

SCHERZO

20 AÑOS

1985 - 2005

sch^{erzo}erzo

REVISTA DE MÚSICA

Año XXI - Nº 193 - Enero 2005 - 6,30 €

DOSIER

**Música
y Arquitectura**

ACTUALIDAD

**Bernard Haitink
Emmanuel Krivine**

ENCUENTROS

Christian Gerhaher

DISCOS

**FINALISTAS
de los Midem
Classical Awards**

**Sakari
Oramo**
LA MÚSICA
EN LA PIEL



El dúo de M. Fernández Caballero de la africana

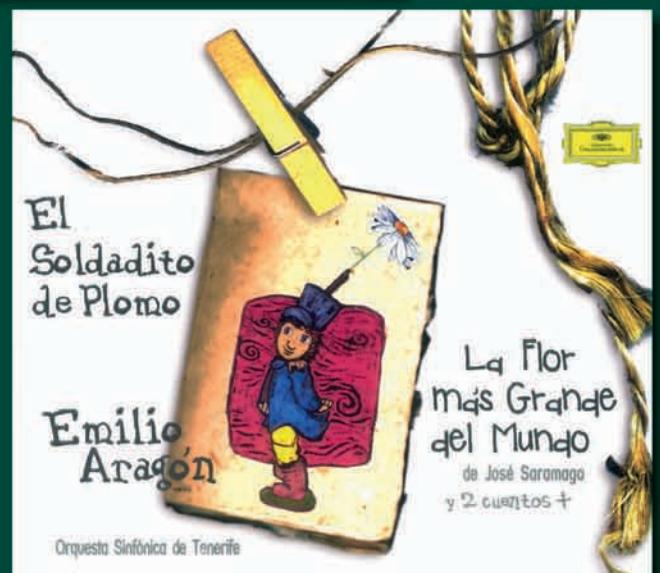
Life & Art Callas



Dos magníficos cd's con las arias de las óperas interpretadas por María Callas y un dvd con un documental que nos muestra una diva desconocida.



Popular zarzuela estrenada en 1893, en el Teatro Apolo de Madrid. Este doble cd fue grabado en el Teatro Real en 2003.



Cuatro cuentos musicales narrados entre otros por Ana Duato, Alejandro Sanz o Julia Gutiérrez Caba. Y la magnífica música de Emilio Aragón.

El soldadito de plomo

Emilio Aragón

Obras indispensables que encontrará al mejor precio en su espacio de música de El Corte Inglés.



sch^{erzo}

AÑO XX N° 193 Enero 2005 6,30 €

2	OPINIÓN		Dossier
	CON NOMBRE PROPIO		Música y Arquitectura
8	Bernard Haitink		Cristina Palmese y José Luis Carles 113
	Arturo Reverter		
9	Emmanuel Krivine		ENCUENTROS
	Bruno Serrou		Christian Gerhaher
			Rafael Banús Irusta 134
12	AGENDA		EDUCACIÓN
			Pedro Sarmiento 138
18	ACTUALIDAD NACIONAL		EL CANTAR DE LOS CANTARES
			Arturo Reverter 140
44	ACTUALIDAD INTERNACIONAL		JAZZ
			Pablo Sanz 142
60	ENTREVISTA		LIBROS
	Sakari Oramo		Hans Werner Henze 146
	"Intento meterme en la piel del compositor"		
	Juan Antonio Llorente		LA GUÍA CONTRAPUNTO 148
64	Discos del mes		Norman Lebrecht 152
	SCHERZO DISCOS		
65	Sumario		

Colaboran en este número:

Javier Alfaya, Daniel Álvarez Vázquez, Julio Andrade Malde, Íñigo Arbiza, Rafael Banús Irusta, Alfredo Brotons Muñoz, José Antonio Cantón, José Luis Carles, Jacobo Cortines, Carmelo Di Gennaro, Patrick Dillon, Pedro Elías, Fernando Fraga, Manuel García Franco, José Antonio García y García, Mario Gerteis, José Guerrero Martín, Stephen Hastings, Fernando Herrero, Leopoldo Hontañón, Bernd Hoppe, Antonio Lasiera, Norman Lebrecht, Juan Antonio Llorente, Fiona Maddocks, Nadir Madriles, Santiago Martín Bermúdez, Joaquín Martín de Sagaminaga, Enrique Martínez Miura, Blas Matamoro, Antonio Muñoz Molina, Miguel Ángel Nepomuceno, Rafael Ortega Basagoiti, Francisco Javier Palomeque, Cristina Palmese, Josep Pascual, Enrique Pérez Adrián, Javier Pérez Senz, Víctor Pliego de Andrés, Pablo Queipo de Llano Ocaña, Francisco Ramos, Arturo Reverter, Justo Romero, Stefano Russomanno, Carlos Sáinz Medina, Ignacio Sánchez Quirós, Pablo Sanz, Pedro Sarmiento, Bruno Serrou, Franco Soda, José Luis Téllez, Asier Vallejo Ugarte, Claire Vaquero Williams, Pablo J. Vayón, Juan Manuel Viana, 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.

LO MALO DE LAS BUENAS INTENCIONES

Un grupo de compositores españoles, pertenecientes a la Sociedad General de Autores y Editores, ha hecho pública la que será su postura en el III Encuentro de Creadores que se celebrará en Valencia el mes próximo. Su posición se resume en lo que estiman la necesidad de “una protección específica para la música culta” que se resume en su apoyo a una política de cuotas que se concreta en que las orquestas públicas y las extranjeras contratadas en España con dinero público —citamos literalmente— deben tener la obligación legal de interpretar un cierto porcentaje de música española de autores vivos y no vivos. Lo mismo se predica en lo que se refiere a la radio pública, los conservatorios y la programación de los festivales, muchos de ellos subvencionados con dinero público. En otro orden de cosas, los reunidos en Madrid acusaron a algunas instituciones de resistirse a satisfacer los cánones por el alquiler de partituras o los derechos de autor.

Empezando por el final, parece claro que la demanda del pago de los cánones correspondientes se ajusta a una verdad incontestable, apoyada en la Ley de Propiedad Intelectual y en el derecho correspondiente. Cuesta pensar que a nuestros creadores les resulte difícil percibir unos emolumentos que les pertenecen absolutamente y que representan, ni más ni menos, el pago que merecen por sus esfuerzos como tales. Cualquier ciudadano tiene derecho a vivir de su trabajo y, en el caso de los compositores, ese trabajo posee una vertiente social de una importancia incuestionable. Si quienes no cumplen son las administraciones públicas, lo que hacen es no devolver, de parte de la sociedad, lo que les corresponden a quienes entregan la obra de su talento a esa misma sociedad, independientemente de la respuesta que reciban de ella. Es muy grave la acusación que se entrevé en las conclusiones de la reunión citada y sería bueno que fuera respondida de inmediato por los sectores implicados.

En lo que respecta a las cuotas, a la obligatoriedad de programar música española, la cosa es diferente, empezando por la probablemente escasa repercusión real que esa presencia por decreto tendrá en la propia sociedad. No estamos, como en el mundo del cine, ante una industria montada desde hace años y que da de comer a muchas personas, por lo que la recepción pública de las cuotas no habrá de tener la misma importancia que en su caso. Incluso podremos encontraros con que el esfuerzo de quienes, desde los medios de comunicación especializados o no, trabajamos por el reconocimiento de la música española quede sumido en una suerte de realidad ortopédica que tampoco corresponderá al verdadero interés del público oyente. Y que, seguramente, generará críticas, tan interesadas como malévolas, acerca del papel de los compositores en la sociedad.

En España vivimos un excelente momento de la creación musical. Y es obligación de todos los que pertenecemos al mundo de la música hacerlo saber en todos los ámbitos que pueden servir de voceros de esa realidad. Valdría más, seguramente, convencer a las orquestas de la necesidad de programar una música cada vez más cercana al público y crear un buen sistema de ayudas a la creación y la edición musical, a la propia programación y a la difusión en el extranjero. En este último caso, los ejemplos de los países nórdicos están ahí como espejo en el que mirarse a la hora de comparar la valoración de unos compositores pertenecientes a países con una población mucho menor que la de España pero que han sabido hacerse respetar en el terreno cultural a la vez que han encontrado la fórmula para promocionar a sus creadores. Y eso va más allá de involucrar, como también se ha dicho en Madrid, a las embajadas de España en el exterior o al Instituto Cervantes. Eso es conformarse con circuitos demasiado estrechos, voluntariosos sin duda, pero que no resultan suficientes a la hora de una difusión de todo punto imposible si no se cuenta con otros poderes privados que se mueven por los gustos del público y, por ello, de acuerdo con la realidad del mercado.

Es un poco frustrante que la cultura deba imponerse por decreto, que los creadores estén dispuestos a asumir un sistema de cuotas que, por otra parte, creará inevitables agravios comparativos, pues el tratamiento nunca será el mismo para unos y para otros. Las preguntas aparecen de inmediato: quién establecerá ese baremo y cómo se decidirá quiénes sí y quiénes no, son las primeras, pero no las únicas que surgen. Las buenas intenciones no siempre llevan a buenas soluciones. Para ello es necesario algo más de imaginación de lo que la reunión de Madrid trasluce.

Diseño
de portada
Argonauta
(Salvador
Alarcó
y Belén
Gonzalez)

Foto portada:
Clive Barde



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
Rafa 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 MAHLER, JOYCE

¿Escucharía alguna vez James Joyce una sinfonía de Gustav Mahler? Lo más probable es que no: en vida de Joyce, Mahler no era precisamente popular como compositor, y en cualquier caso las aficiones del novelista se inclinaban más bien por la ópera italiana. No hay un vínculo exterior entre ellos, y sin embargo, cuando uno lee *Ulises* y tiene afición por la música, se acuerda a veces de las sinfonías de Mahler que más le gustan. Hay, en la novela como en la sinfonía, una ambición insensata de contener el mundo, propósito que los dos declararon de manera más o menos explícita. La sinfonía parece que se empeña en contar historias, en mezclar voces, ascensos y caídas, sonidos discordantes, extensiones casi ilimitadas de quietud; la novela quiere acercarse a la música, en el manejo del material temático, en el entrelazarse y quebrarse de motivos, en la pura sonoridad de la palabra y la frase, de los nombres de cosas, lugares y personas repetidos como conjuros. En Mahler, como en Joyce, la tensión entre el orden y el desorden permanece siempre explícita, no suavizada ni embellecida del todo por las sabidurías del arte. En las obras maestras, dice Nietzsche, siempre hay algo de inacabado, precisamente porque se parecen a la vida, y porque en la vida no hay perfección consoladora ni armonía formal. Un punto de aspereza y negligencia distingue, según Nietzsche, a la gran obra de la que es simplemente perfecta, y la verdad de esa intuición pocas veces es tan transparente como en el libro inmenso de Joyce y en las sinfonías desaforadas de Mahler. Nos atrae la forma prieta, cerrada, afilada, la canción que no puede decir más en menos tiempo y en menos palabras, el aforismo de Cioran, la observación lapidaria de Pascal. Veneramos la pureza de diamante del aria de las *Variaciones Goldberg*, de los preludios más breves de Chopin, de una pieza de Satie o de Thelonious Monk en la que hay más silencio que notas. Y sin embargo, al adentrarnos en *Ulises* o en la *Tercera*, la *Cuarta* o la *Séptima* de Mahler —pero con casi todas ellas tengo una impresión parecida— lo que sentimos es que estamos sumergiéndo-



nos en la materia misma del mundo, no en su representación o su resumen: en su variedad, en su aleación indescifrable de azar y destino, de vulgaridad y belleza, de disonancias lacerantes y milagrosas armonías. Hay músicas y obras literarias que son como habitaciones acolchadas, como jardines, como refugios seguros para quien se acerca a ellas: pero en Joyce, como en Mahler, la experiencia más poderosa es la de la intemperie, la de los sonidos y las caras que aparecen por sorpresa y se borran a la vuelta de una esquina. En un pasaje prodigioso de *En busca del tiempo perdido*, Proust compone musicalmente, más que cuenta, los sonidos callejeros que llegan a su habitación al amanecer y lo van sacando del sueño, y esas páginas tienen la longitud y la majestad misteriosa de las escenas de *Sigfrido* en las que el héroe escucha los cantos de los pájaros y los rumores del bosque. No hay tal delicadeza en las escenas urbanas de Joyce o de Mahler: hay ruidos, no rumores, hay músicas baratas y fanfarrias del bandas, están los materiales crudos de la existencia de la gente común, lo chabacano mezclado con lo más excelso, lo que atruena machaconamente y lo que tiene un sonido de tal delicadeza que apenas puede captarlo el oído más alerta. Mahler era un judío bohemio que se hizo católico para escalar en las jerarquías sociales y musicales del imperio austrohúngaro; Joyce, un fugitivo del catolicismo y de Irlanda, un apátrida de elección que creó en el Leopold Bloom de *Ulises* a uno de los judíos más desarraigados de la literatura del siglo XX. Gracias a ellos la música y la novela ensancharon sus límites para contener el mundo.

Antonio Muñoz Molina

CARTAS

AL DIRECTOR

ASOMBRO

Sr. Director:

He leído con sorpresa la crítica en su número de noviembre del CD de F. J. Haydn con la obra *las Siete Últimas Palabras* interpretada por la Orquesta Barroca de Sevilla.

Mi asombro es motivado por la redacción del Sr. Brotons, en mi opinión completamente desafortunada. Es curioso que dedique más de la mitad del artículo a poner verde la decisión de la orquesta de grabar dicha obra y al patrocinador por financiarla, utilizando el argumento de la preferencia de grabar el patrimonio andaluz/español. Se debería recordar que la Orquesta Barroca de

Sevilla es una orquesta de instrumentos históricos que por plantilla se ciñe al barroco final y al clasicismo y que las obras españolas instrumentales, evidentemente las vocales es otra cuestión, son muy escasas. Por ende, los estrenos y encargos españoles a compositores como Haydn no son tan abundantes para despreciarlos, que una orquesta con sede en Sevilla grabe una obra estrenada en Cádiz no es una idea descabellada.

Pero lo que ya resulta inexplicable es el propio comentario de la grabación con gloriosas perlas: no se adivina mayor intención de contraste en la batuta, mínimo de brillantez sonora, oponiéndose como ejemplar la versión de Jordi Savall al frente de Le Concert de Nations. La

escucha comparada partitura en mano, no da para tanto, diferencias en la toma de sonido, en los *tempi* elegidos, en los matices y poco más, cosa de gusto. La cosa es lógica, ya que como es habitual en estos grupos sus componentes comparten trabajo en otras apreciados grupos como Al Ayre Español o el propio Le Concert de Nations y el director Barry Sargent no es ningún desconocido en este ámbito.

Por añadidura, otro colaborador de la revista en un suplemento cultural de un diario nacional hace una crítica muy elogiosa, ¿alguien entiende algo?

Rafael Freijo Urrieta
Bilbao

SANTIAGO MARTIN BERMUDEZ, NUEVO PRESIDENTE DE SCHERZO EDITORIAL

El Consejo de Administración de SCHERZO EDITORIAL, S. L. ha nombrado a Santiago Martín Bermúdez nuevo presidente de la entidad en sustitu-

ción de Javier Alfaya, que lo era desde 1991. A su vez, Antonio Moral, director de la revista SCHERZO desde su primer número y hasta el año 2001, deja de ser

consejero delegado de la empresa para ocupar el cargo de director de la FUNDACION SCHERZO, en cuya presidencia permanecerá Javier Alfaya.

Prismas

DESCONTENTOS

¿Qué extraño mecanismo mueve a los asistentes a un concierto a hacer público, a veces ruidosamente, su descontento ante una pieza musical que están oyendo? ¿Por qué será que la música sigue teniendo el dudoso privilegio de ser la única de las artes en las que la desaprobación ante alguna de sus expresiones se muestra claramente, a veces provocando la molestia de quienes por el contrario se lo están pasando muy bien al escuchar, pongamos por caso, la *Suite lírica* de Alban Berg o una sinfonía de Elliott Carter?

Misterio. Hasta ahora no he visto en mi vida irrumpir, pongamos por caso, en una librería expresando a voces su desagrado a unos cuantos insatisfechos porque el último premio X o Zeda es un auténtico bodrio; ni tampoco entrar en una sala de exposiciones o en un museo y expresar clamorosamente su

desacuerdo ante una pintura de Rothko o de Juan Gris. Y no digamos que alguien se ponga a tirar piedras, por ejemplo, a alguno de esos espantosos edificios con los que determinados arquitectos intentan hacernos creer que son las expresiones más sofisticadas de una incómoda modernidad.

Sin embargo, con la música pasa. En mi larga vida de melómano he visto y oído abuchear, patear, vociferar, insultar con aire de dignidad ofendida piezas contra las que una parte del público se ve en la obligación de adoptar una actitud beligerante. Últimamente la tendencia al alarido y el gesto airado parece estar en declive; la sustituye una actitud más refrenada pero no menos negativa. Sucede que las personas que sospechan, digamos, que no les va a gustar una obra de Ligeti o de Josep Soler, esperan a que empiece, "aguantan" en su asien-

tos unos pocos minutos y luego se retiran, con frecuencia haciendo el mayor ruido posible, para demostrar que aquello que suena en la sala no es digno de su más mínimo aprecio. Hace poco he sido testigo y además con motivo de la interpretación de una obra que, a estas alturas del partido, no debería escandalizar a nadie: la (para mí) retórica y farragosa *Séptima Sinfonía* de Shostakovich, una obra que conmovió a millones de antifascistas antaño, más por la épica que evocaba —la derrota de la bestia nazi ante Leningrado— que por sus valores musicales estrictos. Tal vez en este caso los desaprobadores tuvieran sus razones político-ideológicas; no lo sé. El caso es que me confirmó que la música despierta más pasiones adversas que cualquier otra arte.

Javier Alfaya

Musica reservata

CAMINOS DEL BELCANTISMO

Probablemente, la definición más precisa del escurridizo término que titula este artículo proceda de la edición de 1983 del diccionario Garzanti: “estilo de canto desvinculado de cualquier preocupación de realismo dramático o de verosimilitud con las situaciones, el carácter o el sexo de los personajes y que tiende, por el contrario a una abstracción puramente musical [...]. El tipo de fonación adoptada se dirigía hacia la obtención de sonidos mórbidos y homogéneos en las zonas de paso y a la agilidad en la ornamentación y en el fraseo para asegurar notas igualmente dulces en las zonas agudas”. La teorización de la palabra es de insólita proximidad: Ricci (1915), Haas (1928) y Bukofzer (1947) son pioneros en describir el concepto, asociándolo a la “sencillez y pureza melódica” de un estilo basado en la cantabilidad, el legato y el control del *fiato* apto para el desarrollo de un melodismo autónomo, como reacción a la “sequedad” del *stile rappresentativo*. Para estos tratadistas, el concepto corresponde al canto de los *castrati* que dominaron la escena en el XVII y el XVIII. Owen Jander desplaza el periodo, al definir el belcantismo como “el elegante estilo vocal italiano del XVIII y las primeras décadas XIX”.

Resulta sorprendente que, pese a tratarse de uno de los más conspicuos y arraigados *topoi* de la música vocal, el término no aparezca hasta el prólogo de la edición londinense (1832) del *Metodo pratico di canto italiano per camera* de Niccolò Vaccai. La siguiente comparecencia de la palabra se halla en el volumen de conversaciones con Rossini que Michotte publica en 1858: es la famosa frase en que el autor de *La donna del lago* se lamenta de que la desaparición de los *castrati* arruinó también *il nostro bel canto*. Para entonces, Verdi domina ya la escena y los testigos nostálgicos del estilo antiguo no dudan en motejarle como *el Atila de las voces*: empero, algunos de sus personajes más significativos, del Riccardo de *Oberto* al Fenton de *Falstaff*, pasando por el Alfredo de *La traviata*, la Leonora de *Il trovatore* o Il Duca de *Rigotetto*, no podrían entenderse sin la referencia belcantista. Soprano y tenor son las voces *estilizadas* por antonomasia, y de ahí que Verdi, en persecución de un operismo de cuño “realista”, desarrolle ante todo la *mezzo* y el barítono, otorgando un tratamiento más convencionalmente belcantista a la mayor parte de sus personajes para voces agudas y aprovechando tal estilo como un medio de caracterización dramática: tan belcantista es Violetta en su primer acto como Gilda o Luisa Miller, pero mientras esa retórica expresa en ella la disipación moral, trasluce en éstas el candor y la inocencia.

Sucede pues que la aparición del término *bel canto* en la literatura especializada de la época y el valor identificatorio que encarna *parecieran coincidir con la conciencia (real o ilusoria) de su pérdida*. El aspecto más llamativo de la cuestión radica en que el nacimiento del concepto como referente en la literatura musical es coetáneo con la marejada del *Risorgimento*: Vaccai será nombrado director del Conservatorio de Milán



Hanna Schwartz en *L'Upupa* de Henze en el Teatro Real

en 1838 (el mismo año de *Oberto*), y sus volúmenes de *ariette*, aún en uso, se difunden por toda Italia: cuatro años más tarde, con *Nabucco*, surge el teatro de agitación política. La generalización del concepto *bel canto* es simultánea con la irrupción del sentimiento patriótico, y tanto uno como el otro se reclaman con la nostalgia propia de un mundo perdido: el mito nacionalista y el mito belcantista son dos aspectos complementarios de una misma configuración imaginaria. El *bel canto* corresponde a una vivencia política encarnada en la que quizá sea la más sublime de las melodías verdianas: *va, pensiero, sull'ali dorate*, cuya segunda estrofa contiene precisamente las palabras que sintetizaban el ideal del momento: *o mia patria, si bella e perduta!*

Ese sentido de la elegancia y la estilización vocal, de la sensualidad y limpieza de la emisión, de la importancia de la articulación, dicción y control respiratorio pueden aplicarse tanto al virtuosismo acrobático como al canto

elegíaco: el concepto describe, no tanto la música misma como una forma de sublimidad aristocrática en su interpretación, y, estilísticamente, tan legítimo es calificar como belcantista cierta música vocal austriaca de fines del XVIII como la francesa del XIX, toda vez que ese ideal de pureza y transparencia concierne a ambas. Es belcantista la mozartiana *Königin der Nacht*, pero no lo es menos su contrafigura dodecafónica, la *Lulu* de Alban Berg (por no hablar de ciertas heroínas de Richard Strauss), y en cualquiera de tales ejemplos la escritura vocal asume también funciones metafóricas no muy lejanas de las de Verdi. Incluso en una ópera tan reciente como *L'Upupa und der Triumph des Sohnesliebe*, la deliciosa obra de Werner Henze recientemente vista en Madrid, el anciano Sultán Malik, encomendado a una contralto travestida, tiene una escritura vocal en la que menudean agilidades de cuño belcantista como trasunto del carácter ingenuo y bondadoso del personaje.

Tras lo dicho, resulta obvio que la pregunta *¿puede considerarse la zarzuela como música belcantista?* debe responderse afirmativamente en determinados casos, y no es preciso recurrir a los nombres históricos de Barbieri, Gaztambide o Arrieta: una pieza como *Por el humo se sabe*, de *Doña Francisquita*, (1923) es un ejemplo soberano, tanto por su acendrado lirismo como por su evidente deuda con Puccini. Muestra nostálgica de un universo extinto, elocuente acerca de un modo de entender la música escénica que se resiste a desaparecer, la romanza trasluce la conciencia de su emotivo anacronismo, y ésa es su limitación y su grandeza.

Así, el belcantismo sería algo más y algo menos que un estilo: una depurada forma de *ética vocal*.

