 2005 <i>Enrique Bätz</i></p> <p>30 de mayo de 2005 <i>Giovanni Humberto Battel</i></p> <p>31 de mayo de 2005 <i>Evgueni Starodoubtsev</i></p>
--	---

Los premiados tendrán acceso directo a la 2ª fase del Concurso Internacional 2005 de las Rozas

Fecha límite de inscripción:
10 de mayo de 2005

1 de junio de 2005

- Concierto de Clausura
- Entrega de Premios

Más información:
Telf. : 91 630 21 29
E-mail: cnceconcursonacional@cipcpe.org
www.cnpce.org
www.leonelmorales.com
www.mayeusis.com

Concello de Vigo

¿QUIÉN TEME A LOS CONCIERTOS DE MÚSICA CLÁSICA?



NICOLA BENEDETTI

Cuando alguien pronostica el ocaso de los conciertos sinfónicos, las llamadas pidiendo tranquilidad llegan de todos los lugares claramente afectados. La Asociación de Orquestas Británicas produce un dispositivo que permite al público seguir la música interactivamente durante los conciertos. Un sello discográfico paga un millón de libras a una colegiala violinista. Un famoso solista afirma que hoy más que nunca la gente se siente atraída por la música clásica.

Como con cualquier muerte anunciada, estos ritos finales no van a afectar al triste desenlace. El aparato (se llama Co-Co o Concert Companion) que la Asociación quiere instalar para reforzar el atractivo de un concierto permitirá al oyente enfocar con el zoom la sudorosa frente del director musical o el profundo escote de la violonchelista

sentada en segunda fila, a la vez que recibir fragmentos de textos informativos. Al principio puede servir como gancho, pero pasará la novedad una vez que el público se aburra de las opciones del menú.

El contrato millonario de Deutsche Grammophon con Nicola Benedetti, ganadora del Premio Joven Músico del Año concedido por la BBC, tampoco es muy sólido. DG se está dedicando a comercializar unos encantos físicos. Benedetti, de 17 años, es una rubia de ascendencia italiana procedente de Ayreshire, que *The Sun*, un tabloide de vasta tirada, llama "la estrella más sexy de Escocia". Benedetti, que ha rechazado varios trabajos como modelo, quiere ganar aficionados para la música clásica de entre los jóvenes de su misma edad. Pero cuando DG haga la cuenta el año que viene de los CDs que ella haya vendido, descubrirá que las grabaciones de Nicola las han comprado de forma abrumadora los hombres maduros en ciudades rurales y las abuelas que buscan un regalo educativo, una repetición de lo que ha ocurrido con todos los jóvenes genios en las últimas dos décadas.

¿Nuevos públicos? ¿Qué nuevos públicos? Los gerentes de la música clásica se agarran a un clavo ardiendo cuando depositan sus esperanzas en *Classic FM*, con sus seis millones de oyentes en el Reino Unido, para esa renovación. Los oyentes de *Classic FM* son primordialmente pasivos: pueden sintonizar con la emisora, pero otra cosa es comprar entradas para algún concierto o ampliar su gusto por Mozart hasta el punto de escuchar una obra entera del compositor. Desde que empecé *Classic FM*, hace doce años, cada vez menos gente va a los conciertos. Y las inversiones en educación hechas por muchas orquestas no han tenido el resultado deseado, ya que la música clásica no llega a ser una pasión duradera para los niños, salvo en casos muy contados.

La razón por la que el mundo ha dejado de ir a los conciertos es un enigma y las muchas causas citadas, por muy razonables que parezcan, son discutibles. Está la tesis de la capacidad de concentración. Muchos que pertenecen al mundo musical opinan que en general el público de hoy ha perdido esta capacidad. Si los políticos hablan con frases cortas, ¿por qué un votante va a aguantar una sinfonía íntegra de Bruckner?

Existen razones para sostener esta afirmación, pero la encuentro fatua y condescendiente. Conozco un sinfín de personas que permanecen clavadas a sus asientos durante cuatro horas viendo *El rey Lear*, *El señor de los anillos*, o un torneo de

tenis, pero cuando llevan diez minutos sentadas en una sala de conciertos empiezan a moverse y preguntarse qué han hecho para merecerse que tengan que permanecer cautivos, callados y con las piernas paralizadas al más puro estilo Guantánamo.

Un artilugio electrónico que les dé la ilusión de ejercer control mecánico no va a aliviar su hastío durante mucho tiempo, ni tampoco lo hará una solista jovencita que aún no tiene formado su carácter musical. Estos juguetes nacen de la desesperación, no de un planteamiento coherente para combatir la crisis cultural.

El rechazo a la música clásica no está provocado por la falta de concentración del público, ni tampoco por el precio de una entrada. Muchas entradas a un concierto cuestan menos que las del cine. El año pasado, la Orquesta Sinfónica de Londres ofreció entradas por cuatro o cinco libras, pero no pudo atraer a los novatos. La realidad es que en una ciudad que ofrece múltiples atracciones de todo tipo, la gente no va a un concierto clásico ni con una pistola en la nuca. Como decía el empresario neoyorquino Sol Hurok, "cuando la gente no quiere asistir, nada se lo va a impedir".

¿Entonces qué es lo que realmente les asusta? En una palabra, el ambiente. El aire que se respira en los conciertos sinfónicos desde hace medio siglo es sofocante. Empieza a media tarde y dura dos horas. Este rito no se altera porque puede causar molestias a los músicos e inquietar a los abonados, así que nunca se cambia nada.