José Luis Téllez

(N. B.: El presente artículo es una refundición de las notas al programa escritas para el recital que Juan Diego Flórez ofreció en el Auditorio de Madrid el 23 de junio del pasado año).



festival de música de
CANARIAS

XXXI FESTIVAL DE MÚSICA

AVANCE PROGRAMA TENERIFE, GRAN CANARIA, EL HIERRO,

ORQUESTA SINFÓNICA DE TENERIFE
CORO DE CÁMARA DEL PALAU DE LA MÚSICA CATALANA
Ruth Ziesak, soprano; Dietrich Henschel, barítono; James Taylor, tenor
Víctor Pablo, director
HAYDN "La Creación"
Santa Cruz de Tenerife, 7 de enero
Las Palmas de Gran Canaria, 9 de enero

ZÜRCHER KAMMERORCHESTER
Fazil Say, piano
Howard Griffiths, director
MOZART Idomeneo (obertura)
Concierto para piano n.26 en re mayor KV.537
Concierto para piano n.21 en do mayor KV.467
Sinfonía n.40 en sol menor KV.550
Santa Cruz de Tenerife, 9 de enero
Las Palmas de Gran Canaria, 11 de enero

ZÜRCHER KAMMERORCHESTER
Shlomo Mintz, violín
Howard Griffiths, director
MOZART Lucio Silla (Obertura)
Concierto para violín n.4 en re mayor KV. 218
Concierto para violín n.5 en la mayor KV. 219
Sinfonía n. 41 en do mayor K.551 "Júpiter"
Santa Cruz de Tenerife, 10 de enero
Las Palmas de Gran Canaria, 12 de enero

ORQUESTA SINFÓNICA DE TENERIFE
CORO DE CÁMARA DE TENERIFE
CORO DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE TENERIFE
Eduardo Fernández-Caldas, director
MENDELSSOHN Las Hébridas, op. 26 (obertura)
TCHAIKOVSKY El Cascanueces, op. 71a (suite)
GUIMERA Sinfonía del Volcán (Estreno mundial)
Santa Cruz de Tenerife, 13 de enero
Las Palmas de Gran Canaria, 14 de enero

ORQUESTA FILARMÓNICA DE GRAN CANARIA
Birgit Remmert, mezzo-soprano
Jesús López Cobos, director
MAHLER Rückert Lieder
Sinfonía n. 10 (versión Mazzetti)
Santa Cruz de Tenerife, 14 de enero
Las Palmas de Gran Canaria, 13 de enero

BUDAPEST FESTIVAL ORCHESTRA
Ivan Fischer, director
BARTÓK Música para cuerdas, percusión y celesta
MAHLER Sinfonía n.6
Santa Cruz de Tenerife, 16 de enero
Las Palmas de Gran Canaria, 18 de enero

BUDAPEST FESTIVAL ORCHESTRA
Gustavo Díaz-Jerez, piano
Ivan Fischer, director

LISZT Rapsodia Húngara n.1
BARTÓK Concierto para piano n.3
DVORAK Sinfonía n.8

Santa Cruz de Tenerife, 17 de enero
Las Palmas de Gran Canaria, 19 de enero

LONDON SYMPHONY ORCHESTRA
David Pyatt, trompa
Bernard Haitink, director
STRAUSS Don Juan op.20
Concierto para trompa n.1
Ein Heldenleben op.40

Santa Cruz de Tenerife, 19 de enero
Las Palmas de Gran Canaria, 17 de enero

LONDON SYMPHONY ORCHESTRA
Bernard Haitink, director
HAYDN Sinfonía n. 96 "El Milagro"
MAHLER Sinfonía n. 1

Santa Cruz de Tenerife, 20 de enero
Las Palmas de Gran Canaria, 15 de enero

LONDON SYMPHONY ORCHESTRA
Bernard Haitink, director
MOZART Sinfonía n. 35 "Haffner"
BRUCKNER Sinfonía n. 7

Santa Cruz de Tenerife, 21 de enero
Las Palmas de Gran Canaria, 16 de enero

CONCIERTO POPULAR
ORQUESTA FILARMÓNICA DE GRAN CANARIA
CORO DE LA FILARMÓNICA DE GRAN CANARIA
Heide Elisabeth Meier, soprano; Markus Eiche, barítono
Max-Emanuel Cencic, contratenor;
Wolfgang Gönnerwein, director

TCHAIKOVSKY Obertura 1812, op. 49
ORFF "Carmina Burana"

Santa Cruz de Tenerife, 22 de enero
Las Palmas de Gran Canaria, 21 de enero

FINNISH RADIO SYMPHONY ORCHESTRA
Christian Lindberg, trombón
Sakari Oramo, director

GRIEG Peer Gynt (Suite)
L. MOZART Concierto para Trombón
BERIO Concierto para Trombón
SIBELIUS Sinfonía n. 2

Santa Cruz de Tenerife, 27 de enero
Las Palmas de Gran Canaria, 25 de enero

FINNISH RADIO SYMPHONY ORCHESTRA
Olli Mustonen, piano
Sakari Oramo, director

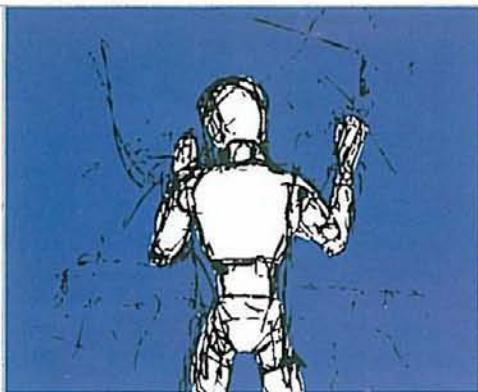
DAVID DEL PUERTO Sinfonía nº 1 "Boreas" (Estreno Mundial
Obra encargo del Festival)
RESPIGHI Concierto para piano y orquesta
BARTÓK Concierto para orquesta

Santa Cruz de Tenerife, 28 de enero
Las Palmas de Gran Canaria, 26 de enero

FESTIVAL DE CANARIAS

ENERO - FEBRERO 2005

LANZAROTE, LA PALMA, FUERTEVENTURA, LA GOMERA



GUILLERMO LORENZO: Sin título, 2004.
Integración sobre dibujo de línea sobre papel

- **GUILLERMO GONZÁLEZ**, piano
ALBÉNIZ "Suite Iberia"
Santa Cruz de Tenerife, 28 de enero
Las Palmas de Gran Canaria, 30 de enero

- **WDR SINFONIEORCHESTER KÖLN**
Sayaka Shoji, violín
Semyon Bychkov, director
BRUCH Concierto para violín y orquesta
SHOSTAKOVICH Sinfonía n.10
Santa Cruz de Tenerife, 31 de enero
Las Palmas de Gran Canaria, 5 de febrero

- **WDR SINFONIEORCHESTER KÖLN**
CORO MASCULINO DE LA WDR KÖLN
Anne Schwanewilms, soprano; Jeffrey Dowd, tenor; Anna Larsson, contralto; Robert Holl, bajo; Eike Wilm Schulte, baritono; Jörg Schneider, tenor; Gregory Reinhart, bajo; Carsten Wittmoser, bajo; Julia Kleiter, soprano; Twyla Robinson, soprano
Semyon Bychkov, director
STRAUSS Daphne (version concierto)
Santa Cruz de Tenerife, 1 de febrero
Las Palmas de Gran Canaria, 4 de febrero

- **WDR SINFONIEORCHESTER KÖLN**
Juliane Banse, soprano
Semyon Bychkov, director
KAGEL "Andere Gesänge" Intermezzi for soprano et pour l'orchestre (Estreno en España)
MAHLER Sinfonía n.5
Santa Cruz de Tenerife, 2 de febrero
Las Palmas de Gran Canaria, 6 de febrero

- **ORQUESTA SINFÓNICA DE TENERIFE**
Klaus Florian Vogt, tenor; Wolfgang Schöne, baritono; Gweneth-Ann Jeffers, soprano; Mel Ulrich, baritono; Jochen Schmeckenbecher, baritono; Randall Jakobsch, bajo; Mathias Hoelle, bajo; Arild Helleland, tenor; Alfredo García, bajo; Markus Hollop, bajo;
Victor Pablo, director
ZEMLINSKI "Der König Kandaules" (versión concierto)
Santa Cruz de Tenerife, 3 de febrero
Las Palmas de Gran Canaria, 1 de febrero

- **ORQUESTA FILARMÓNICA DE GRAN CANARIA**
CORO FILARMÓNICO DE PRAGA
Cristina Gallardo-Domás, soprano; Bernadette Manca di Nissa, mezzo-soprano; Laura Alonso, soprano, Silvia Dumpiérrez, soprano, ...
Christoph König, director
VERDI Quattro pezzi sacri
PUCCINI Suor Angelica (versión concierto)
Santa Cruz de Tenerife, 9 de febrero
Las Palmas de Gran Canaria, 7 de febrero

OTROS ESCENARIOS:

- **CRISTINA GALLARDO-DOMÁS**, soprano
JUAN FRANCISCO PARRA, piano
Canciones y Arias de ópera
El Hierro, 8 de enero - La Gomera, 10 de enero -
La Palma, 15 de enero - Fuerteventura, 27 de enero
Lanzarote, 29 de enero

- **CUARTETO LEIPZIG**
BEETHOVEN Cuarteto op.18, nº 6 en si bemol mayor
MENDELSSOHN Cuarteto op. 13 en la menor
BRAHMS Cuarteto op. 51 nº 1 en do menor
La Palma, 17 de enero - El Hierro, 18 de enero
La Gomera, 19 de enero - Fuerteventura, 21 de enero
Gran Canaria, 22 de enero - Tenerife, 23 de enero
Lanzarote, 24 de enero

- **SUSO MARIATEGUI**, tenor
CARLOS WERNICKE, guitarra
De Monteverdi a los Beatles o Una historia del Canto
Lanzarote, 20 de enero - El Hierro, 22 de enero
La Gomera, 24 de enero - Tenerife, 25 de enero
Gran Canaria, 28 de enero - Fuerteventura, 31 de enero
La Palma, 2 de febrero

- **DONG-HYEK LIM**, piano
CHOPIN 4 Baladas
SCHUBERT Sonata nº 15 en La mayor, D 664
PROKOFIEV Sonata nº 7, op. 83
Santa Cruz de Tenerife, 30 de enero
Las Palmas de Gran Canaria, 29 de enero

- **ORQUESTA DE CÁMARA FRANZ LISZT de BUDAPEST**
SCHUBERT Quartettsatz
BRITTEN Variaciones sobre un tema de Frank Bridge
TCHAIKOVSKY Serenata para cuerda
Lanzarote, 4 de febrero - Fuerteventura, 5 de febrero
La Gomera, 7 de febrero - El Hierro, 8 de febrero
La Palma, 9 de febrero



SOCAEM
SOCIEDAD CANARIA DE LAS
ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA



MINISTERIO DE CULTURA
GOBIERNO DE CANARIAS



SOCAEM

Santa Cruz de Tenerife: Puerta Canseco, 49 - 2º
Edificio Jamaica. 35003 Santa Cruz de Tenerife
Tel.: 922 28 68 01 - Fax: 922 29 30 37

Las Palmas de Gran Canaria:
León y Castillo, 427 - 3º. 35007 Las Palmas de Gran Canaria
Tel.: 928 24 74 42 - Fax: 928 27 60 42

VENTA DE ENTRADAS A PARTIR DEL 9 DE NOVIEMBRE

Solvencia y equilibrio

**BERNARD
HAITINK**

Bernard Haitink (Ámsterdam, 1929), discípulo de Felix Hupke y Ferdinand Leitner se fue forjando desde mediados de los cincuenta, ampliando sus registros expresivos, penetrando en los secretos del repertorio, perfeccionando su gesto, en todo momento contenido, parco, austero, económico. Hoy el director se nos revela, en los compases finales de su evolución, como un maestro maduro, serio, dominador y, a diferencia de otros tiempos, con una actitud muy sugerente ante la orquesta, con una amplitud de miras y de criterio casi insólita. La cortedad de inspiración, de vuelo según para que músicas, la escasez de fantasía, de imaginación, las ha suplido sobradamente con un oído muy fino y un temple sabio, que preside todas sus interpretaciones, adornadas siempre por el buen sentido, el equilibrio y el conocimiento.

Todo ello le ha ayudado a construir con una solidez berroqueña músicas de los más diversos estilos, del clasicismo al serialismo, y ha supuesto la base bien fundamentada de unos edificios sonoros levantados con tiralíneas. Logra con buen tino planificar y airear las estructuras, aligerar las texturas, dinamitar las dinámicas partiendo de un buen entendimiento de la frase, sus antecedentes y sus consecuentes. Cosas que obtiene sin énfasis, sin exageraciones, con un tacto que podríamos denominar dionisiaco y elegante, lejos en los dos últimos decenios de iniciales adusteces. De ahí que,



con un máximo respeto a lo escrito, llegue a otorgar la máxima fluidez a sus exposiciones. Ya desde mediados de los sesenta empezó a brillar por su diestra distribución de volúmenes en las construcciones orquestales de Beethoven, de Brahms y, especialmente, de Bruckner y Mahler, compositores estos últimos que mamó de la tradición del Concertgebouw, alimentada por mentes y batutas excepcionales como las de Mengelberg y Van Beinum, y a los que concede el idóneo espectro sonoro.

Múltiples grabaciones avalan lo dicho. Todas ellas, como las que recogen la actividad del director como acompañante de ilustres solistas o situado en un foso, confirman la solvencia y la depuración interpretativa de don Bernardo, que mantiene la relación con algunas de las orquestas e instituciones —como Glyndebourne o el Covent Garden— que han disfrutado de su mandato.

Arturo Reverter

Festival de Música de Canarias. Santa Cruz de Tenerife. Las Palmas de Gran Canaria. 15, 16, 17, 19, 20, 21-I-2005. Orquesta Sinfónica de Londres. **Bernard Haitink.** Obras de Strauss, Haydn, Mahler, Mozart y Bruckner.

DISCOGRAFÍA SUCINTA**BEETHOVEN: Sinfonías 1-9.**

CONCERTGEBOUW (1980-87) Philips 442073-2. 5 CD.

— **Conciertos 1-5.** BRENDDEL, CONCERTGEBOUW (1975-77). Philips. Discos sueltos.

BRAHMS: Sinfonías 1-4 (+ Variaciones Haydn, Oberturas, Danzas húngaras- extractos-, Serenatas 1 y 2). CONCERTGEBOUW (1972-73). Philips 442068-2. 4 CD.

BRITTEN: Peter Grimes: ROLFE JOHNSON, LOTT, ALLEN. COVENT GARDEN (1992). EMI 754832-2. 2 CD.

BRUCKNER: Sinfonías 0-9.

CONCERTGEBOUW (1963-78). 442040-2. 9 CD.

LISZT: Poemas sinfónicos 1-12. LONDON PHILHARMONIC (1968-71).

Philips 438751-2, 2CD y 432754-2. 2 CD.

MAHLER: Sinfonías 1-9 (+ Adagio 10) (1966-72). Philips 442050-2. 10 CD.

STRAUSS: Daphne: POPP, GOLDBERG, MOLL, SCHREIER. RADIO BAVARA. EMI 749309-2. 2 CD.

— **Der Rosenkavalier:** TE KANAWA, VON OTTER, RYDL, HENDRICKS. RADIO BAVARA. EMI 754259-2. 3 CD.

VAUGHAN WILLIAMS: Sinfonías 1-9. LONDON PHILHARMONIC. EMI. 7 CD.

VERDI: Falstaff: TERFEL, FRITTOLE, RANCATORE, FRONTALI. COVENT GARDEN. BBC. DVD OA 812 D.

WAGNER: El anillo del nibelungo:

MORRIS, SCHMIDT, SEIFFERT, LIPOVSEK, MEIER, JOHANNSON, ADAM, SALMINEN, MARTON, JERUSALEM. RADIO BAVARA (1988-91). EMI. Las cuatro óperas por separado: 7 49853-2, 2 CD. 7 49534-2, 4 CD. 7 54290-2, 4 CD. 7 54485-2, 4 CD.

Una carrera al margen de los tópicos

EMMANUEL KRIVINE

¿Qué es lo que hace correr a este músico bulímico llamado Emmanuel Krivine? “Cruzado de la dirección musical” como se presenta a sí mismo, el director francés no ha cesado de construir orquestas o remodelarlas, antes de abandonarlas —una vez cumplido su trabajo— para edificar en otra parte. Después de la Orquesta Nacional de Lyon, que reestructuró de arriba abajo —desdeñando el verdadero “electrochoc” que esta refundición iba a suscitar entre los músicos que no escatimaron medios contra su autoritarismo— y sin esperar a que el ambiente se apaciguara ante el incontestable éxito de la remodelación, Krivine se retiraba al cabo de trece años para desprenderse de las tareas administrativas, renunciando a presidir la trayectoria artística de la orquesta. Sin embargo, enseguida regresaría al frente de la Orquesta Francesa de Jóvenes —una de cuyas misiones era la inserción profesional de músicos jóvenes—, que ya había dirigido entre 1987 y 1991, antes de ceder la dirección a Jesús López Cobos, para fundar este mismo año 2004 una nueva formación, La Chambre Philharmonique, conjunto autogestionado y constituido por una cuarentena de los mejores músicos de Europa que han elegido tocar con instrumentos “de época”, seleccionados en función de los programas elaborados junto a su director musical, Emmanuel Krivine.

Nacido en Grenoble el 7 de mayo de 1947 de padre de origen ruso y madre de ascendencia polaca, Krivine es uno de esos intérpretes sensibles y exigentes que viven la música en lo más profundo de su ser, hasta el extremo de que su emotividad exacerbada puede crear malentendidos. Muy joven, Krivine se entusiasma por el órgano y la música sinfónica, antes de



Orquesta de Cámara de Europa. **Emmanuel Krivine.** **Maria João Pires,** piano. Stravinski, Chopin, Beethoven, Schubert, Mozart. Barcelona. Auditori. 25-I-2005. Pamplona. Baluarte. 29-I-2005. Valencia. Palau. 31-I-2005.

optar por el violín. Estudia en Grenoble con Louise Mercier, después en el Conservatorio de París en la clase de René Benedetti, donde obtiene el Primer Premio en 1963, antes de perfeccionarse con Henryk Szeryng y Yehudi Menuhin. Dos años más tarde, el Real Conservatorio de Bruselas le otorga un premio de virtuosismo y en 1968 gana el Concurso Reina Elisabeth. Su forma de interpretar es penetrante y su sonoridad inmediatamente reconocible. En 1964, comienza en paralelo una carrera de violinista y director de orquesta. Tras un primer concierto al frente de la Orquesta Filarmónica de Radio Francia en 1975, se convierte en su primer director invitado. Desde 1981 y durante dos temporadas es el director de la Orquesta Filarmónica de Lorena. Ese mismo año, un accidente de circulación le obliga a renunciar definitivamente al violín. Titular durante dos años de la clase de orquesta del Conservatorio de Lyon, desde 1979 a 1981 dirige a la Orquesta Nacional de Metz, antes de ser nombrado primer director invitado (1983-1985) y después director musical (1985-2000) de la Orquesta Nacional de Lyon. De 2001 a 2003,

retoma de manos de Jesús López Cobos la Orquesta Francesa de Jóvenes que ya había dirigido, y funda en 2004 La Chambre Philharmonique, que reúne a músicos de los más diversos horizontes estéticos y geográficos.

Esta carrera, alejada de los lugares comunes y reflejo de una personalidad libre de toda contingencia, no impide a Krivine multiplicar los conciertos con las formaciones más prestigiosas: Filarmónica de Berlín, NDR de Hamburgo, Royal Concertgebouw de Ámsterdam, Gewandhaus de Leipzig, Sinfónica de Londres, Filarmónica Checa, Sinfónica de Viena, Orquesta de Cámara de Europa, Filarmónica de Los Angeles, Filarmónica de Nueva York, etc. Sus programas abarcan horizontes muy amplios, y si Krivine aprecia el repertorio clásico, en particular Haydn y Mozart, tampoco olvida dirigir a compositores desatendidos, como Zemlinsky, o músicos que le resultan más lejanos, como Mahler, Varèse y Webern de los que ha programado integrales en Lyon y que dirige con idéntica convicción.

Bruno Serrou

Traducción: Juan Manuel Viana

DISCOGRAFÍA SELECTA

CHOPIN: Concierto para piano n.º 1.

MARIA JOÃO PIRES. ORQUESTA DE CÁMARA DE LA COMUNIDAD EUROPEA. DG.

DUSAPIN: Extenso. Apex. ORQUESTA NACIONAL DE LYON. Naïve/Montaigne.

DVORÁK, BLOCH: Conciertos para violonchelo. ANNE GASTINEL. ORQUESTA NACIONAL DE LYON. Naïve/Valois.

FERROUD: Obras para orquesta.

ORQUESTA NACIONAL DE LYON. Naïve.

FLORENTZ: Les Jardins d'Amenta op.

13. ORQUESTA NACIONAL DE LYON.

MFA/Radio France.

LALO, SAINT-SAËNS, FAURÉ:

Conciertos para violonchelo. ANNE

GASTINEL. ORQUESTA NACIONAL DE LYON.

Naïve/Valois.

MOZART: Concierto para piano n.º 12.

BEETHOVEN: Concierto para piano n.º

3. FINGHIN COLLINS. ORQUESTA DE CÁMARA DE

LAUSANA. Claves.

MOZART: Obras para flauta

y orquesta. PATRICK GALLOIS, FRÉDÉRIQUE CAMBRELING. Saïr.

RAVEL: Conciertos pour piano.

Tombeau de Couperin. HÜSEYİN SERMET.

ORQUESTA NACIONAL DE LYON. Naïve/Valois.

ROPARTZ: Poemas sinfónicos.

Canciones orquestales. CÉCILE PERRIN,

VINCENT LE TEXIER. ORQUESTA FILARMÓNICA DE

LUXEMBURGO. Timpani.

CHAIKOVSKI, SIBELIUS: Conciertos

para violín. VADIM REPIN. ORQUESTA

SINFÓNICA DE LONDRES. Erato.

X CICLO
*Los Siglos
de Oro*

2005
Avance de Programación



Invierno-Primavera

EL NUEVO ESTILO ITALIANO
Centenarios de Corselli, Boccherini y Farinelli

1 4 de febrero, viernes 20:00 horas

FABIO BONIZZONI, clave
Domenico Scarlatti: *Sonatas K 87, 430, 507, 508, 540, 541, 546, 547, 550, 551, 552 y 553*
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
C/ Alcalá, 13. Madrid

2 22 de febrero, martes 20:00 horas

JORDI DOMÈNECH, contratenor
NEOBAROCK
Francesco Corselli: *Música religiosa*
REAL MONASTERIO DE LA ENCARNACIÓN
Plaza de la Encarnación, s/n. Madrid

3 15 de marzo, martes 20:00 horas

EUROPA GALANTE
MAURIZIO NADDEO, violonchelo
GIANGIACOMO PINARDI, mandolina
FABIO BIONDI, dirección
Francesco Corselli: *Sonatas para violín*
Luigi Boccherini: *Sonata para chelo*
Niccolò Conforto: *Concierto para mandolina*
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
C/ Alcalá, 13. Madrid

4 24 de abril, domingo 20:00 horas

CAMERATA ANXANUM
MARÍA JOSÉ MORENO, soprano
MASSIMO SPADANO, dirección
Luigi Boccherini: *Arias Académicas I*
CAPILLA DEL PALACIO REAL DE EL PARDO

5 15 de mayo, domingo 20:00 horas

ENSEMBLE BAROQUE DE LIMOGES
CHRISTOPHE COIN, violonchelo y dirección
Luigi Boccherini: *Conciertos para violonchelo n.º 3, 4 y 7. Sinfonías opus 21 n.º 3 y opus 12 n.º 6.*
REAL FÁBRICA DE TAPICES
C/ Fuenterrabía, 2. Madrid

RESERVA Y VENTA DE ABONOS Y LOCALIDADES

Invierno-Primavera

Se podrán adquirir ininterrumpidamente desde el día 17 de enero hasta el 25 de enero en horario de 8.00 a 24.00 horas. Precio del abono: 48 euros. Las localidades que hayan quedado sin vender por el sistema de abono se podrán adquirir durante los 5 días naturales anteriores a cada concierto en horario de 8.00 a 24.00 horas. Precio de las localidades: 12 euros.

Verano

FIESTAS REALES

Se podrán adquirir ininterrumpidamente desde el día 30 de mayo hasta el 3 de junio en horario de 8.00 a 24.00 horas. Precio del abono: 48 euros. Las localidades que hayan quedado sin vender por el sistema de abono se podrán adquirir durante los 5 días naturales anteriores a cada concierto en horario de 8.00 a 24.00 horas. Precio de las localidades: 12 euros.



PATRIMONIO NACIONAL



FUNDACIÓN

Verano

FIESTAS REALES

- 6** 18 de junio, sábado 20:00 horas
PIERRE HANTAÏ, clave
Domenico Scarlatti: *Sonatas K 141, 162, 177, 213, 214, 208, 268, 215, 216, 249, 276, 434, 436, 456, 457, 466, 472 y 511*
CAPILLA DEL PALACIO REAL DE ARANJUEZ
- 7** 2 de julio, sábado 20:00 horas
ORQUESTA BARROCA DE SALAMANCA
WIELAND KUIJKEN, dirección
Francesco Bartolomeo Conti: *Don Chisciotte della Mancia in Sierra Morena*
REAL COLISEO DE CARLOS III
C/ Floridablanca, 20. San Lorenzo de El Escorial
- 8** 10 de julio, domingo 20:00 horas
LA REAL CÁMARA
JOSÉ MIGUEL MORENO, dirección
Luigi Boccherini: *Quintetos con guitarra*
CASA DE LAS FLORES, PALACIO REAL DE LA GRANJA
Paseo del Molinillo, s/n. La Granja de San Ildefonso
- 9** 28 de julio, jueves 20:00 horas
EUROPA GALANTE
FABIO BIONDI, dirección
Niccolo Conforto: *Festa Cinese*
PATIO DE BORBONES, PALACIO REAL DE EL PARDO
- 10** 10 de septiembre, sábado 20:00 horas
WILBERT HAZELZET, flauta
PASSAMEZZO ANTICO
Luigi Boccherini: *Tríos*
SALAS CAPITULARES, REAL MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

Otoño

Se podrán adquirir ininterrumpidamente desde el día 12 de septiembre hasta el 16 de septiembre en horario de 8.00 a 24.00 horas. Precio del abono: 48 euros.
Las localidades que hayan quedado sin vender por el sistema de abono se podrán adquirir durante los 5 días naturales anteriores a cada concierto en horario de 8.00 a 24.00 horas. Precio de las localidades: 12 euros.

CONCIERTO EXTRAORDINARIO DE NAVIDAD

Fuera de Abono. Venta de localidades desde el día 12 de diciembre en horario de 8.00 a 24.00 horas hasta completar aforo. Precio de las localidades: 12 euros.

Nota importante: Todos los programas, fechas e intérpretes de la X edición del Ciclo Los Siglos de Oro son susceptibles de modificación.

VENTA TELEFÓNICA
902 226 822

Otoño

- 11** 24 de septiembre, sábado 20:00 horas
ORQUESTA BARROCA DE SEVILLA
MONICA HUGUETT, dirección
Francesco Corselli: *Il cuoco o Il marchese del Bosco*
PATIO DE BORBONES, PALACIO DE EL PARDO
- 12** 15 de octubre, sábado 20:00 horas
CAMERATA ANXANUM
MARÍA JOSÉ MORENO, soprano
MASSIMO SPADANO, dirección
Luigi Boccherini: *Arias Académicas II*
CAPILLA DEL PALACIO REAL DE EL PARDO
- 13** 29 de octubre, sábado 20:00 horas
IAGOBA FANLO, violonchelo
PEDRO GADELHA, contrabajo
Luigi Boccherini: *Sonatas para violonchelo*
REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA
C/ Doctor Mata, 2. Madrid
- 14** 12 de noviembre, sábado 20:00 horas
FRANÇOISE LENGÈLLE, clave
Domenico Scarlatti: *Sonatas (a determinar)*
REAL MONASTERIO DE LA ENCARNACIÓN
Plaza de la Encarnación, s/n. Madrid
- 15** 1 de diciembre, jueves 20:00 horas
LYRA BAROQUE ORCHESTRA
RAFFAELLA MILANESI, soprano
JACQUES OGG, dirección
Luigi Boccherini: *Escena Inés de Castro;*
Concierto para clave
REAL FÁBRICA DE TAPICES
C/ Fuenterrabía, 2. Madrid

CONCIERTO EXTRAORDINARIO DE NAVIDAD

- 16** 21 de diciembre, miércoles 20:00 horas
ORQUESTA BARROCA DE VENECIA
ANDREA MARCON, dirección
Luigi Boccherini y Francesco Corselli:
Músicas de Navidad
CAPILLA DEL PALACIO DE EL PARDO

Actividad lírica en la capital argentina ÓPERA EN BUENOS AIRES



Corralitos de dinero, descalabros políticos, centurias de “piqueteros”, psicosis de inseguridad, nada puede impedir que en la sociedad porteña subsistan fuerzas capaces de animar fenómenos como éste: siete temporadas regulares de ópera sobreviven a cualquier crisis en un radio de cincuenta kilómetros, como de Madrid a El Escorial. Aparte del señero teatro Colón, tienen cartel constante el Roma de Avellaneda y el Argentino de La Plata, capital bonaerense. En cualquier caso, lo más significativo es la corriente de entidades privadas dedicadas al género lírico, que trabajan en formato medio, como Juventus Lírica (presidente: Horacio Jaunarena) y Buenos Aires Lírica (director: Horacio Oyanarte) o en formato pequeño: La Scala de San Telmo y La Papelera, regida por Luis Camilión.

Dotadas de medios más modestos y precios más accesibles que el Colón, estas sociedades se instalan en teatros de origen hispánico,

como el Avenida y el Margarita Xirgu, una sala modernista del Casal de Cataluña, o en espacios reciclados, como la nave industrial o el caserón del Barrio Sur. Sus temporadas frecuentan los títulos más consabidos junto con otros, arriesgados e infrecuentes: *Agripina* de Händel, *El rapto de Lucrecia* de Britten, *Amahl y los visitantes nocturnos* y *La médium* de Menotti, todos ellos servidos por intérpretes argentinos, a menudo jóvenes que se lanzan a la carrera o que no pueden acceder al circuito internacional del Colón, ahora menguado por la carestía de las divisas y la austeridad presupuestaria.

El domingo 21 de noviembre los aficionados podían elegir entre *Muerte en Venecia* de Britten en el Colón, *Madama Butterfly* de Puccini en el Argentino y *Ariadna en Naxos* de Strauss en el Avenida. De esta última puedo atestiguar su notable nivel, a contar desde la ampliada Camerata Bariloche primorosamente dirigida por Rodolfo Fischer y con tres señoras de total competencia:

Adriana Mastrangelo en El Compositor, Virginia Correa Dupuy en Ariadna y Natasha Tupín en Zerbinetta. Días más tarde, asistí a una *Traviata* de Juventus Lírica en la hospitalaria bombonera del Avenida, que encerró décadas de zarzuelas, prosa, verso y revistas españolas y que ha sido restaurada tras un incendio. Admiré la maestría de Antonio Russo en el foso y una protagonista de completa solvencia vocal y musical, capaz de servir con intenso patetismo, entre las desordenadas cobijas de su agonía, un memorable cuarto acto: Soledad de la Rosa.

Estas tareas no se limitan al resultado, es decir al escenario montado e iluminado. Hay, detrás, escuelas de canto y dirección de escena, talleres de escenografía, maestros de vocalidad y de repertorio. Strauss no es Verdi y la diferencia ha de subrayarse con propiedad ante un público como el porteño, que lleva siglo y medio oyendo y observando sesiones de ópera.

Blas Matamoro

La mota de polvo CUEENTOS MUSICALES

La colección *La mota de polvo* de la editorial Agruparte se ha visto incrementada con tres nuevas entregas. En primer lugar, un clásico: *La historia de Babar*, con música de Francis Poulenc y Jean de Brunhoff. Junto a la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria y la narración de Fernando Palacios, que como se sabe constituyen la columna vertebral de la serie, interviene Christoph Konig en cali-

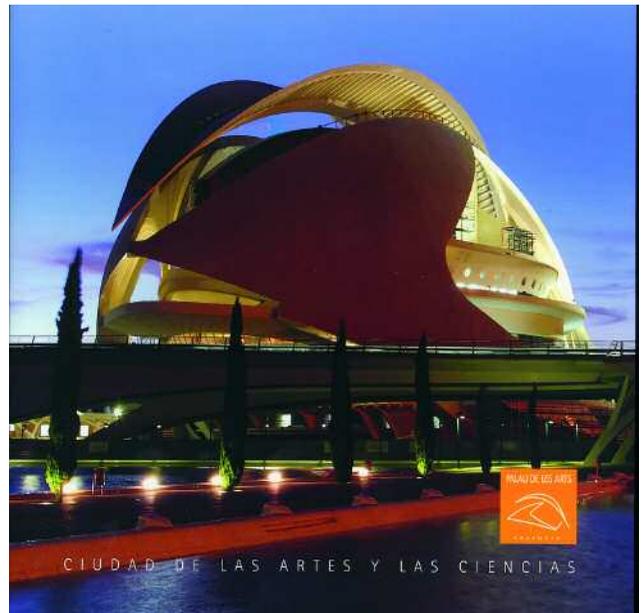
dad de director. Dos cuentos de Félix Cábez se agrupan en la siguiente entrega: *Los niños de la isla del norte*, con música de Javier López de Guerreña, y *Pasen, señores, pasen*, musicado por Santiago Lanchares. Dirige Joachim Harder. Finalmente, *Los extraños sueños de la pequeña Pino*, que cuenta con música de varios autores, es un cuento del propio Palacios y tiene dirección de Alejandro Posada.



CONSTITUIDA LA FUNDACIÓN PALAU DE LES ARTS

En Valencia, y presentada por el presidente de la Generalitat, Francisco Camps, ha quedado constituida la Fundación Palau de les Arts, primer paso para el pleno funcionamiento de uno de los proyectos más ambiciosos de la cultura española y que habrá de gestionar el espacio que le da nombre, obra del arquitecto Santiago Calatrava. Formada por consejeros y funcionarios de la Generalitat, por representantes de las fundaciones Telefónica e Iberdrola, la alcaldesa de Valencia y los profesionales Enrique García Asensio y Francisco Perales, su desafío

consiste en poner en marcha el Palau en octubre de este año e iniciar sus temporadas regulares en otoño de 2006. El director musical será Zubin Mehta y todavía se desconoce si Helga Schmidt, su actual directora artística, seguirá ocupando su cargo. El coste de las obras se ha duplicado desde su primer presupuesto hasta alcanzar, según los últimos datos hechos públicos, la cantidad de 165 millones de euros y todavía está pendiente conocer cómo se organizará su orquesta titular, si ampliando convenientemente la Orquesta de Valencia o creando una formación de nuevo cuño.



Tras la huella de los sonidos PARA LOS NIÑOS

El Círculo de Lectores, con la colaboración de la Obra Social de Caja Madrid, un libro-CD bajo el título *Tras la huella de los sonidos*, que intenta atraer a los pequeños al mundo de la música. Se utiliza el formato de la narración de un cuento junto a ilustraciones sonoras

procedentes de obras de Sarasate, Dvorák, Fauré, Schubert, Grieg y otros autores. En los dos discos que ofrece el volumen participan los músicos Sara Marianovich —autora del texto—, piano; Ilija Marinkovich, violín; Juan Rodríguez, clarinete y Daniel Blendulf, violonchelo.

LA ORQUESTA SINFÓNICA DE EUSKADI EN BERLÍN



La Orquesta Sinfónica de Euskadi emprende este mes de enero una gira por Alemania que le llevará a cuatro ciudades: Bielefeld, Osnäbruck, y Wilhelmshaven y, como cierre de la misma, la Konzerthaus de Berlín. El director musical de la Orquesta, Gilbert Varga, dirigirá esta nueva gira que contará con el violonchelista brasileño Antonio Meneses como solista.

La Orquesta ha elegido para toda su gira un mismo programa integrado por el *Vals triste* de Sibelius, el *Concierto para violonchelo y orquesta* de Elgar y *Cuadros de una exposición* de Musorgski en la orquesta-ción de Ravel.

Tras su última salida, en mayo del pasado año, en la que actuó en Gran Bretaña, esta es la undécima gira internacional de la orquesta vasca.

Orquesta Sinfónica de Euskadi. Varga. Meneses. Sibelius, Chaikovski, Musorgski-Ravel. **Bielefeld**, 17-I; **Osnabrück**, 18-I; **Wilhelmshaven**, 19-I; **Berlín**, 20-I-2005.

Premio para Miguel Ángel Remiro MÁS SOBRE DON JUAN

CÁTEDRA Manuel de Falla

REAL CONSERVATORIO PROFESIONAL DE
MÚSICA DE CÁDIZ

Curso de Análisis y Composición 2005

PROFESOR: **David del Puerto**
ENSEMBLE RESIDENTE: Taller Sonoro

ENCUENTROS:
Del 18 al 21 de febrero
Del 13 al 16 de mayo
Del 30 de septiembre al 3 de octubre

Teléfonos de información:
956 211 323 - 956 212 282
www.juntadeandalucia.es/cultura

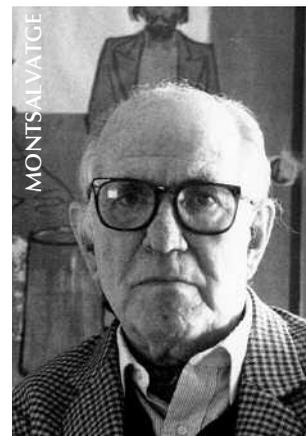


El premio de composición de música orquestal, convocado por el Ateneo Mercantil de Valencia para conmemorar sus primeros 125 años de

existencia, recayó en el compositor aragonés Miguel Ángel Remiro López. El galardón, dotado con 9000 €, le fue concedido a este autor nacido en Zaragoza en 1967, por su obra *En torno a Don Juan*, que resultó vencedora de las diecisiete obras presentadas. El jurado lo formaban Eduardo Montesinos Comas, director del Conservatorio de Valencia, los compositores Claudio Prieto y Bernardo Adam Ferrero, y José Manuel Botella, Presidente del Ateneo. *En torno a Don Juan* será estrenada próximamente en el Palau de la Música de Valencia.

La ópera de Montsalvatge propuesta para un Grammy GATO NOMINADO

La grabación de la ópera de Xavier Montsalvatge *El gato con botas* (Columna Música) ha sido escogida como finalista para los premios Grammy de ópera del año 2004. La versión discográfica ha contado con la dirección de Antoni Ros Marbà y los cantantes Marisa Martins, Antoni Comas, Isabel Monar, Enric Martínez-Castignani y Stefano Palatchi, con la Orquesta del Teatro del Liceo de Barcelona. ¡Mucha suerte!



En la muerte de la gran soprano italiana

ADIÓS A RENATA TEBALDI



El pasado 19 de diciembre falleció Renata Tebaldi en su domicilio de San Marino. Contaba 82 años, pues había nacido en Pésaro el 1 de febrero de 1922. La gran soprano, que marcó toda una época de gloria para el canto, había cantado todo tipo de papeles, de las óperas de Mozart —*Don Giovanni*— a las de Wagner —*Maestros cantores*—, pero sus grandes logros pueden considerarse centrados en el repertorio italiano, singularmente Verdi —*Don Carlos*, *Otello*— y Puccini. SCHERZO dedicará en su próximo número un estudio a su recuerdo.

Daniele Gasparini

PREMIO REINA SOFÍA

El pasado 26 de noviembre se dio a conocer el ganador de la XXII edición del Premio Reina Sofía de Composición, dotado de 18500 € y que otorga la Fundación Ferrer Salat. El jurado, presidido por Massimo Botter —ganador de la convocatoria precedente—, e integrado por María Luisa Cantos, María Luisa Manchado, Jesús Villa Rojo y Miguel Ángel Coria, decidió conceder el galardón al compositor italiano, nacido en 1975, Daniele Gasparini por su obra *Ceremony after a fire raid*, inspirada en un poema de Dylan Thomas. El presidente del jurado calificó la escritura orquestal de Gasparini como “segura e inteligente”. La obra premiada será estrenada por la orquesta de RTV española el próximo mes de octubre.



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

Del Liceu al Palau

UN TOQUE DE AUTOCRÍTICA



El Ministerio de Cultura, la Generalitat de Cataluña, la Diputación y el Ayuntamiento de Barcelona rubricaron el pasado 16 de diciembre el nuevo contrato programa que fija las normas para gestionar el Liceo de 2005 a 2009. Lo hicieron tras aprobar unánimemente, en un saludable clima de armonía y optimismo político, la gestión artística y económica del anterior contrato que ha regido el coliseo lírico barcelonés desde 1999 hasta 2003. El espectacular crecimiento del público y de los abonados, que ha pasado de 5289 en la temporada 1998-1999 a 24263 en la actual, con una ocupación media del 93%, es sin duda uno de los grandes logros de la etapa gestionada por Josep Caminal.

La aprobación unánime del nuevo contrato es, según manifestó Caterina

Mieras, consejera de Cultura de la Generalitat, “una renovación en la confianza de su director general” y da continuidad a la misma línea de gestión, pero con un toque de autocrítica ante “la difusión internacional por debajo de lo deseado” de los espectáculos producidos por el teatro. El equipo directivo debe “garantizar la viabilidad económica de sus producciones”, y favorecer “la difusión nacional e internacional de sus espectáculos”. No parece tarea fácil con un presupuesto anual para nuevas producciones y coproducciones limitado a 1,3 millones de euros.

Tras la incorporación de Sebastian Weigle como director musical y el reciente fichaje de José Luis Basso como nuevo titular del coro se abre un nuevo período en el proceso de renovación de las masas estables, especialmente urgente en el

caso de la orquesta para solucionar su irregular rendimiento en el foso. Otro asignatura pendiente es dar más protagonismo a la creación contemporánea y a los compositores españoles: el contrato reconoce la necesidad de ampliar la presencia de autores y estrenos de obras del país y, en este sentido, Caminal aseguró que cada dos años se estrenará una nueva obra para público infantil y juvenil, en una línea que se iniciará la próxima temporada con la ópera *Dulcinea*, de Mauricio Sotelo, coproducida junto al Teatro Real.

El Liceo sólo está a la cabeza de los teatros europeos en número de representaciones con una media de 9,5 funciones por título —superior a la que ofrecen la Ópera de París, el Teatro de la Monnaie de Bruselas, la Ópera de Ginebra, la Scala de Milán y el Covent Gar-

den de Londres. Con estos datos, obtenidos en un estudio comparativo durante el primer semestre de 2004, no queda mucho margen para aumentar la actividad artística salvo en el caso de los montajes de pequeño formato, destinados al público infantil, que van a ser potenciados en el período 2005-2009. Aun así, aumentará el número de funciones en los títulos de mayor gancho y los aficionados deberán contentarse, por tanto, con nueve o diez óperas por temporada, con las limitaciones a la hora de equilibrar repertorios que ello comporta. La prioridad parece ser seguir creciendo y ganando público, pero cumplir ese objetivo, que tanto gusta a los políticos, puede conducir al estancamiento artístico si no crecen también sus recursos económicos.

Javier Pérez Senz

La Orquesta Sinfónica de Castilla y León...

Natalia Gutman • Margrit van Reisen • Hansjörg Schellenberger • Joan Pons • Steven Isserlis • Ara Malikian • Alessio Bax • Dietrich Henschel • Lilya Zilberstein • Julian Rachlin • Nikolaj Znaider • Frank Peter Zimmermann • Manuel Barrueco • Fazil Say • Johan Botha • Alfred Walkers • Petra Lang Simon Trpceski • Daniela Barcellona • Juan Diego Florez • Harry Christophers • Josep Pons • Libor Pesek • Ton Koopman • Victor Pablo Pérez • Jesús López Cobos • Eduardo López Banzo • James Judd • Alberto Zedda • Giovanni Antonini • Dmitry Sitkovetsky • Semyon Byschkov Ricardo Frizza • Ari Rasilainen • Alejandro Posada



...y los grandes intérpretes

Información:
Orquesta Sinfónica de Castilla y León
C/Marta de Medina, 3 - 1ª • Valladolid
Tel 983 213 886 • info@orquesta04101.es
www.orquestacastilyleon.com

Fundación Siglo
para la Cultura de Castilla y León


Junta de
Castilla y León

VIII Festival de Música Antigua

EN TORNO AL “DIVINO” MORALES

28-XI/8-XII-2004. Auditorio de las Ruinas de San Francisco de Baeza. Auditorio Hospital de Santiago de Úbeda. Nuria Rial, soprano. Orquesta Barroca de Sevilla. Director: **Eduardo López Banzo**. Extractos de zarzuela española del s. XVIII. **Flanders Recorder Quartet**. Autores contemporáneos de Cristóbal de Morales y *Las seis esposas de Enrique VIII* de Piet Swerts. Ensemble Plus Ultra. Schola Antiqua. Directores: **Michael Noone** y **Juan Carlos Asensio**. Morales, *Officium Defunctorum*. Capilla Real de Madrid. Director: **Óscar Gershensohn**. Morales, *De Beata Virgine*. Ad Libitum Ensemble. Director: **José Manuel López**. Morales, *Música para la Misa de la Inmaculada*.

BAEZA Y ÚBEDA Cuando los inmensos olivares de las tierras del Santo Reino cobran especial vitalidad en época de cosecha, dos de sus ciudades más emblemáticas organizan uno de los festivales dedicados a la música antigua más singulares y atrayentes de España. La idea que ha centrado la programación de la presente edición ha girado en torno a la figura de Cristóbal de Morales (Sevilla c. 1500 – Málaga (?) 1553), “luz de España en música”, como era considerado por tratadistas del siglo XVI, calificación que ha servido de título a un curso que, en paralelo, ha organizado la Universidad Internacional de Andalucía en su sede “Antonio Machado” de Baeza, con la participación de un profesorado especializado así como la intervención didáctica de varios intérpretes del festival.

El recientemente galardonado Eduardo López Banzo con el Premio Nacional de Música 2004 derrochó entusiasmo en el concierto inaugural dirigiendo a la sorprendente, por sus méritos, Orquesta Barroca de Sevilla que acompañó con sentido refinamiento las intervenciones de Nuria Rial, que posee una dulce voz que adentra al oyente en la espontánea naturalidad del canto de preteritas épocas anteriores al divismo romántico. Director y orquesta brillaron especialmente en las sinfonías: *La casa del Diablo* de Luigi Boccherini y la escrita en menor por Domenico Scarlatti. La entrega de ambos elementos en la interpretación dejaron más que evidente la ascendente progresión del conjunto hispalense



y el merecido galardón del director maño que, con su grupo Al Ayre Español, está alcanzando notables excelencias en el panorama internacional en su afán de recuperar y descubrir el muy rico patrimonio musical español, uno de los más desconocidos y aún ocultos de nuestra historia del arte.

El *Espíritu de Morales*, título del concierto del cuarteto de flautas dulces Flanders Recorder Quartet, sedujo al auditorio con su enorme musicalidad, dominio del sonido y asombrosa conjunción polifónica. Poder escuchar el efecto de sonido de campanas en algunos momentos de su actuación se hace impensable que provenga de unos instrumentos de limitada flexibilidad en su emisión sonora, pero que son tratados con una técnica difícil de imaginar y sólo comprensible y desarrollada tras muchos años y arduos procesos de investigación en su colección de diferentes flautas que no debe estar lejos de las más de setenta que poseía Enrique VIII. A las seis esposas de este monarca inglés fue dedicada la segunda parte según la programática a la vez que contemporánea idea de Piet Swerts, quedando de manifiesto el extraordinario virtuosismo de este grupo que llevó al festival a una de sus más altas cotas.

Poder asistir a los *Officium Defunctorum* de Cristóbal de Morales es todo un lujo, máxime si lo es con el sentido, convicción y entrega que transmitió al Ensemble Plus Ultra el músico y profesor de la Universidad de Boston Michael Noone, una de las más reconocidas autoridades acerca de la obra de este preclaro compositor de nuestro renacimiento. No le fue a la zaga Juan Carlos Asensio con su grupo Schola Antiqua en el canto llano que se fue alternando en la interpretación, generando una atmósfera que hacía resaltar la polifonía del maestro sevillano. El remanso sonoro de esta obra produce en el oyente una especie de catártica purificación sensorial, generándole una serena organización de su capacidad perceptiva que se convierte en más honda y sutil.

El contorsionante estilo de dirigir que el bonaerense Óscar Gershensohn transmite a la Capilla Real de Madrid no distrae ni obstaculiza el buen resultado de este grupo, que dedicó su programa a temas marianos, como también lo hizo Ad Libitum Ensemble, que se incorporó a la celebración litúrgica de la *Misa de la Inmaculada* celebrada en la Catedral de Baeza y que supuso un solemne final de este cada vez más ambicioso festival que, en una de sus jornadas, presentó el CD *Maestros andaluces en Nueva España*, grabación de un concierto celebrado en su séptima edición, y que forma parte de la cuidada colección fonográfica Documentos sonoros del patrimonio musical de Andalucía.

José Antonio Cantón García

Violencia, sexo y drogas

EL PODER DE VERDI

Gran Teatre del Liceu. 11 y 12-II-2004. Verdi, **Rigoletto**. Inva Mula y Mariona Cantarero (Gilda), Nino Surguladze y Jane Dutton (Magdalena), Marcelo Álvarez y Giuseppe Filianoti (Duque), Carlos Álvarez y Valeri Alexeev (Rigoletto), Julian Kostantinov y Stefano Palatchi (Sparafucile). Director: **Jesús López Cobos**. Director de escena: **Graham Vick**. Coproducción: G.T. Liceu/T. Real/Maggio M. Fiorentino/T. Massimo Palermo.



Bofill

Carlos Álvarez y Marcelo Álvarez en *Rigoletto* en el Teatro del Liceo

BARCELONA El poder de Verdi en general y el de *Rigoletto* en particular es capaz de resistir todas las vicisitudes, sobre todo si encuentra intérpretes adecuados. Este ha sido el caso de las funciones que comentamos ya que contó con un grupo de cantantes de importante nivel.

Destacó en primer lugar Carlos Álvarez, que se integró en el personaje, mostrando su poderosa voz, con un fraseo claro e incisivo, al que sólo faltaba una mayor teatralidad, y una cuidada definición del desgraciado personaje desde la vertiente bufa a de la de padre, amoroso o vengativo.

Gilda fue Inva Mula, que destacó por su delicada musicalidad y su enfoque

intimista, mientras que Marcelo Álvarez mostró cualidades, belleza vocal y sensibilidad, sobre todo en el aria del segundo acto, pero su repertorio habitual le lleva a una vocalidad, que resta brillantez a su Duque. Completa el primer reparto el poco musical Julian Konstantinov y una correcta Nino Surguladze.

En el segundo reparto destacó de forma especial Mariola Cantarero, por la humanidad que imprimió a la joven, subrayando su inocencia, el sufrimiento, la entereza y la capacidad de sacrificio, con una sutileza exquisita. Giuseppe Filianoti fue un Duque de medios más adecuados y de prometedora fraseo, que mejorará con el tiempo, mientras que

Valeri Alexeev fue un bufón, diferente del de Álvarez, más extrovertido, pero con unos resultados suficientes y junto a ellos Stefano Palatchi con su gran profesionalidad y Jane Dutton que cumplió como Magdalena.

La parte musical estaba a cargo de Jesús López Cobos, que tuvo momentos de gran calidad, pero en general su versión quedó algo desdibujada, subrayando las escenas más sutiles, pero quedando las de mayor densidad brillantes, aunque poco dramáticas, con una orquesta que cumplió y con un coro, a las órdenes del nuevo director, José Luis Basso, con cohesión y buena línea. La calidad de Graham Vick como conductor de escena está demostrada, pero en esta

oportunidad quiso decir tantas cosas, que se perdió en el camino. Verdi admite los cambios que se quieran pero su idea está tan definida que cualquier variación debe estar perfectamente estructurada. Vick insiste explícitamente en los vicios tan de moda, violencia, sexo y drogas de forma excesiva, hace un falso trono para *Rigoletto*, que sirve para todo y crea situaciones ilógicas, a veces con un carácter grotesco, que desenfoca la dramaturgia, exagerando el movimiento del coro, pero por otro lado disminuyendo el ritmo de la acción, surgiendo en ocasiones la genialidad de Vick con detalles cuidados.

Albert Vilardell

Navidad musical

LOS SIGLOS REUNIDOS

Barcelona. Basílica de Santa María del Mar. 9-XII-2004. IX Ciclo Los Siglos de Oro. Arianna Savall, Judit Scherrer-Kleber, Pascal Bertin, Lluís Vilamó, Hugo Oliveira y Daniele Carnovich. Escolania de Montserrat. La Capella Reial de Catalunya. Le Concert des Nations. Director: Jordi Savall. Obras de Boccherini y Casanoves.

Como un anticipo de la Navidad Musical, Jordi Savall acudió puntualmente a su cita en la Basílica de Santa María del Mar, esta vez al frente de dos de las tres formaciones de las que es director titular: La Capella Reial de Catalunya, fundada en 1987, y Le Concert des Nations, creada en 1989. Además, y por primera vez, que sepamos, se ponía a sus órdenes la Escolania de Montserrat, cuyos antecedentes se remontan al siglo XIII. Con la conjunción y homogeneidad oídas por el buen trabajo desarrollado a lo largo de muchos años y el

enriquecimiento tímbrico añadido de las voces blancas, se nos ofreció un luminoso y espléndido *Oficio Navideño* integrado por *Invitatorio* y *Responsorios* de Narcís Casanoves (1747-1799), monje de Montserrat, organista y uno de los músicos más eminentes surgidos de la secular Escolania, por la que pasaron compositores e intérpretes tan notables como Joan Cererols, Anselm Viola, Antoni Soler, Ferran Sor, Anselm Ferrer... Cabe preguntarse por qué este autor no es más conocido y divulgado, a juzgar por la bondad de su música, una

hábil mezcla de lenguaje sencillo y cercano, invención melódica, belleza sonora y comunicación por la vía directa. Las piezas de este programa, compuestas para la fiesta de Navidad en Montserrat y para completar las ya escritas por otros anteriormente, fueron concebidas para una orquesta relativamente pequeña, para doble coro o para dos o tres voces. Melodías gratas y pegadizas para acompañar a un conjunto de textos comprendidos entre la *Antifona* ("Cristo ha nacido entre nosotros: venid, adorémosle") y ese *Versículo* final que compendia lo que

se pretende ("Quien es de la tierra, de la tierra habla; el que viene del cielo, está sobre todos"). Como preámbulo a todo esto, y puesto que el programa había sido pensado bajo el título de "Narcís Casanoves y su tiempo", la *Sinfonía a più strumenti obbligati, op. 37 grande* (1782), de Boccherini, de la que Savall y sus músicos ofrecieron una versión vibrante y convincente, aprovechando muy bien, como en toda la velada, la dilatada reverberación acústica de la iglesia, que tan bien conocen.

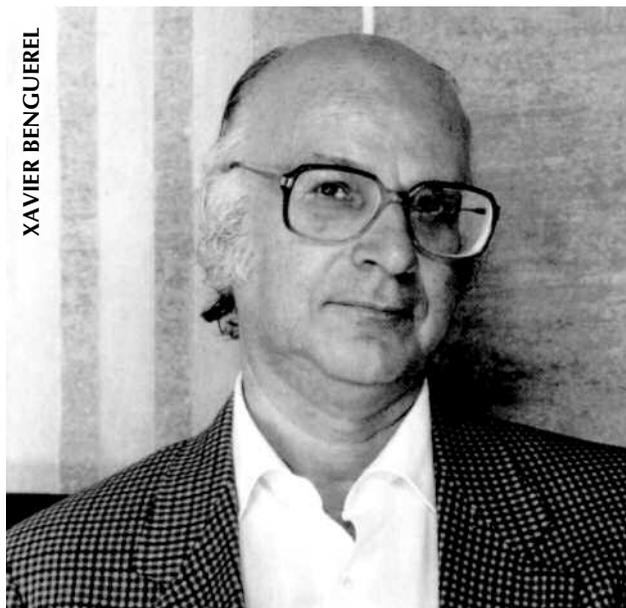
José Guerrero Martín

OBC

UN ESTRENO FELIZ

Barcelona. L'Auditori. Temporada de la OBC. 28-XI-2004. **Albert Attenelle**, piano. OBC. Director: **Josep Caballé Doménech**. Obras de Respighi, Benguerel y R. Strauss.