David Tang, un hombre de negocios chino, cree que la gente que tiene una vida muy atareada quiere conciertos más cortos. Está inaugurando conciertos que duran una hora en el Cadogan Hall de Chelsea, pero su revolución se ve muy debilitada porque la hora establecida allí desde siempre para el comienzo de un concierto es las siete de la tarde.

En otros lugares, la sala de conciertos es una gerontocracia con un protocolo más rígido que en cualquier lugar de culto. Hace treinta años, me sentaba en los bancos del coro detrás de la orquesta en el Royal Festival Hall para estudiar las expresiones de los directores. Entonces era casi el más viejo de la fila. Hoy, a mi edad, sería prácticamente el más joven.

Que el público de los conciertos ha envejecido es un hecho admitido. Menos reconocido es el envejecimiento de todos los demás. Es normal que los directores tengan setenta años, pero la mayoría de solistas no se retiran cuando deben hacerlo y apenas hay un gerente orquestal de importancia que tenga menos de 50 años.

No es de extrañar que el ambiente de una sala de conciertos sea tan animado como el de un crucero para la tercera edad y su magnetismo intelectual tan estimulante como la letra de un plan de pensiones. ¿Por qué una persona de hoy, activa y posmoderna, va a querer pasar una tarde en la sala de espera con un Co-Co para animar el *da capo*?

Hay maneras de cambiar el ambiente. Se podrían ofrecer conciertos de unos cuarenta minutos para la gente de menos de cuarenta años y los fines de semana poner una guardería gratuita para bebés. Se podría permitir a una parte del público que permaneciera de pie. Si realmente hay voluntad para revitalizar ese ambiente, se trata de poner manos a la obra.

Pero como afirmaría cualquier buen psiquiatra, es el mundo mismo de la música clásica el que tiene que promover los cambios. Y no veo ningún deseo de hacerlo. La pandilla de siempre no está dispuesta a renunciar a su hegemonía y el último que se vaya apagará educadamente las luces.

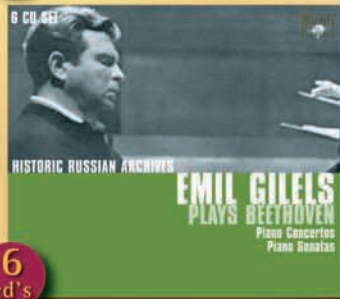
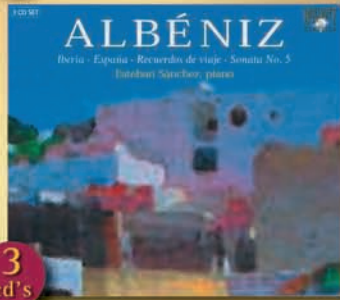
Norman Lebrecht

catálogo

BRILLIANT CLASSICS



-15^{0/0}
de descuento



Elija uno de estos dos cd's de regalo.



Conciertos, óperas, sinfonías... Obras de los grandes compositores de música clásica del catálogo de Brilliant Classics que ahora encontrará con el -15% de descuento en su espacio de música de El Corte Inglés. Y además, de regalo el catálogo y uno de estos dos cd's: "Les mamelles de tirésias" de Poulenc o un álbum con música de piano para niños.



Promoción válida hasta el 30 de mayo de 2005. Regalo de "Les mamelles de tirésias" y "música de piano para niños", hasta agotar existencias.

CONCIERTO EXTRAORDINARIO

SCHERZO
20 AÑOS
1985 - 2005

MAURIZIO POLLINI

PIANO

CICLO DE GRANDES INTERPRETES



ORGANIZA:

scherzo
FUNDACIÓN

Lunes, 18 de abril de 2005 - 19:30 horas

PROGRAMA

FRYDERYK CHOPIN

(1810-1849)

I

3 Nocturnos, op. 9
Balada n.º 3 en la bemol mayor, op. 47
2 Nocturnos, op. 37
Scherzo n.º 1 en si menor, op. 20

II

2 Nocturnos, op. 55
2 Nocturnos, op. 62
Sonata n.º 2 en si bemol menor, op. 35

VENTA LIBRE DE LOCALIDADES

A partir del día **29 de marzo de 2005** en las taquillas del Auditorio Nacional de Música, en la Red de Teatros del INAEM (dentro de los horarios habituales de despacho de cada sala) y mediante el sistema de venta telefónica de Serviticket en el número **902 332 211** (de 8 a 24 horas), Servicaixa y Servicajeros de la Caixa. Teléfono de información: 913 370 140. Aforo limitado.

AUDITORIO
NACIONAL
DE MÚSICA
SALA SINFÓNICA

ZONA	TIPO DE LOCALIDADES	PRECIO
A	Patio de Butacas y Primer Anfiteatro	42 €
B	Lateral de Primer Anfiteatro, Segundo Anfiteatro (Filas 1 a 6) y Lateral de Segundo Anfiteatro (Filas 1 a 6)	35 €
C	Segundo Anfiteatro (Filas 7 a 12), Lateral de Segundo Anfiteatro (Filas 7 a 10), Bancos del Coro, Tribunas y Galerías	28 €
D	Segundo Anfiteatro (Filas 13 a 15) y Lateral de Segundo Anfiteatro (Filas 11 a 13)	21 €

COLABORAN:

EL PAIS

FUNDACIÓN HAZEN
HOSESCHRUEDERS