La política de la OBC de encargar obras a compositores catalanes para ofrecerlas en riguroso estreno mundial va dando sus frutos. Ahora ha sido Xavier Benguerel (Barcelona, 1931) quien nos ha presentado su primer *Concert per a piano i orquestra*, siguiendo una fórmula que ya había practicado antes unas cuantas veces: para percusión, para dos flautas, para órgano, para guitarra, para violonchelo... Concebido en un solo movimiento, aunque internamente alberga los tres de la forma clásica, esta obra, que dura unos veinticinco minutos, contiene la síntesis de cuanto ha escrito y reflexionado el autor a lo largo de su ya larga vida artística. Ha ido desapareciendo el barroquismo en la expresión y se ha acentuado la desnudez en la escritura. El estilo se ha ido depurando y la sobriedad se ha apoderado de la



XAVIER BENGUEREL

forma. El pianista interviene continuamente: solo, en diálogo con la orquesta, en simbiosis con ella. Albert Attenelle, después de trabajar a fondo según propia confe-

sión, logra transmitir con brillantez la intencionalidad de una partitura que a veces da la sensación de que templea gaitas y dulcifica aristas, lo que indudablemente con-

tribuye a la estupenda acogida por parte del público. El compositor nos confesaba después su grata sorpresa por tal reacción. En esta tercera jornada, director y orquesta alcanzaron el punto máximo en su actuación, algo lógico en una obra nueva que en los días anteriores y en los ensayos se fue haciendo y madurando. Josep Caballé se mostró seguro, detallista y atentísimo con la batuta. Buena presentación la suya ante la OBC. *Fuentes de Roma*, de Respighi, abrió la sesión matinal. Y la infrecuente *Sinfonía doméstica, op. 53*, de Richard Strauss, la cerró. Las diferencias entre ambas obras quedaron patentes. Y la sabiduría orquestadora de Strauss, también. Densa y rica en la creación de atmósferas y de cambios emocionales.

José Guerrero Martín

OBC

EL LICEU EN EL AUDITORI

Barcelona. L'Auditori. Temporada de la OBC. 19-XI-2004. Esther Heideman, soprano; Terje Stensvold, barítono; Joan Martín-Royo, barítono. Orquesta y Coro del Gran Teatre del Liceo. Director: **Sebastián Weigle.** Obras de Schnyder y Brahms.

Cuando en su día la Orquesta y el Coro del Gran Teatre del Liceo decidieron dar el paso necesario de cultivar el repertorio sinfónico, aplaudimos sin reservas la iniciativa porque significaba incorporarse a la modernidad, y ampliar y oxigenar su repertorio, con los consiguientes beneficios para los músicos y para la calidad de los respectivos conjuntos. Ahora han rendido visita al Auditori, y lo han hecho como debe ser: con rigor, con la máxima seriedad, con la necesaria preparación. Con profesionalidad.

Su director titular, el berlinés Sebastian Weigle, ideó un programa coherente y contrastado a la vez, difícil

pero propicio al lucimiento. Un programa que en Estados Unidos se repite con cierta frecuencia y que en Barcelona ha supuesto el estreno europeo del oratorio sacro *The revelation of saint John*, obra que el suizo Daniel Schnyder (Zúrich, 1961) compuso en el año 2000. Schnyder, presente esta vez en la sala, es hoy uno de los músicos más versátiles del mundo. Virtuoso saxofonista, practicante de jazz, amante de la música árabe, partidario de las mezclas musicales más inimaginables y, sobre todo, defensor a ultranza del multiculturalismo como antídoto contra la música nacionalista o de *capillitas*, en *The revelation of saint John* pone

en práctica todo eso y más, hasta el punto de hacer gala de un eclecticismo tal vez exagerado. Utiliza muchos idiomas musicales en la misma pieza, mezcla ritmos y obtiene un híbrido que, sin duda, al público le gustó. La fuerza divina de su obra representa lo contrario que en Brahms. Schnyder pretende que su humanismo y universalismo sean los del compositor alemán pero puestos al día, vistos desde el siglo XXI.

La Orquesta liceísta estuvo a gran altura. El Coro se mostró un tanto irregular en el equilibrio de tesituras, pero su prestación fue asimismo notable. El director mostró una gran solidez en

la concertación, metuloso, conocedor de la hondura brahmsiana.

Su versión del *Réquiem alemán op. 45* acentuó el dramatismo y nos lo hizo cercano. Espléndido el barítono noruego Terje Stensvold. Y notable la soprano Esther Heideman, cuya voz sin embargo resultó pequeña en la obra de Schnyder, lo mismo que la del barítono barcelonés Joan Martín-Royo. Y ello porque la partitura del suizo pide tesituras solistas más fuertes, que produzcan la emoción en el público sobrepasando la masa orquestal, no quedando ocultas por ella.

José Guerrero Martín

Intimismo

UNA GRAN VOZ Y MUCHO MÁS

Barcelona. Gran Teatre del Liceu. 13-XII-2004. **Ben Heppner**, tenor; **Craig Rutenberg**, piano. Obras de Grieg, Sibelius, Chaikovski y Tosti.

El repertorio habitual de Ben Heppner creaba alguna duda sobre su capacidad de adaptación a un mundo tan intimista como son los lieder, pero estas dudas se desvanecieron rápidamente, al encontrarnos con un artista de cuerpo entero, con una voz potente en el centro y en el grave, con un agudo seguro, con una gran preparación técnica, que le permite dominar su amplio instrumento, conteniéndolo hasta límites insospechados y haciendo gala de un buen gusto y una ductilidad impactantes.

El programa empezaba con unas piezas de Grieg, en las que mostró su capacidad de contraste, alcanzado su cenit en *Un sueño*, para continuar con composiciones de Sibelius, subrayando cada



uno de los textos, consiguiendo reflejar la poesía y la delicadeza. En las canciones de Chaikovski mantuvo

un nivel interesante, pero fue en las de Tosti, donde superando cualquier obstáculo de estilo, dio una lec-

ción de adaptación, como ya ha demostrado en un CD recientemente publicado.

Si el éxito del recital fue evidente, alcanzó su máximo exponente en los bises, cinco en total, donde demostró su versatilidad en páginas tan distintas como *Fedora*, apasionada, el aria del último acto de *Andrea Chenier*, llena de estilo, *Los maestros cantores de Nuremberg*, en una versión impactante, o el mundo más ligero de *Dein ist mein garzes Herz*, en su versión bilingüe y una bellísima versión de *Roses of Picardy*. Ahora sólo nos resta esperar poder disfrutar de su arte interpretando una ópera de su repertorio.

Al piano, Craig Rutenberg, que demostró ser un buen acompañante.

Albert Vilardell

Leonskaja triunfa en Bilbao

PROFUNDO CHOPIN

Palacio Euskalduna. 10-XII-2004. Elisabeth Leonskaja, piano. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director: **Juanjo Mena.** Obras de R. Strauss y Chopin.



Raía Martín



Seis DVDs excepcionales presentados por el sello Deutsche Grammophon para disfrutar estas fiestas



www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

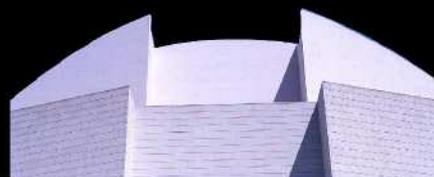
BILBAO Pocos minutos antes del comienzo del concierto llamaba la atención el hecho de que se congregase ante la taquilla del Palacio Euskalduna bastante más gente de lo habitual, hasta el punto de que resultó casi milagroso que todo interesado pudiese llegar puntual a su localidad. Era sin duda un reflejo indicativo de la expectación que había generado la presencia de quien había de erigirse como protagonista de la noche: la pianista georgiana Elisabeth Leonskaja.

El programa de la noche era perfectamente simétrico. Así, en sus extremos la orquesta interpretaría composiciones orquestales de R. Strauss, mientras que el núcleo de aquél lo constituirían dos obras de juventud de F. Chopin, en concreto los dos conciertos para piano y orquesta. Para Elisabeth Leonskaja, temperamental heredera del ilustre Sviatoslav Richter, la técnica es un vehículo y no una meta en sí misma; la meta es la expresión, el llegar al alma del genio creador, la transmisión de emociones y el aprendizaje permanente. Lo más apasionante en ella es que posee una extraordinaria habilidad para trasladar al oyente estas sus ideas. Tampoco descuidó los aspectos estilísticos y estéticos, aunque el que abusase —lásti-

ma— del registro grave creó una cierta sensación de incomodidad en la escucha. En todo caso fue una auténtica lección de arte pianístico, tras la que la solista aún fue capaz de mantener la concentración para obsequiar al público con una espléndida versión del más conocido de los nocturnos del propio compositor polaco. La asistencia de la orquesta dirigida por Mena fue buena, a pesar de que no tuvo ocasión de lucirse, dada la fría y poco inspirada orquestación de su parte.

Sí la tuvo con el pictórico poema sinfónico *Don Juan* y con la primera secuencia de vals de *El caballero de la rosa*. En ambas el director alavés mostró sentirse a gusto, dirigiendo con una explícita alegría que comunica a sus músicos y que éstos traducen con eficacia. Parece tener Mena cierta inclinación a hacer lecturas nunca muy alejadas del concepto de gran obra sinfónica incluso cuando la partitura a proponer dista de serlo. Este engrandecimiento puede resultar interesante y vistoso para determinadas páginas, pero en ocasiones se exacerbaba en detrimento de la elegancia o el refinamiento, consecuencia de lo cual la secuencia de vals, aunque alegre, pecó de falta de espíritu clásico.

Asier Vallejo Ugarte



INVIERNO 2005 / CONCIERTOS DE ABONO

ABONO 1

14 de enero, viernes. 19.30 horas.
Concierto homenaje a Heinz
Wallberg

ORQUESTA DE VALENCIA

Yaron Traub, director

A. Bruckner: Sinfonía nº 7 en mi
mayor

14/10,5/7 €

ABONO 2

17 de enero, lunes. 20.15 horas.

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE RADIO FRANCE

Myung-Whun Chung, director

G. Mahler: Sinfonía nº 5 en do
sostenido menor

54/40,5/27 €

ABONO 3

21 de enero, viernes. 19.30 horas.

ORQUESTA DE VALENCIA

Miguel A. Gómez-Martínez,

director

G. Mahler: Sinfonía nº 7 en la mayor,
"El canto de la noche"

14/10,5/7 €

ABONO 4

31 de enero, lunes. 20.15 horas.

M^a João Pires, piano

CHAMBER ORCHESTRA OF EUROPE

Emmanuel Krivinne, director

I. Stravinski: Concierto para cuerda
en re mayor

F. Chopin: Concierto para piano y
orquesta nº 2 en fa menor, op. 21

L. van Beethoven: Sinfonía nº 4 en
si bemol mayor, op. 60

40/30/20 €

ABONO 5

2 de febrero, miércoles. 20.15 horas.

En conmemoración del 250

aniversario del nacimiento de *Martín*
y *Soler (II)*

COR DE LA GENERALITAT VALENCIANA

ESTIL CONCERTANT

Juan Luis Martínez, director

V. Martín y Soler: "Didone
Abandonée" ballet trágico en 5 actos

18/13,5/9 €

4 de febrero, viernes. 19.30 horas

Concierto extraordinario a beneficio
de *Manos Unidas*

Cristina Gallardo Domas, soprano
ORQUESTA DE VALENCIA

Mauricio Barbacini, director

V. Bellini: Norma (obertura); Capuletti
e Montecchi ("Oh quante volte");

G. Verdi: Nabucco (obertura); Otello
("Ave Maria"); Luisa Miller (obertura);
La Traviata ("Addio de passato")

G. Bizet: Carmen (Interludio. Acto
3); "Je dis que rien ne m'épouvante";

J. Massenet: Manon "Adieu notre
petite table"; G. Puccini: Manon
Lescaut (Intermezzo). ("In quelle trine
morbide"); Tosca "Vissi d'arte"; M.
Butterfly, Preludio Acto 3; "Un bel
di vedremo"; Cavalleria rusticana
(Intermezzo); Catalani: La Wally

"Ebben ne andrò lontana"

30/22,5/15 €

ABONO 6

9 de febrero, miércoles. 20.15 horas.

RUDOLF BUCHBINDER

, piano

F. Schubert: Impromptus, op. 142

L. van Beethoven: Variaciones

Diabelli, op. 120

18/13,5/9 €

ABONO 7

11 de febrero, viernes. 19.30 horas.

Gerard Causse, viola

ORQUESTA DE VALENCIA

Manuel Galduf, director

A. Honegger: Pacific 231

P. Hindemith: Schwanendreher para
viola y orquesta, op 46/1

Piotr I. Chaikovski: Suite nº 4 en sol
mayor, op 61, "Mozartiana"

R. Strauss: Till Eulenspiegel, poema
sinfónico, op.28

14/10,5/7 €

ABONO 8

15 de febrero, martes. 20.15 horas

Iris Vermillion, mezzosoprano

Isabelle van Keulen, violín

Aleksander Madzar, piano

GRUP INSTRUMENTAL DE

VALENCIA

Joan Cerveró, director

Schönberg y la Viena "fin-de-siècle"

A. Berg: Kammerkonzert

G. Mahler/F. Rückert:

Kindertotenlieder

J. Strauss/A. Schönberg:

Rosen aus dem Süden, op. 388

Kaiser-Walzer, op. 437

18/13,5/9 €

ABONO 9

18 de febrero, viernes. 19.30 horas.

Xavier de Maistre, arpa

ORQUESTA DE VALENCIA

Theodor Guschlbauer, director

J. Massenet: Don Quichotte (dos
intermedios)

G. Pierné: Pieza de concierto para
arpa y orquesta

C. Saint-Saëns: Pieza de concierto
para arpa y orquesta

C. Franck: Sinfonía en re menor

14/10,5/7 €

ABONO 10

20 de febrero, domingo. 19.30 h.

Proyecto Schönberg (II)

Hanno Müller-Brachmann, barítono

RUNDFUNK CHOR BERLIN

RUNDFUNK-

SINFONIEORCHESTER BERLIN

Michael Gielen, director

R. Wagner: Parsifal (preludio)

A. Schönberg: Paz en la tierra; Un
superviviente en Varsovia; La
mano afortunada; Moisés y Aarón
(Danza del becerro de oro)

40/30/20 €

ABONO 11

25 de febrero, viernes. 19.30 horas.

Félix Ayo, violín

Ana Ibarra, soprano

José Ferrero, tenor

José Julián Frontal, barítono

CORAL CATEDRALICIA DE

VALENCIA

ORQUESTA DE VALENCIA

Enrique García Asensio, director

O. Respighi: Concierto para violín y
orquesta en modo gregoriano

María Egipcíaca (ópera en versión
concierto)

18/13,5/9 €

ABONO 12

1 de marzo, martes. 20.15 horas

Serguéi Khachatryan, violín

RUNDFUNK-

SINFONIEORCHESTER

SAARBRUCKEN

Gunther Herbig, director

W. A. Mozart: Concierto nº 3 para
violín y orquesta en sol mayor,
KV 216

D. Shostakóvich: Sinfonía nº 8
en do menor, op. 65

40/30/20 €

ABONO 13

4 de marzo, viernes. 19.30 horas

Till Fellner, piano

ORQUESTA DE VALENCIA

Claus Peter Flor, director

R. Schumann: Sinfonía nº 3 en mi
bemol mayor, op. 97 "Renana"

J. Brahms: Concierto para piano y
orquesta nº 2 en si bemol mayor,
op. 83

14/10,5/7 €

ABONO 14

6 de marzo, domingo. 19.30 horas

ORQUESTA DE CÁMARA DEL

CONCERTGEBOUW DE

AMSTERDAM

Marco Boni, director

I. Stravinski: Apollon Musagete

J. Haydn: Sinfonía nº 64 en la mayor

"Tempora Mutantur"

Sinfonía nº 65 en la mayor

24/18/12 €

ABONO 15

11 de marzo, viernes. 19.30 horas

M^a José Montiel, mezzosoprano

Ofelia Sala, soprano

Bruno de Simone, barítono

ORQUESTA DE VALENCIA

Miguel A. Gómez-Martínez,

director

G. Martucci: Nocturno

O. Respighi: Il Tramonto

E. Wolf-Ferrari: El secreto de

Susanna (ópera en versión concierto)

14/10,5/7 €

ABONO 16

12 de marzo, sábado. 19.00 horas

Peter Harvey, bajo/*Cristo*

Mark Padmore, tenor/*Evangelista*

TRINITY BOYS CHOIR

MONTEVERDI CHOIR

ENGLISH BAROQUE SOLOISTS

John Eliot Gardiner, director

J. S. Bach: La Pasión según San

Mateo

40/30/20 €

CONDICIONES DE ABONO

INVIERNO 2005

16 conciertos

Renovación de abono:

días 13, 14 y 15 de diciembre de 2004

Nuevos abonos:

20 y 21 de diciembre de 2004

Reparto de números para la venta de

localidades: 3 de enero de 2005

Venta de localidades:

a partir del día 4 de enero de 2005

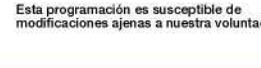
Precio:

Abono A (Anfiteatro y Butaca) 315 euros

Abono B (Tribunas) 236 euros

Abono C (Fondos) 157 euros

Venta telefónica de abonos y localidades:



Horario de taquillas del Palau de la Música:
De 10.30 a 13.30 y de 17.30 a 21.15 horas.

PALAU DE LA MÚSICA DE VALENCIA
Paseo de la Alameda, 30 • 46023 Valencia
Tel. 96 337 50 20 • Fax 96 337 09 88
http://www.palauvalencia.com/

Esta programación es susceptible de
modificaciones ajenas a nuestra voluntad



AHORA,
EL ESCENARIO
ESTÁ EN TU CASA



DISFRUTA DE LOS
MEJORES DVD'S DE
MÚSICA CLÁSICA
AL MEJOR PRECIO

NO TE PIERDAS EL
NUEVO CATÁLOGO DVD
WARNER CLASSICS

www.warnermusic.es

El Corte Inglés

www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Gluck sensorial

TRIUNFO DE LA BELLEZA

Gran Teatro. 3-XII-2004. Gluck, **Orfeo ed Euridice.** Flavio Oliver (Orfeo), Isabel Monar (Euridice), Olatz Saitua (Amore). Orquesta de Córdoba y Coro Cajasur. Director musical: **Paul Dombrecht.** Director de escena: **Joan Font.** Idea y concepción: **Comediants.**



Flavio Oliver en *Orfeo ed Euridice* de Gluck

CÓRDOBA Quizá para compensar el ayuno lírico al que es sometido el público aficionado del Gran Teatro, el segundo y último título del año dejó al menos una extraordinaria impresión sensorial en la representación de la breve ópera que Gluck escribiera sobre el mito de Orfeo. Con esta programación dietética, el escenario cordobés parece llevar al paroxismo la máxima sobre lo bueno y breve...

En primer lugar, es de justicia resaltar la bella puesta en escena que ha ideado Comediants, provista de una rica carga cromática. La coreografía, los figurines y la iluminación conforman un todo armonioso y moderno que, sin estridencias, actualizan el Orfeo barroco con exquisito preciosismo.

Del trío vocal, brilló con luz propia el bellissimo timbre de Isabel Monar. La soprano valenciana dibujó con naturalidad y relajación escénicas una Euridice creíble y sin efectismo, fiel al estilo que solicita la partitura. Su papel fue una lección de buen hacer vocal y dramático, que llegó a ser sublime en el aria e duetto *Cbe*

fiero momento. El Orfeo de Flavio Oliver, en cambio, entró tibio en escena y fue asumiendo progresivamente la carga dramática de su rol. Lo más destacado de su actuación vocal fue la suavidad con la que realiza el paso de la voz de cabeza a la de pecho, sin romper la redondez y el carácter aterciopelado de su instrumento, algo que no logran otros sopranistas. El Amore de Olatz Saitua, por último, no estuvo a la altura debido a la inadecuación de su instrumento al papel, que requiere un centro de mayor intensidad para hacerse audible, aunque musicalmente su intervención estuvo correcta.

La orquesta y el coro locales, como de costumbre, causaron una pobre impresión. Dombrecht no se hizo con las riendas de una formación instrumental que parece olvidar su motivación cuando desciende al foso, lo que se tradujo en desafinaciones notorias y entradas a destiempo... El coro, sumido en la entropía desde hace años, estuvo ausente en el plano dramático y carente de empaste.

Francisco Javier Palomeque

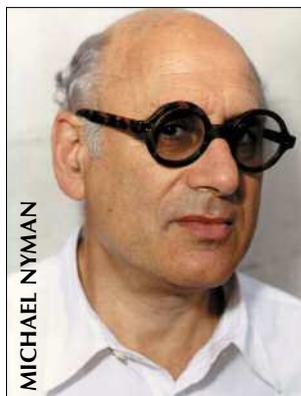
Festival de Otoño

NYMAN Y SEGISMUNDO

Aula Magna de la Universidad de Jaén. Teatro Municipal Darymelia. 22-X-2004. Klaudyna Broniewska, violín. Orquesta Filarmónica de Frankfurt-Oder. Director: **Michael Helmraht**. Obras de Nicolai, Bruch y Bruckner. 6-XI-2004. **María Bayo**, soprano; **Fabrice Boulanger**, piano. Obras de Martín y Soler, Rodríguez de Hita, Mozart, Granados, Esplá y Montsalvatge. 25-XI-2004. **Michael Nyman**. 26-XI-2004. **Segismundo**, ópera de Tomás Marco. Director musical: **José Luis Temes**. Director de escena: **Gustavo Tambascio**. 1-XII-2004. Nancy Fabiola Herrera, mezzo. Orquesta Filarmónica North Netherland. Director: **Marco Boni**. Obras de Schoenberg, Mahler y Schumann. 2-XII-2004. The English Concert. Coro de la Abadía de Westminster, Director: **James O'Donnell**. Obras de Corelli, Haendel y Bach.

JAÉN Con casi la treintena de actos programados en sus diversos apartados, el Festival de Otoño de Jaén se está convirtiendo en una cita obligada en el panorama musical y escénico andaluz durante el último trimestre del año. El ciclo dedicado a Grandes Orquestas había generado una expectativa que ha quedado medianamente satisfecha en sus resultados por diversos motivos. En el caso de los filarmónicos ribereños del Oder, la inclusión de la *Sinfonía n.º 2* de Bruckner en su programa representaba un reto imposible de alcanzar en lo más mínimo dada su limitada plantilla y la sequedad acústica de la sala universitaria. Sólo en la obertura *Las alegres comadres de Windsor* de Otto Nicolai, y algo menos en el *Concierto para violín n.º 1* de Bruch, con una solista discreta, se produjo un más adecuado equilibrio entre el espacio escénico y los medios orquestales, que siempre resultaron muy desangeladamente tratados desde el pódium. Sin duda el concierto más flojo del ciclo sinfónico.

Mejor impresión causaron los filarmónicos holandeses con un programa más atractivo. Lo más significativo de su actuación vino propiciado por la canaria Nancy Fabiola Herrera, una mezzo con un bello timbre vocal y asimilada estética mahleriana en las *Canciones de un camarada errante*, que cantó con aquilatado sentimiento. En la *Sinfonía "Renana"* la orquesta dejó patente el desequilibrio entre cuerda y vientos, muy a favor de



MICHAEL NYMAN

éstos, especialmente los metales, hecho que quedó más diluido en la correcta ejecución de la exigente *Sinfonía de cámara op. 9b* del cerebral Schoenberg. En cuanto a los británicos de la English Concert brillaron en la *Oda para el cumpleaños de la reina Ana* del ínclito Haendel, haciendo recordar las excelencias de Trevor Pinnock, su anterior titular, favorecidos por una adecuada actuación del coro que, como sorprendido por la complejidad de Bach, bajó de efectividad en el *Magnificat BWV 243*, desluciendo la labor de solistas y director, James O'Donnell, parco aunque siempre objetivo en su conducción, en lo que era la jornada de clausura del festival. En cuanto al recital de María Bayo, destacada solista en el apartado lírico de la programación, no quedará en el recuerdo por una encogida intervención de su acompañante que terminó mediatizando desfavorablemente el resultado global de su interpretación.

Los grandes acontecimientos fueron los protagonizados por Michael Nyman y su banda y la pequeña

ópera de bolsillo *Segismundo*, como así la llama su autor. Aquél, desarrollando sus embaidoras armonías repetitivas sin aportar nada nuevo a su ya conocido repertorio, satisfizo a sus incondicionales, que produjeron uno de los grandes éxitos del festival con su masiva asistencia y apasionadas ovaciones. Tomás Marco ha creado una pequeña joya de música escénica en la que con una apreciable economía de medios —un cantante, tres actores y cuatro músicos—, ha desarrollado una contemporánea aproximación a la estética barroca que dimana de la calderoniana *La vida es sueño* en conexión con el platónico *Mito de la caverna*. La dirección artística de Gustavo Tambascio y la imaginativa visión en escenografía y vestuario de Jesús Ruiz enriquecen enormemente el espectáculo. En lo vocal, es un acierto que un contratenor sea quien interprete el personaje principal de la obra. En este caso David Azurza bordó su papel, quedando resaltado por la excelente interpretación de los actores. Marco ha condensado en poco más de setenta minutos pensamiento filosófico, plasticidad y música en un alarde de intuición creativa propia de un convencido y más que reconocido compositor de nuestro tiempo, que ve aquí con facilidad ese eterno reto de aunar tradición con modernidad. Sin duda alguna uno de los acontecimientos artísticos del festival, y el más importante de su apartado lírico.

José Antonio Cantón García

hänssler
CLASSIC

**ESPECIAL
GIRA ESPAÑOLA DE
Evgeni Koroliov**

INVENTIONS & SINFONIAS
BWV 772 - 801
EVGENI KOROLIOV
Clavier/Klavier/Piano

BACH

CD92106

FRENCH OVERTURE & ITALIAN CONCERTO
BWV 531 - 971
EVGENI KOROLIOV
Clavier/Klavier/Piano

BACH

CD92108

GOLDBERG VARIATIONS
BWV 988
EVGENI KOROLIOV
Clavier/Klavier/Piano

BACH

CD92112

MOZART
piano Sonatas
EVGENI KOROLIOV, PIANO

BACH

CD98468

Bach: Invencciones y sinfonias
Evgeni Koroliov, piano

Bach: Obertura francesa
Concierto Italiano
Evgeni Koroliov, piano

Bach: Variaciones Goldberg
Evgeni Koroliov, piano

Mozart: Sonatas para piano
KV 281, 310, 533 & 545
Evgeni Koroliov, piano

Historiador Malans 7 Bajos
08026 Barcelona
Tel. 93 435 54 41 Fax. 93 433 05 06
e-mail: info@gaudisc.com
www.gaudisc.com

GAUDISC

Limpieza sin pasión

RUTINA DE LUJO

Jerez. Teatro Villamarta. 11-XII-2004. Concerto Italiano. Director: **Rinaldo Alessandrini**. Bach, *Conciertos de Brandemburgo n.ºs 4 BWV 1049, 5 BWV 1050 y 2 BWV 1047, Sinfonía de la Cantata BWV 209.*

JEREZ Concerto Italiano, la agrupación que acaudilla desde su fundación hace más de veinte años el clavecinista y director romano Rinaldo Alessandrini, rendía el pasado diciembre su segunda visita al jerezano Teatro Villamarta con su titular al frente. Tres de los conciertos brandemburgueses de J. S. Bach, así como la también bachiana sinfonía inicial de la *Cantata BWV 209* —un menú tal vez en exceso breve para nuestros voraces oídos— daban forma al programa pergeñado para la velada.

Mi impresión general de lo escuchado se resumiría en muy pocas palabras: entre dos aguas, a medio camino

entre una cierta satisfacción y una pareja decepción. Y es que se trató a mi modo de ver de un concierto que, aunque dominado por una tónica de aseada corrección en los aspectos técnicos, se quedó corto en demasía en el más opinable y resbaladizo terreno de lo expresivo, como si un clima de rutinaria apatía y de falta de implicación sentimental —algo así como de “bolo de lujo”— dominase el ambiente.

Ayunas de eso que los franceses llaman “élan”, de fuerza y empuje vitales, las versiones delineadas por Alessandrini y sus músicos discurrieron limpias pero desvaídas, arquitectónicamente sólidas pero sin tras-



ALESSANDRINI

parentar suficiente alma dentro. No deja de ser paradójico, por cierto, que una agrupación que se ganó su

buen nombre merced sobre todo a su borbotonesca y calurosa elocuencia desfallezca ahora precisamente por el costado contrario.

En todo caso, pocos peros podrían objetársele a la interpretación en lo objetivamente evaluable: los solistas demostraron solvencia y oficio sobrados, cada nota estuvo en su lugar justo y el conjunto se trenzó con una pericia que, rociada con apenas unas gotitas de calor expresivo, convicción y énfasis, hubiera conseguido ganarse por entero a un público que se demostró, como de costumbre, generoso, caluroso y entregado.

Ignacio Sánchez Quirós

Sinfónica de Galicia

VARIEDAD Y CLASE

Palacio de la Ópera. 19-XI-2004. **Jean-Yves Thibaudet**, piano. Director: **Víctor Pablo Pérez**. Obras de Darias, Ravel y Musorgski. 2-XII-2004. **Garrick Ohlsson**, piano. Director: **James Judd**. Obras de Rachmaninov y Chaikovski. 9-XII-04. Director: **James Judd**. Obras de Paz y Mahler. 16-XII-04. **Casey Hill**, oboe. Director: **Libor Pesek**. Obras de Martinu y Dvorák.

LA CORUÑA Dos pianistas, tres directores, dos estrenos, música rusa, música checa. En estos cuatro conciertos hubo un poco de todo. Thibaudet hizo un precioso *Concierto en sol*, de Ravel: elegante, exquisito, muy bien acompañado por la orquesta con Víctor Pablo en función concertadora. Los *Cuadros de una exposición*, espléndidos; el director burgalés buscó los grandes contrastes que permite la brillante instrumentación raveliana. En fin, la partitura de Darias, *Clanivers Teo* —acrónimo como homenaje al músico tinerfeño Teobaldo Power en su 150 aniversario—, fue seguida con interés y aplaudida por el público debido a su lenguaje grato e inteligible.

Gustó mucho el pianista Ohlsson, cuyo robusto



LIBOR PESEK

aspecto físico contrasta con la delicadeza de su versión del *Cuarto Concierto* de Rachmaninov; agradeció el entusiasmo del público ofreciendo tres bises. Judd planteó una *Cuarta* de Chaikovski dramática y violenta, que de todo ello hay en el atormentado compositor. Orquesta y batuta recibieron

un verdadero homenaje del público. El compositor coruñés Xavier de Paz presentó su obra *Auga de estrelas*, hermoso título para una música atonal, amable y asequible. La versión de la *Séptima* de Mahler entusiasmó al auditorio: la orquesta, bajo la experta batuta de Judd, realizó un verdadero ejercicio de

virtuosismo instrumental.

Cuando Pesek sube al pódium su estatura se agiganta y domina a la orquesta con mirada seria y gesto mesurado; bajo su dirección, la OSG da lo mejor de sí misma y es, más que nunca, una agrupación lírica, dúctil y precisa. El *Concierto de oboe* —con un Casey Hill extraordinario— y *Los frescos de Piero della Francesca*, de Martinu, fueron dos grandes momentos; la bellísima *Séptima* de Dvorák —quedará como versión de referencia— levantó al público de sus asientos. Pero, ¿se imaginan cómo habrá tocado el oboísta de la OSG para que el director checo, concluida la obra concertante, le dedicase un sonoro “¡Bravo!”?

Julio Andrade Malde

Un concierto aleccionador

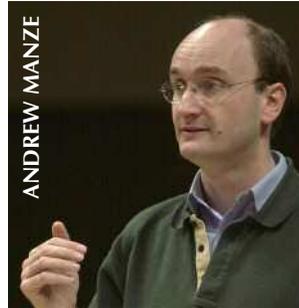
ACARICIANDO LA PERFECCIÓN

León. Auditorio. 3-XII-2004. Crowe, Oultran, Purefoy, Daniels, Davies. The English Concert. Coro de la Abadía de Westminster. Director: **Andrew Manze**. Obras de Corelli, Haendel y Bach.

LEÓN Cada vez es mayor la proliferación de grupos británicos en nuestro país, lo que ha servido para que la música Barroca y del Renacimiento se escuche con el nivel de calidad más exigente y con las voces que mejor se adaptan a estos períodos en los que son auténticos especialistas. El English Concert y el Coro de la Abadía de Westminster a las órdenes de Andrew Manze, sucesor de Trevor Pinnock y anteriormente concertino de la Amsterdam Baroque Orchestra además de director asociado de la Academy of Ancient Music y miembro de la Romanesca, siempre resultan un reclamo muy apetitoso para los amantes de la música barroca en su estado más puro. La textura, la transparencia y ese

sentido de los *tempi*, que es ya la marca de la casa de esta elegante formación británica, son sus mejores credenciales a la hora de hacer de sus conciertos auténticas referencias en lo que a originalidad y rigor se refiere.

Tanto el *Concerto grosso* de Corelli con el que arrancó el programa, como la *Oda para el nacimiento de la reina Anna* de Haendel, que siguió fueron la mejor carta de presentación de ese nervioso y soberbio violinista que es Andrew Manze para que exhibiera sus dotes de puntilloso e incansable perfeccionista y brindara unas lecturas llenas de imaginación y rigor. Con un regusto bien definido por las ornamentaciones, Manze jamás cae en lo vulgar y manido sino que imprime brillo y



ANDREW MANZE

Rafael Martín

sedosidad a cada una de sus personalísimas lecturas. Con él el English Concert desbordó severidad clásica e ingravidez barroca que unidas al etéreo coro de voces blancas de la Abadía de Westminster junto al de adultos, otorgaron esa ingravidez tan peculiar a estas formaciones caracterizadas siempre por el buen gusto, la afinación y la pulcritud de sus intervenciones. Con perfecto *tempo* y

empaste acompañaron los escalofriantes dúos de soprano y contratenor mientras un oboe milagroso hacía el contracanto envolviendo cada intervención en una atmósfera irreal. El *Magnificat* de Bach, con el que se cerró el programa, volvió a tener en los solistas y coro su fuerza y razón de ser. Apoyándose en un contratenor de voz áspera y un tanto desigual, dos sopranos de hermoso timbre y dicción, un tenor (y no bajo como decía el programa), de bien impostada voz; así como en un bajo, Charles Daniels, de redonda emisión, la lectura de Manze estuvo llena de dulzura, lirismo y suavidad, y de esa frescura innata que posee esta renovada y exquisita formación.

Miguel Ángel Nepomuceno

NEUE STIMMEN 2005

11º Concurso Internacional de Canto

FASE DE PRESELECCIÓN:

- Berlín
- Buenos Aires
- Chicago
- Ciudad del Cabo
- Estocolmo
- Londres
- Milán
- Moscú
- Múnich
- Nueva York
- París
- Pekín
- Porto
- Riga
- Santiago de Chile
- Sofía
- Sydney
- Toronto
- Varsovia
- Vilnius
- Yokosuka

Último plazo para la inscripción:
el 31 de marzo 2005
www.neue-stimmen.de

Un proyecto de la
| BertelsmannStiftung

teléfono: ++ 49.(0) 52 41.81-81 171
telefax: ++ 49.(0) 52 41.81-681 171
e-mail: neue.stimmen@bertelsmann.de

Estreno español de su última ópera

HENZE PROTAGONISTA

Teatro Real. 14-XII-2004. Henze, **La abubilla y el triunfo del amor filial**. Matthias Goerne, Ofelia Sala, John Mark Ainsley, Hanna Schwarz, Alfred Muff, Anton Scharinger, Axel Köhler, Günter Missenhardt. Director musical: **Paul Daniel**. Director de escena: **Dieter Dorn**. Esconografía y figurines: Jürgen Rose. Coreografía: Heinz Wanitschek. Teatro Real. Café de Palacio. 6-XII-2004. Henze, **El Cimarrón**. Marcelo Lombardero, barítono; Pilar Constanancio, flauta; Nicolás Daza, guitarra; Juan José Rubio, percusión. Director: **André de Ridder**.

MADRID Cuando estas reseñas lleguen al lector, éste ya sabe que la ópera *L'upupa*, de Henze, ha sido uno de los acontecimientos culturales del que año que terminó. No lo ha sido en solitario, sino dentro de una muestra de obras de este compositor, que empieza ahora y que continuará con los conciertos de la Orquesta Nacional, que ya dio su *Décima Sinfonía* hace unos meses poco menos que como primicia. Por su parte, la Fundación Scherzo publica las memorias de Henze. Todos nos congratulamos de este singular aterrizaje de uno de los grandes compositores de la generación de la vanguardia, aunque no se trate de un vanguardista en ninguno de los estilos de sus coetáneos.

L'upupa es un cuento de *Las mil y una noches* y del *Conde Lucanor* y de *Calila y Dimna* y etc. Mas también la *Biblia*, las historias de Jacob y sus hermanos. Es un viaje iniciático, que trata de aventuras y de aprendizaje. Es curioso que en este itinerario la escena del perdón del sátrapa de *El rapto del serrallo* o del padre en *Idomeneo* se da en tres ocasiones. No los tiranos, no las figuras paternas; sólo los hermanos, los iguales, son implacables (¿los compañeros de generación?). Es una historia bella, que se basa en una música que no pretende bellezas, sino funciones líricas y, sobre todo, dramáticas. Hay canto, pero hay mucho recitativo apenas acompañado, aunque siempre con una trama orquestal de base que es marca de la casa Henze; no por lo reconocible, sino porque es procedimiento, habilidad y riqueza muy suyas. Tal vez por eso la obra concluye de esa manera que



Javier del Real

Ofelia Sala en *La abubilla* de Hans Werner Henze en el Teatro Real de Madrid

sugiere que la cosa no termina: el anciano y la amada ven alejarse al protagonista porque la misión continúa; y, cara al horizonte, de espaldas al público, miran y miran mientras la orquesta desgrana el fragmento sinfónico *La hora azul* y las voces han enmudecido. El cuento y la parábola de Henze se alejan de las estéticas vigentes en otros medios dramáticos, lastrados por un realismo limitador o por el puro gesto del experimentalismo fingido. Aquí, felizmente, estamos en otro mundo.

Se trata de la producción de Salzburgo de 2003, y apenas un año después llega a nosotros, increíble. Paul Daniel es una batuta en alza. Nos hablan maravillas de su *Wozzeck* en inglés del año pasado. Aquí ha estado eficaz, inspirado, lúcido, con una Sinfónica que en sus manos ha funcionado mejor que otras veces. No sé si el reparto es ideal, pero es espléndido, con Goerne

indiscutible, aprendiz, niño y grande, muy grande. Frente al desafío de Goerne, Ofelia Sala da una réplica inspirada, bella, de altura lírica. Cuántas cosas italianas y alemanas bellas va a cantar todavía esta excelente soprano. El recitado cantabile continuo de Alfred Muff se basa en una voz poderosa, expresiva, cálida. John Mark Ainsley da entrañable vida al demonio-ángel, daimon nada demoníaco. Hay otra sorpresa de lujo, la voz todo terreno de la mezzo Hanna Schwarz, que ha hecho todos los papeles del mundo, aquí en uno de esos tiranos patriarcas perdonadores. Muy bella puesta en escena de Dieter Dorn, que no tiene más que seguir con inspiración el bello libro de Henze, que él traduce con luminosidad, con magnífico sentido de la comedia, la parábola, el movimiento y el despliegue de los iconos sugerentes.

Si *L'upupa* es aprendizaje y cuento, *El Cimarrón* es tra-

sunto de una vida real, terrible, la de alguien que fue esclavo en la Cuba que era todavía provincia de la España siniestra de Cánovas; se llamó Esteban Montejo y fue centenario. Detallismo de Ridder en la dirección, y protagonismo abrumador del barítono argentino Marcelo Lombardero, que dio un *Cimarrón* impresionante, basado su estupendo canto en un conjunto de tres buenos músicos; que, junto con el propio Lombardero y hasta con Ridder, se convertían eventualmente en percusionistas. Quince o veinte minutos menos de supuesto experimentalismo hubiera sido "detalle" de agradecer, porque la versión corta de *El Cimarrón* funciona mejor; y no por corta, sino por intensa. Leemos el programa y nadie dice que *El Cimarrón* se basa en una de las novelas documentales del cubano Miguel Barnet. Caramba.

Santiago Martín Bermúdez

Orientalismo y sicalipsis

FALTO DE ASOMBRO

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 10-XII-2004. Pablo Luna/A. Paso y J. Abati, **El asombro de Damasco.** María Rey-Joly, Carmen González, Esther Ruiz, Amara Carmona, Natalia Hernández, Miguel Sola, Rafa Castejón, José Antonio López, Abel García, Antonio Resino. Coro del Teatro de la Zarzuela. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Director musical: **Miguel Roa.** Director de escena: **Jesús Castejón.**

Hace ya algunos años que la obra de Pablo Luna, *El asombro de Damasco*, no subía al escenario de La Zarzuela. Lo hace ahora en una nueva producción, vistosa y lucida, llevada de la mano de Jesús Castejón y escenografía y figurines de Ana Garay, colaboración que este mismo tándem hiciera en *El niño judío* en las temporadas 2000/01 y 2002/03, y que junto a *Benamor*, conforman la famosa trilogía oriental del maestro aragonés, siempre representadas, en su momento, con gran éxito.

En 1916, año de plena guerra mundial, destaca en Apolo una pieza tan inclasificable como *El asombro de Damasco* (20-IX), con libro de cierto ingenio del granadino Antonio Paso y del madrileño Joaquín Abati que se inspirarían para ello en uno de los cuentos de *Las mil y unas noches*, obra de ese Oriente literario cuya primera comparecencia oficial en Europa sería en el siglo XVIII, publicada por Antonio Galland en Caen (Francia). A España llega con un siglo de retraso, en la segunda mitad del siglo XIX (1841), pero irrumpiría, precisamente, de un modo inesperado con caracteres de sensacionalismo, en el año en que se estrenaría esta partitura, que surtiría al mercado de sicalipsis y que ofrecía historias entretenidas, peregrinas, rarezas amenas, divertidas y graciosas, al mismo tiempo que descripciones de amor y pasión y locura de amor.

Cualquier aficionado que conozca esta obra del maestro Pablo Luna estará de acuerdo en que la etiqueta de "zarzuela" es bastante insuficiente, sus ocho núme-



María Rey-Joly y Miguel Sola en *El asombro de Damasco*

ros musicales, coloristas, en dos actos, contienen algunas melodías atractivas y graciosas que hacen pensar en un espectáculo híbrido lleno de elementos orientalizantes y temática musical española. Una de las principales fuentes de comicidad del libreto fue presentar un califato de Damasco, en el que sus habitantes se expresan como vecinos del barrio de Lavapiés. Las bromas y chistes habrían de llevar en las representaciones de hace cuarenta años y posteriormente, a risibles protestas diplomáticas.

El espectáculo del Teatro de La Zarzuela tiene valores visuales, no así los cuplés y los elementos picantes consagrados por las variedades y el género infimo, que se han visto taimados y se ha optado por la obviedad y lo previsto. Destaquemos interpretaciones como la de María Rey-Joly (Zobeida) de notable presencia, aunque se le impuso algunas actuaciones en maneras que la llevaron a

la total ininteligibilidad de su dicción en varios momentos. Su dúo del primer acto (nº 4) junto a José Antonio López (Nhuredín) fue expresivo y sedujo. Carmen González (Fahima), sobria y ajustada en su línea de canto. Rafa Castejón (Ali-Mon) y Antonio Resino (Cajonero del Cadí), provocaron hilaridad y dieron un excelente juego escénico. Miguel Roa desarrolló su experta labor al frente de la Orquesta de la Comunidad de Madrid con soltura, ello no impidió en instantes desequilibrios con la escena.

En resumen, acontecimiento descafeinado, falto de mordacidad e incisión y los cuplés pecaron de ramplones. Se agradeció, dado el panorama, que se pudieran seguir los textos de los números musicales a través de la pantalla luminosa de la parte superior del escenario. Iniciativa que no se debe abandonar.

Manuel García Franco

Jornadas Henze

PERSONALÍSIMO

Madrid. Teatro Real. 10-XII-2004. **Ian Bostridge**, tenor; **Julius Drake**, piano. Obras de Mahler y Henze.

Todo es singular en Bostridge, desde ese aire de niño triston y convaleciente, despeinado y cabizbajo, que se ha olvidado la corbata y sale del escenario como enfurruñado y arrepentido de lo que ha hecho, hasta la agónica exasperación de su fraseo, su voz impersonal y de avara tesitura. Sus ojos claros, de alucinada angustia, completan una presencia inconvencional y de apagado desafío. Lo que no puede dar con el metal de su voz, lo pone con la intensidad contrastada de sus acentos, que todo lo vuelven expresionista y siglo XX, más aún con un menú como el examinado.

Por eso, lo mejor de la noche fueron los *Seis cantos árabes* de Henze, en presencia del autor —caballero en plaza— que se los dedicó. Fueron estrenados por Bostridge en Colonia y en 1999. La maraña del piano sobre la cual se tiende el melodrama de las palabras, los crueles saltos de la línea de canto, algunos esbozos de lirismo, melismas a solo, todo implica un reto al dedicatario, que salió airoso de la prueba.

En las *Canciones del compañero errante* de Mahler, la fórmula trajo al autor al mundo de las tensiones exploradas por sus discípulos. En ambas series, el trabajo de Drake, de extrema exigencia (poner la orquesta mahleriana en un teclado no es cosa de menor cuantía) fue de alta excelencia.

Blas Matamoro

Universidad Complutense

LA LECCIÓN DEL MAESTRO

Madrid. Auditorio Nacional. 10-XII-2004. Thomas Zehetmair, violín. Orquesta Sinfónica de la SWR de Baden-Baden y Friburgo. Director: Michael Gielen. Obras de Berg y Mahler.

Es fácil prever que la visita del gran Michael Gielen, al frente de la magnífica orquesta a la que tan bien conoce desde hace casi dos décadas, depararía una sesión de alto voltaje musical. Cuando a la una menos cuarto de la madrugada un agradecido y emocionado maestro salía a recoger —en un escenario ya vacío de músicos— las inacabables ovaciones con las que varios cientos de asistentes premiaban su actuación, no cabía duda de haber asistido a un concierto verdaderamente memorable, de esos pocos, muy pocos que el aficionado guardará para siempre en su memoria.

La primera parte de la extensa velada estuvo consagrada al *Concierto para violín* de Alban Berg del que se ofreció una interpretación

ejecutada con escalpelo. A la manera del mejor Boulez, Gielen desentrañó la compleja polifonía de la magistral partitura para ofrecernos así una auténtica disección, tales fueron la transparencia y legibilidad de su versión. Lejos de toda frialdad, el violín riguroso de Zehetmair encontró en la implacable y analítica recreación de Gielen un aliado perfecto, tan evanescente en el Adagio conclusivo como ácido en la violenta irrupción del Allegro previo.

En la *Décima Sinfonía* mahleriana, ofrecida en la “versión ejecutable” de Deryck Cooke, el músico de Dresde demostró —desde la bellísima introducción a cargo de las violas en el Adagio inicial— su absoluta comprensión del universo sonoro del bohemio, lo que



implicaba también la disposición de las cuerdas como hiciera en su día el compositor-director. La variedad de climas del Scherzo, la absolutamente idiomática recreación de las sonoridades *Wunderborn* en el fantasmal

Purgatorio —con una irremediable intervención de las maderas— o la enrarecida agresividad del Allegro pesante desembocaron en un siniestro Finale de tensión insostenible, desde el primer golpe del bombo hasta las resignadas frases finales de la cuerda, sin olvidar un solo de flauta de estremecedora belleza. Absolutamente conmovedora, la interpretación del antídoto Gielen —con *tempi* amplios, elaboradas gradaciones dinámicas, riqueza tímbrica superlativa y una rara capacidad para controlar las incesantes rupturas rítmicas— consiguió la máxima emoción por el camino más difícil, el de la austeridad y la concentración. Inolvidable.

Juan Manuel Viana

La Risonanza trajo a Madrid su espléndida versión de las *Sonatas* de Biber

ENTRE LO DIVINO Y LO HUMANO

Madrid. Auditorio Nacional. XIII Liceo de Cámara. 25 y 26-XI-2004. La Risonanza. Director: Fabio Bonizzoni. Obras de Biber.

Al final de su magnífica interpretación de las *Sonatas del Rosario* de Biber, Fabio Bonizzoni leyó un poema que un espectador había escrito al término de otra ejecución de estas piezas en Italia, donde calificaba esta música como “desesperadamente humana, abstractamente divina”. Así son, en efecto, estas misteriosas sonatas que acompañan a cada uno de los quince misterios del Rosario pero constituyen, ante todo, un compendio de la variedad y el virtuosismo extremo del arte del violín barroco. Llegaban a la Sala de Cámara del Auditorio madrileño tras su paso por la Semana de Música Religiosa de Cuenca y la Quincena Musical de San Sebastián, y se oían por



primera vez en un lugar “laico”, perdiendo su aura mística a cambio de un superior sonido que, curiosamente, permitía al oyente concentrarse mucho más en la espiritualidad (y cada uno que entienda lo que quiera bajo este concepto) que de estas

maravillosas piezas emana. Tres violinistas, excelentes los tres y muy diferentes entre sí, se encargaron de los misterios más afines a cada uno de ellos: así, la luminosa Olivia Centurioni abrió el fuego con los misterios gozosos; el más intros-

pectivo David Plantier se ocupó de los dolorosos, y, por último, el brillante Riccardo Minasi cerró la serie con la espectacular y prebachiata *Passacaglia en sol menor*. Los restantes miembros de La Risonanza brindaron un variado y expresivo continuo, y amenizaron los cambios de afinación con pequeñas piezas muy bien integradas en el programa. El primer concierto se abrió con una serie de obras del compositor bohemio que atendían a otros aspectos, más profanos, de su producción. Fueron dos veladas consagradas sobre todo al culto a la belleza, que es el grado más elevado de la espiritualidad.

Rafael Banús Irusta

De Takemitsu a Shostakovich, pasando por Mozart y Mahler

PAISAJES SOÑADOS

Madrid. Auditorio Nacional. Temporada de la ONE. 21-XI-2004. Director: **George Pehlivanian**. Katia y Mariella Labèque, dúo de pianos. Obras de Sánchez-Verdú, Takemitsu, Lutoslawski y Franck. 28-XI-2004. Director: **Lorenzo Ramos**. Nelson Freire, piano. Deborah York, Laura Alonso, sopranos; Christian Elsner, tenor; Karsten Mewes, bajo. Coro Nacional de España. Obras de Mozart. 12-XII-2004. Director: **Josep Pons**. Mahler, *Sinfonía n.º 10* (versión de Deryck Cooke). 19-XII-2004. Director: Semion Bichkov. Obras de C. Halffter y Shostakovich.

Un variado programa fue el propuesto por George Pehlivanian, empezando por dos estrenos para la ONE, *Taqsim* de José María Sánchez-Verdú, fascinante partitura con reminiscencias árabes, y *Quotation of dream*, evocación de Toru Takemitsu en torno a *La Mer* de Debussy, con el característico poder hipnótico del compositor japonés en una obra artificialmente alargada. Las hermanas Labèque mostraron en ella su capacidad para el dibujo impresionista, antes de atacar las *Variaciones sobre un tema de Paganini* de Lutoslawski, con su virtuosismo diabólico. Después de tantas novedades, la orquesta pareció cansada en la *Sinfonía en re menor* de César Franck, que recibió una lectura gruesa y sin misterio, con unos metales broncos y ruidosos, de la que únicamente se salvó el solo de como inglés en el Allegretto.

El pianista brasileño Nelson Freire ofreció una lección de sensibilidad y musicalidad en el *Concierto n.º 9 "Jeune homme"* de Mozart, creando un clima de especial recogimiento en el movimiento lento. Lorenzo Ramos acompañó con una dirección ágil, al igual que en una bien planteada *Gran Misa en do menor*, con efectivos reducidos, a la que quizá le faltó algo de tensión y de pulso interno. El cuarteto solista fue desigual: Deborah York, segura aunque de voz añiada y sin brillo; Laura Alonso, de instrumento más carnoso, pero con problemas en la coloratura; Christian Elsner, correcto, y Karsten Mewes, sonoro en su breve intervención. El Coro Nacional, maleable y afinado, se lució al mando de su titular.

Josep Pons planteó la *Décima Sinfonía* de Gustav



Mahler de una manera muy didáctica, insertándola en el ciclo *Viena 1900* al resaltar toda su modernidad y su definitivo adiós al romanticismo. El director catalán defendió con fervor y auténtica convicción y la versión completada por Deryck Cooke, al presentar un todo sinfónico sin fisuras. Particularmente inquietante fue el

segundo Scherzo, y el Adagio final (introducido por la excepcional flauta de Juana Guillem) alcanzó una especial emoción.

En el último concierto del año, una de las actuales estrellas de la batuta, el ruso occidentalizado Semion Bichkov, propuso dos obras en las que subyace la tragedia, el *Adagio en forma de*

rondó de Cristóbal Halffter y la *Séptima* de Shostakovich. La dramática partitura del compositor madrileño responde a un encargo del Festival de Salzburgo, y está fuertemente influida por los acontecimientos del 11-S, mientras que la sinfonía del ruso es un homenaje a la ciudad de Leningrado por el brutal asedio a la que fue sometida por los nazis. Ambas tuvieron unas interpretaciones extraordinarias y a la altura de lo esperado, y fue particularmente de agradecer que la batuta, con toda su brillantez, evitara en la segunda obra caer en lo panfletario, aunque al final, con los metales en pie, buscase un cierto efectismo que no vamos a censurar.

La Nacional demostró en estos dos últimos conciertos un entusiasmo y una calidad que nos gustaría que fueran las señas de identidad de esta nueva y esperanzadora etapa.

Rafael Banús Irusta



XVI Concurso
Internacional
de Guitarra
S.A.R. La Infanta
Doña Cristina

2
0
0
4



FUNDACIÓN
JACINTO e INOCENCIO
GUERRERO

Gran Vía, 78-1.º. 28013 Madrid
Tel./Fax: 915 476 618

PRIMER PREMIO
10.000,00 €, una guitarra Contreras valorada en 9.450,00 € (modelo 10º Aniversario serie Premium, núm. 115), una grabación con entrega de CD promocional realizada por Radio Clásica (Radio Nacional de España), giras de conciertos y diploma

SEGUNDO PREMIO
6.000,00 €, giras de conciertos y diploma

TERCER PREMIO
1.200,00 € y diploma

PREMIO A LA MEJOR INTERPRETACIÓN DE MÚSICA ESPAÑOLA
1.500,00 € y diploma

Inscripción
hasta el 20 de septiembre

Pruebas eliminatorias
del 15 al 17 de noviembre

Final con orquesta
19 de noviembre

INFORMACIÓN
www.fundacionguerrero.com

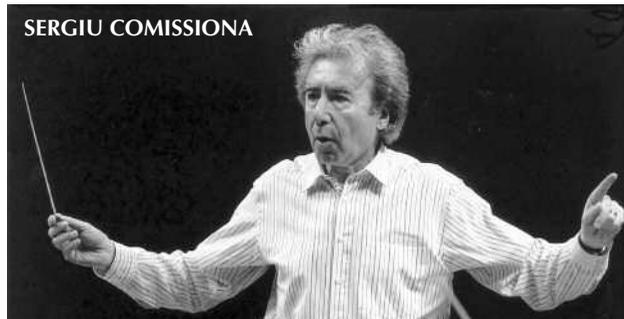
Temporada de la RTVE

QUERIDO COMISSIONA

Madrid. Teatro Monumental. 26-XI-2004. Solistas vocales y percusión. **Garrick Ohlsson**, piano. Orquesta Sinfónica de RTVE. Director: **Adrian Leaper**. Obras de Botter, Stravinski y Rachmaninov. 2-XII-2004. Sergei Yerokhin, piano. Director: **Sergiu Comissiona**. Obras de Brahms, Liszt y Beethoven.

El *Tercer Concierto* de Rachmaninov tuvo en el gigantón Garrick Ohlsson a un pianista seguro, compacto, en posesión de un digno *cantabile*, obtenido merced a su gran facilidad de ejecución, y cierta neutralidad expresiva. Es parco en gestos, pues no necesita aspavientos para tocar, y sólo (me da un poco de vergüenza gombrowicziana decirlo) se le enrojecen las orejas en los momentos punta. Tal vez debería dejar que el *rubato* fluyese más, aflojar algo el control, como hizo en el segundo tema del tiempo inicial. Leaper estuvo marmóreo, con casi invariable temperatura emocional.

Buena diferencia del revitalizado Comissiona que,



con mayor sentido estilístico, confirió a las *Variaciones Haydn* una entonación agri-dulce, densa, ciertamente brahmsiana. Como fue adecuado el contorno de las frases, (y el fino dibujo de los bajos), y lo fue tanto más si la variación era de paso reposado (con excepción de la tan mollar VII, donde

cupó exprimir más nostalgia y dulzura, y a la que precedió un aplauso desconcertante). Hablando de calidades muelle, cabe referirse al perfecto acolchado que el antiguo titular dispuso para el pianista Sergei Yerokhin en el Quasi adagio del *Concierto n.º 1* de Liszt —pese a alguna flojera de las cuerdas

graves—, cubriendo parte de sus insuficiencias, traducidas en una caprichosa aportación, aunque de interés. Comissiona dispuso para él un buen trazado, lo que llevó a Yerokhin a sacar más rendimiento global que Ohlsson de unos medios menos llamativos.

Luego el rumano firmó una *Quinta* de Beethoven hermosa y clara en sus transiciones, a través de un prisma tradicional, a su vez muy alejado del bombo y platillo. El año pasado no vino, pero ahora parte del público le vitoreó, forzándole a saludar en solitario, como homenaje a una orquesta por la que hizo tanto durante años.

J. Martín de Sagarmínaga

Conciertos de la Tradición

BACH INTERIORIZADO

Madrid. Auditorio Nacional. 9-XII-2004. **Collegium Vocale de Gante.** Director: **Philippe Herreweghe**. Obras de Bach.

Las Cantatas 1, 2, 3 y 6 del *Oratorio de Navidad* han vuelto a confirmar a Philippe Herreweghe y su conjunto belga como intérpretes excepcionales del repertorio coral bachiano. Si, en manos del músico de Gante, el Bach jubiloso de las cantatas extremas del ciclo puede parecer un punto severo, acaso menos festivo que con otros directores, la visión interiorizada, sobria, "luterana" de Herreweghe, alejada de toda grandilocuencia, resulta, en su conjunto, de un rigor y coherencia ejemplares.

Apoyado en un coro de dieciséis voces de una calidad fuera de duda y un transparente conjunto instrumental —sólo empañado por algunas perdonables imperfecciones en las trompetas naturales—, Herreweghe va a la esencia misma



de esta música intemporal. La límpida animación del coro inicial de la *Cantata I* y la calidez en el acompañamiento al aria de contralto de la misma pieza (con espléndidas intervenciones de oboe y violonchelo); el hábil manejo de los ritmos de danza en la delicada sici-

liana que abre la *Segunda Cantata* y la monumentalidad transmitida en el coral conclusivo de ésta; la plenitud exultante del coro *Herrscher des Himmels* que inaugura la *Tercera* y la plasticidad conseguida en la sección fugada del primer coro de la *Sexta* o el clima de recogimiento y serenidad

obtenido en el coral *Ich steh an deiner Krippen hier* constituyeron algunos de los mayores logros de la velada.

Por encima de la soprano Sibylla Rubens —un tanto neutra, aunque mostrara su sensibilidad en el aria de la *Cantata VI*— y del experimentado pero en esta ocasión algo irregular Peter Kooij, en el entonado cuarteto de solistas vocales destacó la presencia de Mark Padmore, ejemplar y comunicativo Evangelista de clara dicción, que bordó su aria de la *Primera Cantata*, y la contralto Wilke Te Brummelstroete, magnífica en la sublime *Bereite dich, Zion* y muy emotiva en su aria de la *Cantata III*, que contó con una soberbia prestación de la concertino.

Juan Manuel Viana

Estreno de Cruz de Castro

SUITES Y VENDAVALES

Madrid. Auditorio Nacional. 16-XI-2004. Leonel Morales, piano. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Director: **José Ramón Encinar.** Obras de Usandizaga, Rachmaninov, de Pablo, y J. S. Bach-Frederico de Freitas.

23-XI-2004. Arantxa Armentia, soprano. Marisa Martins, mezzosoprano. Alfonso Echeverría, barítono. Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. Director: **Maximiano Valdés.** Obras de Cuyás, Cruz de Castro y Berlioz.

Encinar volvió a ofrecer un programa con interés destacado por la programación de obras infrecuentes y que merecen ser revisitadas en concierto. En primer lugar, la de Usandizaga *Dans la mer*, poema sinfónico escrito un año antes del estreno de *La mer* debussyana, y con un programa escrito por su autor con la mar como constante. Obra descriptiva que evidencia excelentes dotes de orquestador de su autor a los diecisiete años. Se puso, tal vez como gancho en el programa, la *Rapsodia sobre un tema de Paganini* de Rachmaninov, con Leonel Morales como buen solista. Se obtuvo una versión algo pálida, competente aunque falta de garra, pese al buen desgranar de las variaciones por parte del pianista. A continuación se entraba en *Vendaval*, de Luis de Pablo, obra que ha sido paseada por esta orquesta en su reciente gira. Compuso de Pablo *Poutpurri*, primera de las tres partes ofrecidas del total de seis, en 1994. Los otros dos números escuchados, *Danza* y *Final*, fueron encargados por la ciudad de Bolonia. Lo oído arranca con una orgía trompeteril que va desgranando timbres con una gran intervención de la voz de la celesta, para pasar por un episodio de tranquilo eclecticismo y renovar al final los motivos obteniendo una panorámica en arco. Se cerró el programa con la grandilocuente orquestación que Federico de Freitas (1902-1980) hizo de la *Chacona* bachiana que cierra la *Partita* en

re menor para violín: no puede menos que recordar, y podría integrarse en ellos, los arreglos orquestales que realizó Leopoldo Stokowski de otras piezas de Bach.

También tenía interés el programa dirigido por el chileno Valdés. Nos obsequió con la rossiniana, por estética, obertura de *La fattuchiera*, del mallorquín Vicenç Cuyás, muerto a los veintidós años, y que podría haber dado frutos más personales. Escuchamos en estreno absoluto la suite de la ópera de Carlos Cruz de Castro *La sombra del inquisidor*. El admirado Javier Alfaya, su libretista, comenta la obra con su facilidad de pluma en las notas al programa. Lo expuesto en la Suite es una música rica, desasosegante en buena parte, que tiende a la declamación y el "parlato", muy percusiva, con austeras intervenciones de los cantantes y al borde del desgarro la reiterada vocalización de la mezzo. Se aplaudió con intensidad al autor, presente, y a los intérpretes. Maximiano Valdés, de gesto medido y quizá milimétrico en exceso, contribuyó a plasmar acertadamente la obra. No fue tal su acierto, en opinión del firmante, al hacer unos fragmentos orquestales del *Romeo y Julieta* de Berlioz en los que no asomó el carácter tumultuoso e hiperromántico del francés. Apoyó su sonido en formación de ocho chelos y cuatro contrabajos, lo que eliminaba de entrada la posibilidad orquestal orgiástica.

José A. García y García



FRANÇOIS COUPERIN

Les Concerts Royaux
1722



Ref.: AV 9940

Le Concert des Nations

Marc Hantaï *traverso* Alfredo Bernardini *oboe*
Manfredo Kraemer *violín* Josep Borràs *fagot*
Bruno Coeset *viola de gamba*
Xavier Díaz-Latorre *tiorba & guitarra* Guido Morini *clave*
Jordi Savall *viola de gamba & dirección*

HARMONIE UNIVERSELLE II

Ref.: AV 9639



Ref.: AV 9639

CD CATÁLOGO ALIA VOX 2005
Incluye 12 minutos inéditos:
Finale Secondo de Il burbero di buon cuore de Martín y Soler

diverdi.com

Distribución exclusiva para España
SOLICITE BOLETÍN DE INFORMACIÓN DISCOGRÁFICA GRATUITO
Eloy Gonzalo, 27 - 28010 Madrid - Tel.: 91 447 77 24 - Fax: 91 447 85 79
e-mail: diverdi@diverdi.com - <http://www.diverdi.com>

ALIA VOX / Export Management
Tel.: +32 2 524 49 24 - Fax: +32 2 524 07 26 e-mail: alavox@skynet.be
Tel.: +34 93 594 47 60 - Fax: +34 93 580 56 06
e-mail: alavox@compuserve.com



Emmanuelle Haïm dirige a Bach y Haendel

LUMINOSIDAD BARROCA

Madrid. Auditorio Nacional. IX Ciclo Complutense de Conciertos. 30-IX-2004. Veronica Cangemi, soprano. Le Concert d'Astrée. Directora: **Emmanuelle Haïm**. Obras de Bach y Haendel.

Después de pasearse por diversas ciudades de la geografía española ha llegado al fin a Madrid el último grupo de instrumentos antiguos surgido en Francia, y también el que está más de moda, gracias a su *glamurosa* directora, Emmanuelle Haïm. El programa estaba planteado también como presentación en la capital de la soprano Natalie Dessay, una de las grandes estrellas del canto de hoy, que, finalmente (y como en cierto modo nos temíamos), no compareció. Aun así, tanto la *Suite n.º 3* de Bach, planteada con solemnidad, muy a la francesa en cuanto a fraseo y articulación, como el *Concerto grosso opus 6, n.º 1* de Haendel permitieron disfrutar de



Sasha Gusov

HAÏM

la extraordinaria calidad técnica del conjunto, su sonido redondo y cálido y la altura de los solistas instrumentales (en particular primer violín, oboe y flauta), en unas ver-

siones muy ágiles, sin el menor asomo de morosidad, llenas de contrastes tímbricos y dinámicos, a veces con *tempi* vertiginosos y gran variedad en los *da capo*.

La diva francesa fue sustituida, oficialmente por enfermedad, por la argentina Veronica Cangemi, una buena profesional pero sin el carisma de la anterior, conocedora del estilo pero con un timbre bastante mate y escasamente personal, que

encontró problemas en la *Cantata nupcial BWV 51* de Bach (en la que se lució el trompeta Guy Ferber). Aunque estuvo más centrada y expresiva en la cantata italiana de Haendel *Delirio amoroso*, no llegó a emocionarnos como en su memorable interpretación del también haendeliano *L'Allegro...* en el último Festival de Verano del Real con Marc Minkowski.

Rafael Banús Irusta

Visita de la orquesta lorenesa

CONTEMPLACIÓN Y TRAGEDIA

Madrid. Auditorio Nacional. 27-XI-2004. Katarina Jovanovich, soprano. Orquesta de Lorraine. Director: **Jacques Mercier**. Obras de Dukas, Messiaen y Schmitt.



REAL FILHARMONÍA DE GALICIA

Antoni Ros Marbà, director titular

Convocatoria de audiciones para:

CONCERTINO

Se celebrarán en el Auditorio de Galicia (Santiago de Compostela) los días 8 y 9 de abril 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: adiaz@rfg.e.telefonica.net

Fecha límite de envío de solicitudes: 1 de marzo de 2005



CONSORCIO DE SANTIAGO

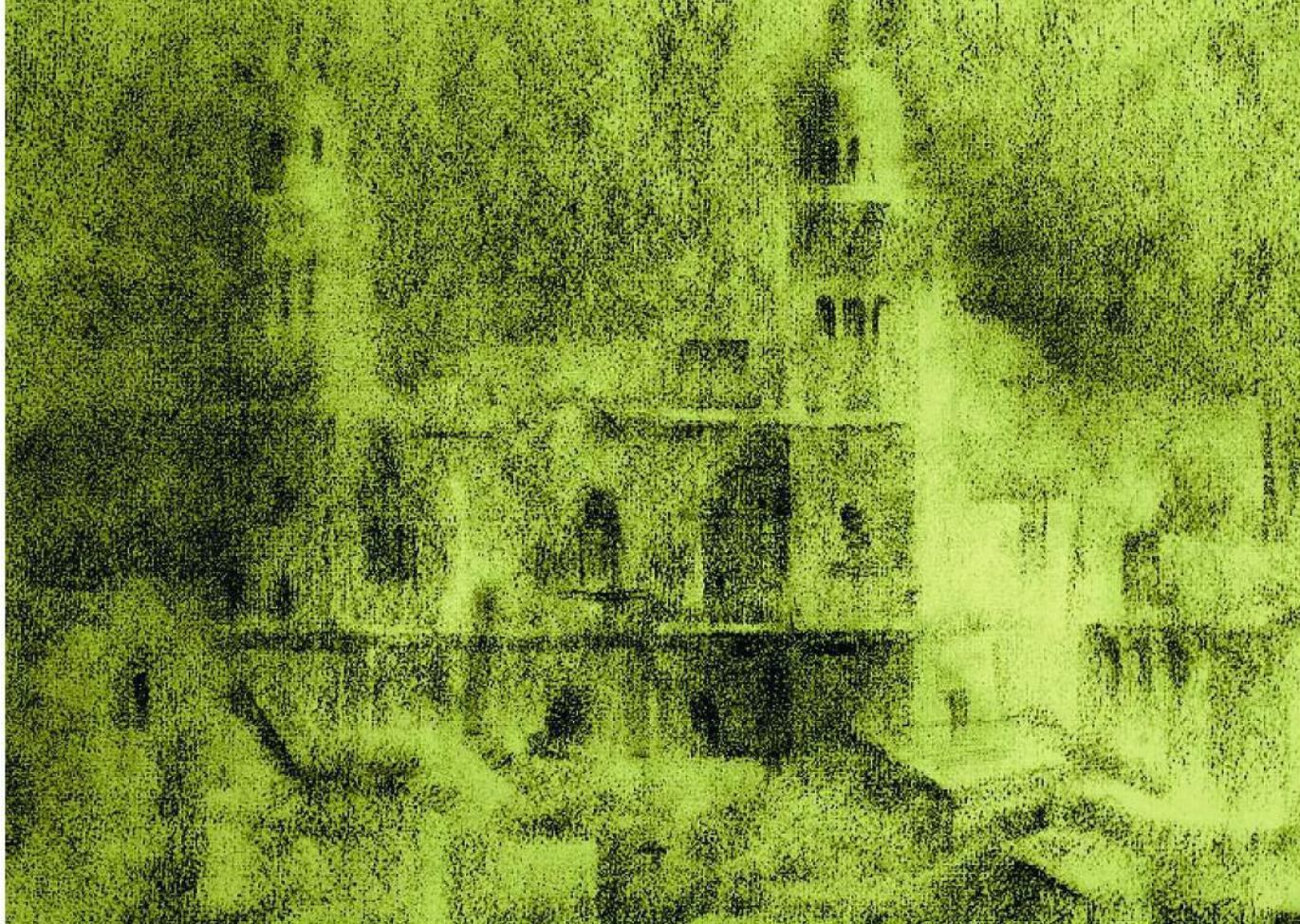
AUDICIONES

Dentro del ciclo de la Orquesta de la Comunidad de Madrid nos visitó la francesa Orquesta de Lorraine, conjunto sólido y ajustado que brilló en un sustancioso concierto abrochado con dos bises de la *Carmen* de Bizet. Nos enfrentamos a una buena definición sonora ya en la primera obra programada: *La Péri* de Paul Dukas, a lo largo de la cual fluyeron dulces sonoridades, estupendos *pianissimi* de las cuerdas, y en la que se pudieron ver ya, como a lo largo de todo el programa, las dotes de mando y contagio, la personalidad emotiva y precisa de su director Jacques Mercier, que vibra y tira de la orquesta efusivamente.

A continuación, lució en su papel solista la soprano Katarina Jovanovich, intérprete joven que recibió en Belgrado su educación musical. Voz perfectamente timbrada y de magnífico color, a falta sólo de un punto más de volumen, cumplió con dominio y exquisitez su muy

destacada parte en los *Poèmes pour Mi* de Olivier Messiaen, que va paseando como pieza de su repertorio últimamente, y en los que el autor francés va desgranando con un ropaje orquestal medianamente denso una atmósfera contemplativo-descriptiva de gozos y misiones místico-conyugales, ya que a raíz de su primer matrimonio fueron escritos, atmósfera que se rompe en el fragmento titulado *Espanto*, premonitorio de los males que pueden aquejar a la unión conyugal. Y el programa, aparte lo dicho, se cerró con *La tragedia de Salomé*, obra infrecuentemente programada del suizo Florent Schmitt, poema sinfónico con orientalismo y grandilocuencia orquestal muy bien logradas, como el resto, por Mercier y sus huestes, que recibieron una amplia aprobación del público, motivándose las dos propinas.

José A. García y García



MEDALLA DE HONOR 2001
de la Real Academia de
Bellas Artes de Granada



XLVII Concurso Internacional de Piano Premio «Jaén» 2005

Del 31 de marzo al 8 de abril 2005

Orquesta Colaboradora: **ORQUESTA CIUDAD DE GRANADA**

PRIMER PREMIO: 20.000 €, Medalla de oro, Diploma y una gira de tres conciertos en la Comunidad Autónoma de Andalucía. **SEGUNDO PREMIO:** 10.000 € y Diploma. **TERCER PREMIO:** 7.000 € y Diploma. **PREMIO «ROSA SABATER»**, patrocinado por el Ayuntamiento de Jaén, la mejor intérprete de música española 5.000 € y Diploma. **PREMIO «MÚSICA CONTEMPORÁNEA»:** 5.000 € y Diploma al mejor intérprete de la obra obligada.

Se crea un número indefinido de bolsas de viaje, de 300 euros para todos los concursantes que superen la PRIMERA PRUEBA. Esta cuantía se elevará a 360 euros si el concursante supera también la SEGUNDA PRUEBA y no obtiene ningún premio

JAÉN-ESPAÑA



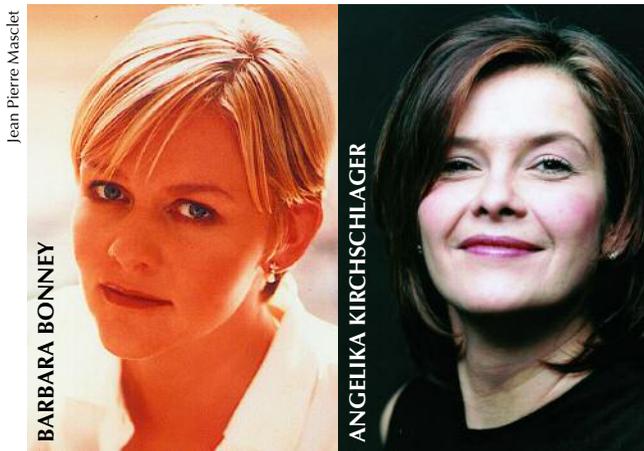
Información: Concurso Internacional de Piano «Premio Jaén». Diputación Provincial de Jaén, Palacio Provincial. 23071 - Jaén / España
Correo electrónico: (E-Mail): cdcult@promojaen.es • Si desea inscribirse en el concurso a través de Internet <http://www.dipujaen.com/premiopiano>

Ciclo de Lied

BRILLO UN POCO *LIGHT*

Madrid. Teatro de La Zarzuela. 13-XII-2004. **Barbara Bonney**, soprano; **Angelika Kirchschrager**, mezzo, **Malcolm Martineau**, piano. Obras de Mendelssohn, Schumann, Saint-Saëns, Chausson, Massenet, Fauré, Rossini y Dvorák.

Precioso programa libre de altibajos el presentado en Madrid por Barbara Bonney y Angelika Kirchschrager, con música al alcance de todas las sensibilidades. Y preciso también, por la adecuación al mismo de ambas cantantes. Al evaluar sus posibles virtudes comunes (finura, gusto interpretativo, tendencia a la sencillez), no debe por ello olvidarse la diferencia de calidad entre ambas. Aun dentro del mismo negociado, la balanza se inclina a favor de Bonney. Es una soprano de instrumento delicado, ligero en origen, con una línea de canto en ocasiones exquisita y un ocasional vibrato, que aparece incluso cuando pliega la voz en un susurro. El agudo no siempre es firme y tiende un poco a acogotarse. A su vez,



Angelika tiene una voz más plana y menos luminosa, por momentos incluso algo pálida. Presentada como *mezzosoprano* (aunque ha cantado la Lauretta del *Schicchi*) es, como mucho, una *mezzo d'utilité*, que oscurece el sonido con artifi-

cio y llega a algunos finales de frase con el amparo de apoyos guturales.

Todo ello tuvo fiel reflejo en unas canciones de Schumann cuya melancolía (véase *Liebesgram*), expresó mejor Bonney. En la *Pastoral* de Saint-Saëns, a los

bellos efectos de eco (logrados a través del juego entre ambas voces), añadieron un discutible plus en forma de bailongos cómplices. Ya en Rossini, en lugar de verdadera pimienta y humorismo, hubo un mero afán por caer bien. La mesura y la penetración —más plenas—, retornaron con los *Dúos moravos* de Dvorák, dichos en alemán. Muy notable el acompañamiento de Malcolm Martineau, jamás vidrioso ni áspero. De sus manos partió el mejor impulso de Chausson, y de ese Fauré lleno de contrastes de color, de armonías reflectantes y suaves disonancias (en *Lágrimas de oro*). O el *rubato* tan suelto de Gounod, que fue la segunda propina.

J. Martín de Sagarmínaga

Liceo de Cámara

DE PURA CEPA

Madrid. Auditorio Nacional. 1-XII-2004. **Cuarteto Kopelman**. Obras de Prokofiev, Miaskovski y Chaikovski.

Aunque fundado hace tan sólo dos años en torno a la figura de Mikhail Kopelman —su primer violín, que antaño lo fuera del Cuarteto Borodin y más recientemente del Tokio—, el Cuarteto Kopelman posee una madurez de concepto y cohesión envidiables, fruto sin duda del largo tiempo de convivencia entre sus miembros desde los lejanos años de aprendizaje en el Conservatorio de Moscú, donde todos ellos se graduaron hace más de tres décadas.

La recreación del espléndido *Segundo Cuarteto* (1941) de Prokofiev fue arrolladora, tanto en la plasmación de una escritura llena, inusualmente para la época, de aristas y asperezas



—el vigoroso Allegro final, con una impecable cadencia de violonchelo a cargo del magnífico Mikhail Milman— como en el perfecto reflejo del elemento folclórico —Allegro sostenuto inicial— o del lirismo preñado de melancolía que inunda el hermoso Adagio central.

Más académico y menos redondo, el *Cuarteto n.º 13* (1949) de Miaskovski, último de la serie y tan desconocido aquí —se trataba de su estreno en España— como el resto del ciclo, disfrutó de otra versión ejemplar, que subrayó plenamente el peculiar y muy atractivo esti-

lo del músico de Novo-Georgievsk, en el que las raíces eslavas conviven con un aroma francés muy Schola Cantorum —tema fugado del Moderato inicial, sección lenta del Presto fantástico subsiguiente— que aquí, curiosamente, evocaba la voz del joven Turina.

La segunda parte de la velada estuvo ocupada por el extenso *Tercer Cuarteto* de Chaikovski que el Kopelman tradujo en toda su dimensión sinfónica. La levedad danzante del Allegretto, la hondura del magistral Andante funebre y la explosión jubilosa del Finale encontraron en los arcos del “joven” Cuarteto unos intérpretes de excepción.

Juan Manuel Viana

Festival COMA 2004

ESTRENOS Y REPOSICIONES

Madrid. Real Academia de Bellas Artes. Teatro Real (café de Palacio). Auditorio Conde Duque. 20-XI/3-XII-2004.



PILAR JURADO

Con éste que voy a comentar muy sucintamente aquí, son ya seis los Festivales Internacionales de Música Contemporánea que ha llevado a feliz término la Asociación Madrileña de Compositores que con tanta entrega como acierto preside la soprano y compositora Pilar Jurado. Tan sucintamente, que casi se va a limitar la referencia a dejar constancia del aplauso general —eso sí, rendido de verdad— que esta nueva edición ha merecido.

Porque en su apretado curso de ocho conciertos, iniciado con el inaugural de los espléndidos solistas de la Deutsche Oper Berlin dirigidos por Martín Baeza en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y seguido de cuatro en el Café de Palacio del Teatro Real y de otros tres en el Auditorio del Centro Conde Duque, con el primero de éstos dedicado a los setenta años de Claudio Prieto y el de clausura precedido por la entrega de los Premios AMCC 2004, ha estado presente en todo momento un nivel interpretativo bueno o muy bueno. Y un interés en la programación no limitado al de conocer páginas en estreno absoluto —el princi-

pal, en todo caso—, sino también al de tener no pocas oportunidades de volver a escuchar obras ya oídas de compositores nuestros en plena producción. De suerte que los estrenos ofrecidos —firmados por López de Rego, Román, Fernández Alvez, Paus, González Acilu, Legido, de Carlos, Casado, Zulema de la Cruz, Lanchares, Prieto, Mosqueira, Zárate, Sámano y Challulau, en España los de estos dos últimos— fueron acompañados de más de treinta reposiciones.

En cuanto al resto de los solistas y conjuntos que, además del alemán de arranque, llevaron a tan buen puerto general esta sexta edición, no cabe sino su simple cita. Fueron el Encrim Ensemble, dirigido por Gabriella de Esteban, los cuartetos de cuerda Degani y Ad libitum Ensemble, el Grupo CLAC, el Eco Ensemble y el Grup Instrumental de Valencia, dirigido por Joan Cerveró, entre los primeros, y las sopranos Pilar Jurado y Blanca Gómez y el pianista —extraordinario pianista, por cierto— Michel Bourdoncle, entre los segundos.

Leopoldo Hontañón

 www.warnermusic.es
www.aramalikian.com

vivaldi

Mis primeras

cuatro estaciones

ara Malikian

El mejor disco para que los niños aprendan a disfrutar de la música clásica.



2 CD's

CD 1: Versión orquestal de "Las Cuatro Estaciones".
CD 2: Misma grabación en la que una narradora cuenta lo que Vivaldi escribió para cada movimiento.



El Corte Inglés

www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Homenaje a Julio Gómez

RETRATO DE UN HUMANISTA

Madrid. Residencia de Estudiantes. 14-XII-2004. **Víctor Arriola**, violín; **José Segovia**, piano; **María José Suárez**, mezzosoprano. **Cuarteto Bretón.** Obras de Julio Gómez.

En colaboración con la Orquesta y Coro de la Comunidad y en paralelo con la temporada de conciertos de estas agrupaciones, se está desarrollando en la Residencia de Estudiantes de Madrid un pequeño pero sustancioso ciclo musical que tiene como lema *Desde el 27: Música y poesía*.

Los primeros pasos de esta enjundiosa serie se han dado los días 13 y 14 de febrero con una mesa redonda sobre la poesía latinoamericana en la música —con la presencia de Blas Matamoro, Luis-Íñigo Madrigal, Beatriz Martínez del Fresno y José Ramón Ripoll— y con un concierto monográfico dedicado a Julio Gómez, un compositor cuya memoria es de justicia recuperar. Aunque



no integrado en el movimiento mencionado fue, qué duda cabe, un importante compañero de viaje, defen-

sor de un estilizado nacionalismo y de unos planteamientos en parte anclados en un fructífero neoclasicis-

mo y en ciertas influencias centroeuropeas.

Cuestiones y aspectos que pudieron apreciarse a lo largo de la sesión musical del día 15, con la escucha de la *Sonata para violín y piano*, el delicado ciclo de *Seis canciones sobre poemas de Juana Ibarborou*, donde se lució, pese a ciertas tirantezas en la zona más aguda, María José Suárez, y el magnífico y extenso *Cuarteto Plateresco*, sobre temas salmantinos; una partitura densa y excelentemente trabajada; un ejemplo de bien hacer, de nobleza en el trazo, que fue bien desarrollada, con todas sus dificultades por el joven Cuarteto Bretón. Seguiremos informando.

Arturo Reverter

Grupo Sax Ensemble

MÚSICA PARA EL TERCER MILENIO

Madrid. Círculo de Bellas Artes. 11, 25-X; 15, 29-XI; 13-XII-2004. Meta Dúo. Grupo Sax-Ensemble. Dúo Francisco Martínez, saxofones; Manuel Escalante, piano. Cuarteto Sax-Ensemble.

La Fundación Sax Ensemble que preside el compositor Luis de Pablo y dirige artísticamente el saxofonista Francisco Martínez ha repartido en el trimestre que acaba de terminar su ciclo anual *Música para el tercer milenio* correspondiente a 2004. La edición, que ha dedicado recuerdo a María Escribano y homenajes a Claudio Prieto y al Presidente saliente de la Fundación, ha estado conformada por cinco conciertos, precedidos por conferencias los cuatro primeros y celebrados todos en la Sala de Columnas del Círculo de Bellas Artes.

Fue precisamente el primero de ellos (11-X), concierto de Eneafonía confiado a Daniel Kientzy, saxofones, y Reina Portuondo, electró-

nica, con la colaboración del GRAME de Lyon, el único que no presentaba primicia alguna en su muy variado y bien montado y traducido programa; pero ya en el segundo (25-X), el propio Grupo Sax-Ensemble, además de ofrecer *Jondo* en memoria de María Escribano que se lo había dedicado en su día, estrenó con carácter absoluto la obra llena de vida en su progresiva animación *Tritón*, para cuarteto de saxofones, percusión y piano, del gran canario Juan Manuel Ruiz.

La tercera sesión (15-XI), encomendada al propio Francisco Martínez y sus saxos con el acompañamiento no menos sabio y eficaz del pianista Manuel Escalante, junto a títulos de Pousseur, Erkoreka y Prieto, ofre-

ció a su vez el estreno absoluto de Sax-Piano-Jazz, en el que Carlos Cruz de Castro exhibe por enésima vez esa capacidad y gusto innatos para, sin desatender técnicas de escritura, compaginar sentires y aconteceres muy diversos; aquí jazz y minimalismo con un cierto expresionismo melódico. Por su parte, el ejemplar Cuarteto Sax-Ensemble demostró su categoría en una cuarta sesión (29-XI) plagada de dificultades ejecutoras y de carácter, si presentes en el título que se estrenaba con carácter mundial, *Galleria degli speech*, de Fabio Gorodsky, no menos en el resto del programa, con sendos estrenos en España de Alfonso Ortega y Perry Goldstein.

Muy redondo resultó también el concierto que

cerraba el ciclo con José Luis Temes como director invitado del Grupo Sax-Ensemble y la mezzo Linda Mirabel de solista. Por el éxito grande que obtuvieron los dos estrenos absolutos presentados, en primer lugar. Si fruto indiscutible de quien está en el cénit de una carrera creadora archidominada la *Luna llena*, de Claudio Prieto, expresión clara *La muerte del héroe*, de José Nieto, de que en modo alguno es sólo compositor de músicas cinematográficas o incidentales. Pero también por el personal sensualismo de *El ojo petrificado*, de Francisco Villarrubia, que completaba el programa, y las magníficas versiones que se disfrutaron en todo él.

Leopoldo Hontañón

Madrid en Sabadell

ZOOBRAS DE LA ZARZUELA

Teatre Municipal La Farándula. Vives, Doña Francisquita. Elisa Vélez, Ricardo Muñiz, Ángela Lorite, Lorenzo Moncloa, Francisco La Hoz, Amèlia Font, Román Fernández. Coro Amics de l'Òpera de Sabadell. Coro y Orquesta Lírica de Madrid. Director musical: **Enrique García Requena.** Director de escena: **Leonardo Jiménez.** Escenografía: Readecor.

SABADELL Siempre hemos denunciado —y lamentado— el desventurado trato que con frecuencia recibe un género tan nuestro como es la zarzuela. No tiene suerte. Demasiado a menudo sucede una inadecuada presentación al público. La zarzuela, como cualquier otro género teatral, tiene derecho a un tratamiento adecuado, partiendo del respeto hacia ella. Esta temporada, Amics de l'Òpera de Sabadell, con la sensibilidad que caracteriza a su presidenta Mirna Lacambra, ha querido incluir *Doña Francisquita* entre tres títulos operísticos tan emblemáticos como *Roméo et Juliette*, *Tosca* y *Le nozze di Figaro*. Una apuesta que se agradece, que creemos que



ha de tener continuación y que ha merecido una magnífica respuesta por parte del público. Da la sensación, sin embargo, de que la ilusión y la esforzada y loable labor de la entidad sabadellense se ha visto sorprendida de alguna manera por la obligada confianza en un *paquete* artístico con deficiencias evitables, y achacables fundamentalmente a las limitaciones de un presupuesto escaso. Orquesta y director no han respon-

dido al mínimo nivel deseado, desconocemos si por insuficiencia de ensayos, aunque cabe pensar que la obra que nos ocupa forma parte del repertorio habitual. Cuando la base de la columna es endeble o falla, el peligro de que ésta se derrumbe es cierto. Cantantes y actores, sin embargo, suplieron con gran dignidad las carencias orquestales y de batuta apuntadas. Elisa Vélez (*Doña Francisquita*) se mostró acer-

tada en lo vocal y segura en lo escénico. El dúo Ricardo Muñiz (Fernando) y Lorenzo Moncloa (Cardona) aportaron desenvoltura y compenetración, el primero un tanto irregular en lo vocal, con momentos de belleza melódica y otros menos felices. Muy apreciable el buen hacer de Amèlia Font en el papel de Doña Francisca. Y correcto el resto del reparto. Notable la prestación del coro. Por lo demás, el público agradeció la calidad de esta gran obra, una estupenda recreación del Madrid de finales del siglo XIX musicada por un catalán cofundador del Orfeó Català. Tal vez hoy eso no sería posible.

José Guerrero Martín

CDMC, concierto inaugural 2005

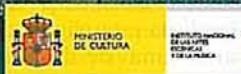
24 Enero 2005
Auditorio Nacional, 19:30

PROGRAMA

Ensemble Intercontemporain

Director: Bruno Mantovani

Solistas: Alain Billard, clarinete bajo; Vincent David, saxofón

Pierre Boulez: *Dérive 1*Bruno Mantovani: *Turbulences*Michael Jarrell: *Essaims-Cribles*Gérard Grisey: *Périodes*Bruno Mantovani: *Troisième Round*

Temporada de la OSE

HERMOSA VISIÓN DE LA TRISTEZA

Kursaal. 2-XII-2004. **Antonio Meneses**, violonchelo. Orquesta Sinfónica de Euskadi. Director: **Gilbert Varga**. Obras de Sibelius, Elgar, Barber y Scriabin.

SAN SEBASTIÁN El último concierto de la temporada de abono de la Sinfónica de Euskadi ofreció un programa de sonos nostálgicos donde brilló por méritos propios la labor realizada por el excelente violonchelista brasileño Antonio Meneses que llegó a Euskadi con ganas de enfrentarse, según me comenté mientras disfrutaba de la placidez de un día soleado frente a la bahía de la Concha, a una "de las partituras mejor compuestas para el chelo". Hacía alusión al *Concierto para chelo*

y *orquesta en mi menor* de E. Elgar, una de las partituras fetiche para Meneses y cuyos cuatro movimientos hizo sonar de manera absolutamente estupenda. Hubo *feeling* entre él y la batuta de Varga, los profesores de la sinfónica le secundaron con corrección, pendientes siempre de su formidable solo en el que el chelo parecía hablar por sí solo. Meneses estuvo encantado con la versión y achacó los óptimos resultados obtenidos al tiempo que Varga dedicó a prepararla. Fue aclamado y

ofreció la Zarabanda de la *Tercera Suite* de J. S. Bach a modo de bis.

Por su parte, la formación orquestal supo estar a la altura de tan insigne solista haciendo acopio de fuertes dosis de expresividad en el resto de las partituras. Desde la nostalgia que presenta el "Vals triste" *Kuolema* de J. Sibelius, pasando por el maravilloso y lírico *Adagio para cuerdas* de S. Barber, donde imperaron las maneras matizadas y la homogeneidad de la sección de cuerdas para pasar a un redondo resultado con el

Poema del éxtasis de A. Scriabin, obra que la orquesta interpretaba por vez primera en su historia. El orgullo humano como punto de partida y las diferentes simbologías que el ruso quiso expresar sonaron contundentes en una versión donde Varga exigió, una vez más, el todo por el todo a cada uno de los componentes de la formación. Grandes resultados para un concierto donde el tono nostálgico sonó mucho más que hermoso.

Íñigo Arbiza

Excelente Aquiles Machado en Werther

MELANCOLÍA BIEN VESTIDA

Palacio de Festivales de Cantabria. 4-XII-2004. Massenet, **Werther**. Aquiles Machado (Werther), Juan Tomás Martínez (Albert), Miguel Ángel Zapater (Magistrado), Eduardo Santamaría (Schmidt), Marco Moncloa (Johann), Rebecca Martin (Charlotte), Milagros Poblador (Sophie). Orquesta Filarmónica Transilvana de Cluj. Coro Lírico de Cantabria. Director musical: **David Giménez**. Directora de escena: **Sabine Hartmannshenn**. Producción del Staatstheater Nürnberg.

SANTANDER La temporada lírica del Palacio de Festivales de Cantabria se inauguró con el *Werther* de Jules Massenet, una obra que no se prodiga excesivamente por los coliseos líricos. La producción procedente del teatro estatal de la ópera de Nuremberg, presentaba una escenografía basada en dos superficies de formas sinuosas que delimitaban la escena, teniendo un resultado muy impactante en lo visual. Asimismo cabe resaltar el peculiar vestuario de los diferentes personajes, de colores fuertes y definidos, y sobre todo la cuidada dirección escénica de Sabine Hartmannshenn.

El tenor venezolano Aquiles Machado, como Werther, comenzó de forma un poco insegura en la primera parte de la ópera, reafirmando de forma espléndida en la sección final. La voz presentó un legado for-



Rebecca Martin y Aquiles Machado en *Werther*

midable, buena dicción, y una adecuación admirable al estilo tan peculiar de la ópera francesa. Su interpretación del *Pourquoi me réveiller?* estuvo llena de la melancolía que lleva implícita esta página y levantó una de las mayores ovaciones de la noche. Rebecca Martin construyó el complicado papel

bella línea vocal, realizando una verdadera recreación dramática de su despechado personaje a lo largo de toda la ópera. Miguel Ángel Zapater ofreció un magistral de gran contundencia, mostrando un volumen vocal importante, así como la Sophie de Milagros Poblador plena de vitalidad y brillantez vocal. Espléndidos en los breves papeles de Schmidt y Johann el tenor Eduardo Santamaría y el barítono Marco Moncloa respectivamente.

La dirección musical de David Giménez supo mantener el equilibrio entre el volumen orquestal y vocal de manera admirable, dirigiendo a la Orquesta Filarmónica Transilvana de Cluj de forma segura y sabiendo resaltar toda la carga melancólica que desprende esta partitura.

Carlos Sáinz Medina

Decepcionante cambio de producción

NAUFRAGIO VOCAL

Teatro de la Maestranza. 9-XII-2004. Chaikovski, **Evgeni Onegin**. Joanna Kozłowska (Tatiana), Sergei Murzaev (Onegin), Anna Kiknadze (Olga), Sergei Kunaev (Lenski), Irina Chistiakova (Larina), Mabel Perelstein (Filipievna), Valentín Pivovarov (Gremín). Real Orquesta Sinfónica de Sevilla y Coro del Teatro Maestranza. Director musical: **Jacek Kaspzyk**. Director de escena: **Ruxandra Hagiù**.



Guillermo Mendo

Escena de *Evgeni Onegin* en el Teatro de la Maestranza de Sevilla

SEVILLA Tras la versión de concierto del *Pelléas y Mélisande*, que abrió la temporada de abono el 31 de octubre, el público ansiaba una auténtica representación y esperaba con ganas la anunciada producción del Festival de Glyndebourne de *Evgeni Onegin* con Cristina Gallardo-Domàs como Tatiana, pero el cambio por la de la Ópera de Niza hizo que la soprano cancelara y fuese sustituida por la polaca Joanna Kozłowska. La expectación se trocó en decepción.

La escenografía era pequeña, estrecha, forzada, simple y pobre; el vestuario, que no correspondía al original de Niza, horroroso; la dirección escénica, inexistente, o si se prefiere, torpe, ingenua, superficial, como si no se hubiera enterado de

nada. Así era difícil dejarse llevar por una historia plena de elementos románticos: pasión amorosa no correspondida, amistad que termina en duelo y muerte, fiestas brillantes, reencuentro final de la pareja protagonista, y rechazo definitivo como castigo por parte de quien fuera desdeñada. Un complejo universo poético, del genial e irónico Pushkin, que fue bien adaptado a la intimidad y al patetismo por la música del sentimental Chaikovski. Pero para que ese mundo de sentimientos contrapuestos calase en los espectadores hacía falta buenas voces, disciplinada orquesta y batuta clara y segura. Y no hubo nada de lo tan necesario.

En la famosa escena de *la carta* la Tatiana de la Kozłowska perdió su oportunidad. No emocionó un ápice

en su largo monólogo, tan conmovedor en su escritura. El Onegin de Murzaev resultó brusco, sin matices vocales ni anímicos. El aria de despedida de Lenski la cantó un Kunaev desafinado, incapaz de transmitir algo más que su incapacidad. Tampoco el Gremín de Pivovarov mantuvo una entonación segura.

El resto de los cantantes cumplió, pero no salvó la noche del naufragio vocal. Y la orquesta un tanto a su aire. Se hubiera esperado más, mucho más, de una formación que en buena parte tiene sangre eslava para hacer sonar una música que posee los secretos de esa cultura, pero la dirección de Kaspzyk no supo cómo hacerlo. La orquesta no parecía la misma que había fascinado en el *Pelléas* hacía

poco más de un mes.

Sin los atractivos escénicos, vocales y orquestales, la representación resultó plúmbea y en exceso larga por los irresueltos cambios de escenario. Muchos espectadores aprovecharon los intermedios para salir de estampida. Con toda razón. ¡Qué lamentable espectáculo! Y que tenga que haber ocurrido con una obra tan apasionante y lírica. Sevilla no puede permitirse estos fracasos. La temporada es muy corta. De los cinco títulos que la componen ya llevamos dos que no han respondido a las legítimas exigencias: *Pelléas y Mélisande* por reducirse a versión de concierto, a estas alturas y con estos medios; *Evgeni Onegin* por todas las calamidades aquí expuestas.

Jacobo Cortines

Nuevo rumbo para la ópera en Canarias

ESPERANZAS Y ESTRECHECES

Santa Cruz de Tenerife. Auditorio. 20-XI-2004. Puccini, *La bohème*. Alexia Voulgaridou (Mimi), Zoran Todorovich (Rodolfo), Erla Kollaku (Musetta), Marcin Bronikowski (Marcello), Michael Schelomianski (Colline), Giuseppe Altomare (Schaunard). Coro de Cámara del Palau de la Música Catalana. Coro Infantil de la Escuela de Música de Sta. Cruz. Orquesta Sinfónica de Tenerife. Director musical: **Arthur Fajen**. Director de escena: **Dietmar Pflieger**. Producción del Teatro de Klagenfurt.

TENERIFE Hay que aplaudir el nuevo rumbo que las instituciones tinerfeñas han dado a la ópera, en cuya planificación y organización continúa teniendo voz y voto la ATAO, cuyos regidores conocen bien el paño. Aparte de poder escuchar alguna que otra voz de interés, se consiguen espectáculos equilibrados, con montajes vistosos y adecuados a la ciudad y al hermoso Auditorio y se amplía el espectro programador. Y el público va entrando, hasta el punto de que se habla de hacer una tercera representación de cada ópera.

La bohème cerraba el breve ciclo. Sin mucho brillo, esa es la verdad. La producción de Klagenfurt es modestísima, proyectada para un escenario bastante más pequeño que el de este recinto canario. El espacio de este montaje es tan estrecho que no se pueden atender prescripciones del libreto: no hay desfile en el segundo acto, ni comitiva de barren-



Escena de *La bohème* en el Auditorio de Tenerife

deros ni de lecheras en el tercero. Todo está amontonado y la acción no respira. Por allí se movieron los coristas y cantantes como pudieron, siguiendo una de las pautas ya habituales en estos tiempos: el cambio de época. El regista la sitúa, más o menos, en los años 20 o 30 del siglo XX. Lo que ocasiona algún que otro anacronismo.

De las voces no hay

mucho que hablar. Todo se desarrolló, bajo la experta y a ratos elocuente dirección musical del neoyorkino Fagen, seguro ante la muy aceptable prestación de la orquesta de casa, de manera más bien gris. Todorovich, sustituido a última hora, fue un pálido y esforzado poeta y sus amigos, incluida Musetta, no anduvieron muy boyantes, con diversos defec-

tos de emisión y afinación. Muy por encima de la media, pese a un proceso catarral, la griega Voulgaridou, que hizo una Mimi sentida, humana y frágil, con toques poéticos muy afinados. Emplea una voz lírica de cierta anchura y bello color con adecuados reguladores y un fraseo cálido y efusivo.

Arturo Reverter

Proyecto Schoenberg

UNA NOCHE INCANDESCENTE

Palau de la Música. 23-XI-2004. Yvonne Naef, mezzosoprano; Christian Tetzlaff, violín. Orquesta de la Tonhalle de Zúrich. Director: Michael Gielen. Obras de Wagner, Schönberg y Berg.

VALENCIA El primero de los tres conciertos con que, bajo el apelativo de *Proyecto Schönberg*, se va a homenajear durante el presente curso del Palau al padre de la "nueva música" se saldó con un formidable éxito artístico. Lo obtuvo la Tonhalle de Zúrich junto a la mezzosoprano Yvonne Naef (Suiza, 1957) y el violinista Christian Tetzlaff (Hamburgo, 1966), y Michael Gielen (Dresde, 1927) sobre el podio.

Se partió del precedente inmediato, con un preludio a *Lobengrin* admirable por afinación, densidad instrumental, claridad expositiva y una tensión expresiva magistralmente sostenida y culminada. En la *Canción de la paloma* (el final de la primera parte de los *Gurrelieder*) y en los tres fragmentos sinfónicos de *Wozzeck* que sirvieron de ilustrativo relleno contextual, Naef exhibió una materia vocal carnosa y un *vibrato* adecuadamente con-

trolado para reforzar el efecto seguramente más difícil de conseguir en este repertorio: emocionar al oyente con la misma intensidad y casi con las mismas armas que si de Puccini se tratase. El escollo que en este sentido tuvo que superar Tetzlaff era aún mayor, pues el *Concierto para violín* es un auténtico erizo que repele cualquier intento de acercamiento que no sea la disección analítica, pero las horripilantes demandas de su parte fueron nego-

ciadas con fiabilidad técnica increíble, cálido sonido y un espectro dinámico de amplitud aparentemente ilimitada.

Insuperable como había sido lo precedente, el grado de lo inefable se alcanzó con una versión de la *Noche transfigurada* de aquellas que con su incandescencia marcan de manera indeleble la biografía de un melómano con un antes y un después por entero definitivos.

Alfredo Brotons Muñoz

En la tradición de Shostakovich DESDE LA RAÍZ

Teatro Calderón. 2, 3-XII-2004. **Alessio Bax**, piano. Orquesta Sinfónica de Castilla y León. Director: **Dimitri Sitkovetski**. Obras de Rachmaninov y Shostakovich.

VALLADOLID Me contaba Dimitri Sitkovetski, gran violinista y director, que había conocido a Shostakovich y había asistido a los estrenos de sus tres últimas sinfonías. Su madre, la famosa pianista Bella Davidovich había interpretado delante del compositor su *Segundo Concierto para piano y orquesta*. Preguntada por la emoción ante el hecho, confesó a su hijo que hubiera preferido tocar delante de los retratos de los grandes músicos y no en presencia de uno de ellos en persona. Sitkovetski ha mamado la obra del genial compositor soviético y su excelente interpretación de una obra tan emblemática y difícil, como su *Décima Sinfonía*, lo demuestra.

De una hora de duración, la obra es compleja y difícil, de grandes contrastes entre tiempos lentos y casi musitados y tremendos fortí-



SITKOVETSKI

simos. Se dan en ella el lirismo y el sarcasmo y es necesario desentrañarla desde sus diversos vectores y conseguir de la orquesta una prestación no sólo técnica sino también idiomática. El director lo logró plenamente desde su profundo conocimiento de los instrumentos de cuerda y su capacidad analítica. Así jugó con la potencia de los *tutti*, el

demonismo irónico del Scherzo y las largas meditaciones del primer tiempo. La cuerda fue matizada en todos sus grupos y los solistas de trompa, flauta, clarinete, fagot y violín solista brillaron sobremedera. Esta sinfonía tan peculiar, llena de citas, que el director resalta, es una de las obras maestras de su autor y encontró los intérpretes adecuados desde la gestualidad sobria y expresiva del maestro.

También tuvo una estupenda versión uno de los conciertos más populares del repertorio, el *Segundo* de Rachmaninov, donde el joven Alessio Bax se lució tanto en los momentos líricos como en los poderosos, con pasión y elegancia magníficamente acompañado de la orquesta. Un concierto positivo en todos sus aspectos.

Fernando Herrero

X Temporada de Grandes Conciertos de Otoño

TERCERÍA DE MEJOR DERECHO

Auditorio. 4 y 5-XII-2004. McFadden, Espada, Domènech, Vilamajó, Ramón. Al Ayre Español Orquesta. Director: **Eduardo López Banzo**. Haendel, *La resurrezione*.

ZARAGOZA Si no faltó quien, publicado el convenio de patrocinio por el Gobierno de Aragón, diera palos al Ayre Español reclamando un mejor derecho al público apoyo, solo un día después —capricho del azar— el conjunto ya residente en el Auditorio zaragozano recibía el Premio Nacional de Música (interpretación). López Banzo no entró en polémicas inanes sino que defendió —y ganó— la tercería en su propio terreno: en el estrado y con una soberbia traducción del oratorio *La resurrezione* de Haendel, obra poco conocida —inédita

hasta 1961— y difícil por tamaño, acción escasa, estructura repetitiva —secuencia de recitativos y arias *da capo* sin apenas conjuntos— y orgánico de menor cuantía. Espléndido el quinteto solista (impecables Claron McFadden y María Espada, y brillantísimos Jordi Domènech, Lluís Vilamajó y Josep Miquel Ramón) y admirable la orquesta, en especial una cuerda obediente de bello color y preciso ataque, no merecen menor elogio el acierto de López Banzo en la elección de sus colaboradores y la fecunda imaginación con que trata el continuo —con

un dispositivo cambiante que no vincula al personaje acompañado sino al afecto ilustrado—, la ornamentación de cada *da capo* —variada y sorprendente— y el *tempo* —flexible y usado con fines expresivos hasta la conmoción—, logrando un inmaculado equilibrio entre recitativos y arias, entre el hieratismo del género y la teatralidad barroca, en definitiva entre texto y música. Si López Banzo y Al Ayre Español han sido justamente honrados, su trabajo hace honor a quienes lo han premiado. Y al oyente también.

Antonio Lasiera



Música de Cámara II

JESÚS VILLA - ROJO

Concerto grosso III

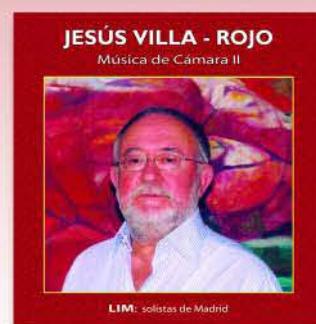
Música sobre unos módulos

Divertimento I

Divertimento III

Sexteto

LIM: solistas de Madrid



LIM CD012

DISTRIBUIDO POR:



www.ferysa.es
Email: correo@ferysa.es
Fax: 91.358.89.14



Magnífica versión del *Macbeth* de Ernst Bloch**LOCURA EN SANGRE Y TINTA****Oper.** 7-XI-2004. Bloch, **Macbeth.** Louise Winter, Daniel Sumegi, Taina Pira, Michaela Friedrich, Enikő Boros. Directora musical: **Sian Edwards.** Director de escena: **Keith Warner.**

FRANCFORT El joven compositor suizo Ernest Bloch quería expresar con sus descripciones musicales los estados anímicos de los seres humanos. Le fascinaba captar en sonidos las reacciones psicológicas ante los crímenes cometidos por Macbeth. En su única ópera, el centro no está en el acto en sí sino en la conciencia que va carcomiendo al asesino o en la locura de Lady Macbeth, quien afirma que los delitos ocurridos son más débiles que el horror de la imaginación. Es posible que frases suyas como “Ven, negra noche, cúbrete con el más denso vapor del infierno” fueran para Bloch un primer incentivo para escribir, 60 años después de Verdi, un *drame lyrique* inmerso en la era del psicoanálisis. Su *Macbeth*, ópera en siete escenas, surgió entre 1904 y 1909 y fue estrenado el 30 de noviembre de 1910, en francés, en la Ópera Comique de París. En 1937/38, cuando Bloch se había hecho ya ciudadano de los EE.UU., esbozó una versión inglesa más fuertemente adscrita al texto original de Shakespeare. Para ello reescribió considerablemente la línea de canto. El sonido árido del texto shakespeariano le fascinaba. Desde el punto de vista musical, se apreciaban tanto el melodrama lírico de Debussy como el infinitamente negro espectro sonoro de Musorgski. Bloch no se decide por la rebelde violencia mahleriana, aunque su lenguaje musical se oye por alusiones. También encontramos sutiles efectos vocales que evocan, tres años antes de su composición, el *Pierrot lunaire* de Schönberg.

El director de escena Keith Warner explica la música de Bloch de una manera psicológica, dejando a los personajes en el reino shakespeariano de las sombras,

Escena de *Macbeth* de Ernest Bloch en la Ópera de Francfort

y traslada para ello la historia, que transcurre en una atmósfera siniestra, predominantemente nocturna. La escenografía y figurinista Es Devlin ha diseñado un gabinete giratorio con paredes de espejo. Así era, al parecer, el primer estudio cinematográfico, creado en 1893, “The Black Marie”. Warner refleja con ello el comienzo del voyeurismo filmado.

El *Macbeth* de Shakespeare vive y respira con la acción, una acción sangrienta. Todo director de escena se vuelca en su interpretación de la tragedia en las salvajes brujas, la enloquecida Lady Macbeth y el ambicioso y sanguinario Macbeth. Las brujas (Taina Pira, Michaela Friedrich, Enikő Boros) son aquí periodistas, malvadas esposas de críticos que son las que manipulan el mundo con sus pronósticos de futuro, creando a los poderosos y al mismo tiempo cocinando en la cocina de los infundios la “basura” que ellas mismas han escrito. Después de todas las muertes, los autores no están sucios de sangre sino

de tinta de imprenta.

La británica Sian Edwards desmenuzó la compleja composición, desplegando escena a escena toda la lógica y riqueza de efectos de la obra. La pluralidad sonora y la sutileza de la partitura, la fragilidad camerística de algunas frases líricas muestran a un compositor que quería expresar muchas cosas y configuró su estilo a través de múltiples influencias. De manera grandiosa y con gran pasión dramática proclamó Louise Winter la locura de Lady Macbeth. Su esposo, perseguido por el crimen, estuvo encarnado de modo escalofriante por Daniel Sumegi: un soberano fustigado por visiones y sentimientos de culpa hasta el límite de la desesperación, con potente y al mismo tiempo melodiosa voz de bajo-barítono. Ambos contribuyeron indudablemente al éxito de esta producción, sin duda uno de los acontecimientos musicales y escénicos de la actual temporada.

Barbara Röder

Barenboim dirige una apasionada *Carmen*

EL CHAL ROJO

Staatsoper. 4-XII-2004. Bizet, **Carmen.** Marina Domaschenko, Rolando Villazón, Dorothea Röschmann, Hanno Müller-Brachmann. Director musical: **Daniel Barenboim.** Director de escena: **Martin Kusej.** Decorados: Jens Kilian. Vestuario: Heidi Hackl.

BERLÍN En los primeros minutos de la nueva *Carmen* en la Staatsoper, el espectador cree haber sido trasladado a *Tosca*. El director de escena Martin Kusej empieza la obra con la ejecución de Don José después del asesinato de la protagonista y desarrolla la historia de modo retrospectivo. El escenógrafo Jens Kilian ha construido un cubo medio hundido en la arena e inclinado, que al principio actúa como un búnker con una abertura por la que Don José, condenado a muerte, sale para ser ejecutado. Los ojos, sin embargo, no se los cubren con una venda negra sino con el mismo chal rojo que llevaba Carmen sobre su traje de cuero negro, y con el que le ataron las manos después de su disputa con una cigarrera. La tensión de esta primera escena está asimismo determinada por la iluminación de Reinhard Traub, que crea una imagen nebulosa en la que todo color folclórico ha sido eliminado, a lo que contribuyen los uniformes en tonos grises de Heidi Hackl y las enaguas de las obreras de la fábrica de tabacos. El mayor contraste con esto lo forman Micaela, vestida totalmente de negro y con gafas oscuras como una doliente viuda, y Carmen, que encarna aquí el tipo de la rubia fría y emancipada, como una modelo hastiada, sin nada que la haga sensual ni deseable, lo cual contradice por completo el timbre apasionado y oscuro de Marina Domaschenko, con una voz turbadora y equilibra en todos los registros. En su primer Don José, Rolando Villazón logró sin problemas colocarse en cabeza del reparto. Su canto, entre la pasión y la sensibilidad, fue todo un acontecimiento, con un aria de la



Marina Domaschenko y Rolando Villazón en *Carmen*

flor maravillosamente contrastada. A partir de su inconsciente golpe mortal a Zúñiga (poderosamente interpretado por Christof Fischesser), el personaje fue adquiriendo progresivamente rasgos psicópatas, con un canto de una absoluta sinceridad. También Dorothea Röschmann debutaba como

Micaela, y cantó el papel con evidente esfuerzo físico que no se tradujo en fatiga vocal, pues su voz sonó luminosa y redonda. Para Kusej todo termina en muerte —también la lucha de Escamillo con el toro. Hanno Müller-Brachmann, que cantaba el papel también por vez primera y lo encar-

nó con la adecuada actitud de orgullo, le faltó en lo vocal el suficiente aplomo, teniendo sus mejores momentos en el lírico dúo antes del decisivo combate.

Después de un flojo acto II, Kusej acude a efectos surrealistas. El desfiladero es para él el interior de una catedral derruida, cuyos pilares son rocas y el volcado altar la mesa de juego para la escena de las cartas. Los semidesnudos coristas rodean la acción con sangrientas heridas, rostros blancos como la cal y velas encendidas como en un funeral aderezado por acciones eróticas. En el último acto, vemos en el escenario vacío sobre un suelo de arena el chal rojo de Carmen como símbolo del destino; las personas deambulan agitadas de aquí para allá, hasta que se detienen como en una película muda. Carmen recibe el golpe mortal de Don José, y el coro vestido de blanco rodea la trágica escena como un grupo de médicos. El círculo se cierra con la ejecución del inocente-culpable asesino que ya habíamos vivido al principio.

La Staatskapelle Berlin, bajo la inflamada dirección de Daniel Barenboim, tocó con un alto nivel musical. El maestro favoreció los efectos dinámicos y su vibrante dramatismo antes que el estilo elegante y caprichoso de la *opéra-comique*. Estuvieron magníficas Julia Rempé como Mercédès y Susanne Kreuzsch como Frasquita (caracterizadas como cantantes pop), y muy bien también Jan Zinkler (Dancairo), Gustavo Peña (Remendado) y Henk Neven (Moralès). Para el aspecto musical de esta nueva producción hubo largos aplausos, para la puesta en escena moderadas reservas.

Bernd Hoppe

schetzo 45



Recupere sus grabaciones más valiosas

Convertimos sus cintas de magnetófono, cassettes, vinilos, DAT y casi cualquier otro formato a CD o mp3

www.audio-transfer.com

91 890 92 63

Despedida de Konwitschny y Metzmacher con un aclamado montaje de *Moses und Aron*

LA DECADENCIA DEL ESPÍRITU Y DEL LENGUAJE

Staatsoper. 14-XI-2004. Schoenberg: **Moses und Aron.** Frode Olsen, Reiner Goldberg, Gabriele Rossmanith, Olive Fredricks, Jürgen Acher y Moritz Gogg. Director musical: **Ingo Metzmacher.** Director de escena: **Peter Konwitschny.**

HAMBURGO Sin la menor reserva recibió el público de la *première* en la Ópera Estatal de Hamburgo la nueva producción de *Moses und Aron*. Se trataba de la décima (y última) colaboración en este teatro entre el director de escena Peter Konwitschny y el director musical Ingo Metzmacher. La parábola del Antiguo Testamento fue trasladada a la actualidad, presentando a los dos protagonistas en el mayor contraste imaginable —Moisés en el redil, en medio de sus animales, que pastaban ante un nocturno cielo, y Aarón en su modesta cocina empotrada, con delantal y fregando los cacharros. En este lugar profano transcurre también el decisivo encuentro entre los dos hermanos, mientras toman café con tartas caseiras. El desierto es una cutre cantina de trabajo de hormigón con una máquina de coca-cola, donde los empleados, en sus monos de trabajo, esperan aburridos algún acontecimiento que pueda sacarlos de su letargo y su falta de esperanzas. Sólo el milagro de la trans-



Reiner Goldberg y Frode Olsen en *Moses und Aron* de Schoenberg

formación del bastón de Moisés en una serpiente —aquí convertida en una lasciva y calva bailarina— introduce cierto movimiento en la apática masa, que inmediatamente se vuelve en una agitada asamblea donde las latas de cerveza y otros objetos vuelan por los aires. La siguiente escena muestra a Moisés delante de la máquina de escribir y en medio de una montaña de arrugadas hojas de papel. El segundo acto nos lleva de nuevo a la cantina, donde Aarón como maestro de obras con su casco trata de mantener bajo control los levantamientos anarquistas del personal. La

Danza en torno al becerro de oro es una burda representación de la alegría del pueblo, que baila sobre las mesas y bancos al tiempo que lanza serpentinas y se balancea, hasta que todo termina en una pesada orgía en el prosenio.

La escena sin duda más provocadora del montaje se había producido justo antes, cuando el gabinete de gobierno de la República Federal Alemana, desde Gerhard Schröder hasta Joschka Fischer, representados por figurantes con retratos fotográficos a modo de máscaras, irrumpe y cubre con las banderas del país los cadá-

veres de las víctimas. El propio canciller dispara a un terrorista suicida y se pone luego a bailar el vals con la jefa de la oposición, Angela Merkel. El público, dispuesto a divertirse a cualquier precio, se tomó de modo gracioso esta macabra escena...

El estreno fue sin duda un triunfo musical para la Orquesta Filarmónica Estatal de Hamburgo y su director saliente, Ingo Metzmacher, que evitó las sonoridades masivas y mantuvo el tejido orquestal siempre fluido y transparente. De modo fenomenal fundió el poderoso aparato con el Coro y Coro Adicional de la Ópera Estatal, reforzado el Coro de la Radio de Cracovia y el Coro de Niños de Hamburgo. Frode Olsen fue un Moisés de dicción clara y patética expresividad, y Reiner Goldberg un Aarón de firme voz tenoril, que dominó soberbiamente el papel y le supo dar también el adecuado lirismo. Dentro de la calidad general habría que citar también a Gabriele Rossmanith, Olive Fredricks, Jürgen Acher y Moritz Gogg.

Bernd Hoppe

Gera

VIAJES SOÑADOS

Altenburg-Gera. Theater. 12-XI-2004. Janáček, **Las excursiones del señor Broucek.** Andreas Conrad, Udo Scheuerpflug, Gerlinde Illich, Bernhard Hänsch, Nicole Oberüber. Director musical: **Gabriel Feltz.** Director de escena: **Matthias Oldag.**

ALTENBURG El ambicioso Teatro de Altenburg-Gera se ha ocupado de esta rareza presentándola en un montaje de Matthias Oldag contundente y lleno de fantasía. El decorado de Thomas Gruber, al igual que los trajes de Andrea Kannapee, respiran el adecuado halo surrealista.

Magnífica la ejecución orquestal al mando de

Gabriel Feltz, quien mantuvo un fantástico equilibrio entre soñador lirismo y sonido acerado. En el papel titular, el tenor Andreas Conrad logró una grandiosa interpretación. La intensidad de su canto plasmó a la perfección el lenguaje melódico de Janáček; la dicción es de incisiva claridad, su timbre poderoso sin ser metálico, y escénicamente

estuvo muy brillante. El joven y vitalista Mazal, un inquilino en casa de Broucek, adquirió a través del también tenor Udo Scheuerpflug una simpática presencia, aunque le faltó algo de esmalte en el agudo. Sus mejores momentos los tuvo en el dúo nocturno con su amada Málinka, que Gerlinde Illich cantó con una bella voz de soprano lírica y

expresiva musicalidad. Su padre, sacristán en la catedral de San Vito, lo encarnó el sonoro bajo Bernhard Hänsch, y Nicole Oberüber fue una excéntrica Fanny Novak.

Largos y entusiastas aplausos premieron una noche de ópera excitante y de alto nivel.

Bernd Hoppe

La Monnaie y las óperas de Britten

LUZ DE LUNA

Teatro de La Monnaie. 7-XII-2004. Britten, **El sueño de una noche de verano.** Meeck, Bender, Boe, Melrosa. Director musical: **Ivor Bolton.** Director de escena: **Luc Bondy.**



Johann Jacobs

El sueño de una noche de verano

BRUSELAS Esta temporada, el Teatro de la Ópera de Bruselas, cuyo director, Bernard Foccroulle, dejará la Monnaie a finales de la temporada 2006-2007, ofrece dos óperas de Benjamin Britten, *El Sueño de una noche de verano* y *La vuelta de tuerca*. Esta última, puesta en escena por Luc Bondy, es una producción del Festival de Aix en Provence.

La Monnaie invitó al escocés David McVicar como director de escena. Se rodeó de un trío de mujeres, Rae Smith (decorados y vestuario), Paule Constable (iluminación) y Leah Hausman (movimiento). Crearon un mundo fantástico en el que Shakespeare se encuentra con Peter Pan y Harry Potter. Una enorme luna lanza luz a través de un gran agujero en el tejado de un espacioso desván lleno de alacenas y roperos, y cuyas puertas dan al mágico bosque donde reina Oberón. Durante la acción el mundo de los silfos y los humanos se entremezclan, pero el palacio de Teseo está situado en el proscenio delante del telón rojo y la obra interpretada por los artesanos se ve desde los palcos del teatro. Los personajes pasean por el teatro para que el público participe más íntimamente en la acción, sobre todo en

la de los silfos y los artesanos. El mundo de aquéllos y las hadas estuvo a veces demasiado animado y caótico hasta el punto de eclipsar las aventuras de los cuatro amantes atenienses. El reparto fue muy bueno: Deanne Meeck (Hermia), Madeline Bender (Helena), Alfred Boe (Lisandro) y Leigh Melrosa (Demetrio), cuatro atractivos jóvenes con frescas voces. Laura Claycomb fue una encantadora Titania con gran virtuosidad vocal y plateados tonos, pero Michael Chance en el papel de Oberón sonó algo cansado. Los artesanos, Henry Waddington como el quisquilloso Quince, Richard Coxon, un excelente Flute y Laurent Naouri como el bullicioso Bottom, eran convincentes y graciosos. Brindley Sherratt y Ruby Philogene fueron adecuados como Teseo e Hipólita. David Greaves fue un acrobático Puck pero no proyectó su texto con claridad ni tampoco fue muy expresivo. La orquesta de la Monnaie tocó bien bajo la dirección musical nada inspirada de Ivor Bolton. Eligió lentos *tempi* y aunque dio color a la música la interpretación careció de fuerza y hubo momentos de aburrimiento.

Erna Metdepenninghen



Mallorca
Illes Balears



**III CONCURS
INTERNACIONAL DE CANT
"FRANCISCA CUART"**

Palma / Mallorca / Illes Balears / Espanya
Del 28 de Març al 2 d'Abril de 2005

i
**CONSERVATORI PROFESSIONAL
DE MÚSICA I DANSA DE PALMA**
> ARMANDO GARCÍA
Capità Salom, 64. 07004 Palma
Illes Balears / Espanya
Tel. (0034) 619 709 688
Fax +34 971 763 189
www.concurscant-fcacuart.com

Amb la col·laboració i
assessorament de l'



EL PATROCINEN



Govern de les Illes Balears
Conselleria d'Educació i Cultura
Conselleria de Turisme



Ajuntament de Palma



Consell de Mallorca
Cultura i Patrimoni Històric



FUNDACIÓ PER LA MÚSICA
DE LES ILLES BALEARS



Fundació del
Conservatori
Superior de Música
i Dansa de les Illes Balears



IBATUR
INSTITUT BALEAR DE TURISME

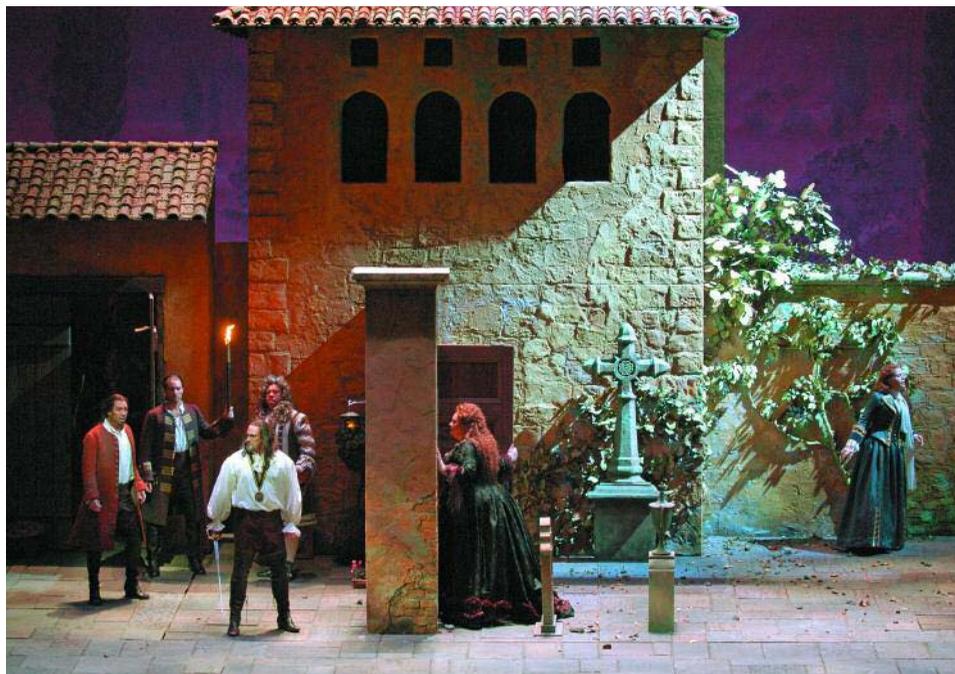
Primera Rodelinda del Met

OBELISCOS Y CABALLOS

Metropolitan Opera. 6-XII-2004. Haendel, **Rodelinda.** Renée Fleming, Stephanie Blythe, David Daniels, Kobie van Rensburg. Director musical: **Harry Bicket.** Director de escena: **Stephen Wadsworth.** Decorados: Thomas Lynch. Vestuario. Martin Pakledinaz. Iluminación: Peter Kaczorowski.

NUEVA YORK El respaldo (si se puede llamar así) del Met a las óperas de Haendel siempre ha sido inferior a lo que éstas han recibido del vecino del Lincoln Center, la New York City Opera. Mientras la City Opera se dedicaba a reestrenar unas cuantas rarezas como *Ariodante*, *Partenope* y *Flavio* (y casi siempre de forma muy impresionante, a pesar del tamaño poco adecuado del teatro), el Met se las apañaba con las primeras producciones (bastante malas) de las óperas de Haendel más familiares, como *Rinaldo* y *Giulio Cesare*, y el oratorio *Sansón*. Pero ahora el Met se apuntó un tanto al presentar la primera escenificación en el teatro de *Rodelinda*, una indiscutible obra maestra que por alguna razón la City Opera nunca estrenó.

Fue un loable acontecimiento, pese a que el teatro es aún menos apropiado para escenificar a Haendel que el New York State Theatre, y que los dos protagonistas estelares no eran precisamente ideales. El director de escena, Stephen Wadsworth, y sus escenógrafos, Thomas Lynch (decorados) y Martin Pakledinaz (vestuario), dieron en su día un delicado toque a *Xerxes* de Haendel ofrecida por la City Opera y con esta *Rodelinda* hicieron algo parecido: elegantes, realistas y cómodos decorados y una acción adelantada a la época de Haendel pero clara y convincentemente escenificada. La atractiva casa de campo italiana se estiraba literalmente para abarcar el dormitorio de la heroína, una torre de vigilancia con un obelisco en memoria del héroe, las caballerizas (con un caballo vivo), una magnífica biblioteca de dos pisos, más un trastero subterráneo



Escena del tercer acto de *Rodelinda* de Haendel en el Met

que también servía como mazmorra. Aunque casi pecó de demasiado literal, fue una espléndida producción y las ocasionales idas y venidas gratuitas e incomprendibles de los guardias, jardineros y criados se vieron compensadas con una escena de pelea notablemente eficaz —una rareza en el escenario de la ópera.

Loa cantantes del reparto que no tenían que sobresalir en sus papeles lo hicieron y los que tenían esa obligación no cumplieron con esta exigencia. Renée Fleming, tan dotada y antes tan hábil, ahora parece incapaz de dar una interpretación sin amaramientos, y en el primer acto no ofreció nada atrayente salvo su todavía hermosa voz: destrozó su primer aria al no atacar de forma decidida las notas, y también en la segunda su coloratura fue crispada y borrosa y parecía no esforzarse para articular con precisión. Durante toda la obra su dicción fue descuidada y

sus agudos fortes eran casi chillidos. Con buena presencia, mostró esfuerzo y sentimiento en su interpretación, pero pocas veces convenció. Sólo en el culminante dúo con David Daniels, en el papel de Berarido, su marido supuestamente muerto, y en su aria de bravura al final del tercer acto, mostró algo de sus antiguas excelencias. Es una lástima que una cantante, anteriormente tan disciplinada, pueda pasar a menudo por alto la inteligencia y el buen gusto.

Daniels dio una interpretación típica: hermosa en el cantable y débil en el allegro (sobre todo en lo que debió de ser su momento de gloria, *Vivi, tiranno*). Como actor es sólo pasable y su aspecto es más de oso que de héroe. El también contratenor Bejun Mehta, en el papel secundario de Unulfo, le superó con creces. Mehta, cuyo timbre es incisivo y compacto (con una precisa articulación), tiene una presencia atrayente y un punto

dramático del que carece Daniels. Stephanie Blythe (un poco más gordita esta temporada) fue una espléndida y autoritaria Eduige; y John Relyea, en el papel de Garibaldo, fue un magnífico y guapo malvado. Costó algún tiempo para que Kobie van Rensburg, con su timbre escueto y nasal, entrara en el papel, pero finalmente salió airoso como el angustiado antagonista de la obra, Grimoaldo, y cumplió admirablemente con los retos vocales y dramáticos del último acto. Junto con Bajazet en *Tamerlano*, este papel es un gran regalo operístico de Haendel a los tenores. El especialista en música antigua Harry Bicket mantuvo todo unido con estilo y desenvoltura y sacó un elegante y hermoso sonido de la Orquesta del Met, nada acostumbrada a la música antigua. ¡Si hubiera podido sacar de su testaruda *prima donna* lo mismo!

Patrick Dillon

auditorio ciudad de león

enero

7 y 8 enero
BALLET NACIONAL DE CUBA
Don Quijote

14 enero
ALICIA NAFÉ: Soprano
JEAN NICOLAS DIATKINE: Piano
Obras de Bellini, Donizetti, Thomas, Bizet, Montsalvatge,
Guastavino y Piazzolla

21 enero
CUARTETO CASALS
Obras de Schubert, Beethoven y Shostakovich

28 enero
ADOLFO GUTIERREZ ARENAS: Violonchelo
LUIS FERNANDO PÉREZ: Piano
Obras de Schumann, Brahms y Rachmaninov

30 enero
ORQUESTA SINFÓNICA CIUDAD DE LEÓN "ODÓN ALONSO"
Director: Dorel Murgu
Obras de Beethoven

febrero

2 febrero
BEAUX ARTS TRIO
Obras de Beethoven, Müller-Wieland y Dvorak

7 febrero
EVA MARTON: piano
LASZLO KOVACS
Obras de Mahler, Wagner, Strauss y Puccini

9 febrero
CUARTETO ALBAN BERG
Obras de Schubert y Berg

18 febrero
NIÑOS CANTORES DE VIENA. Director: Gerald Wirth
ORQUESTA DE CÁMARA DE VIENA
Obras de Caldara, Scarlatti, Mozart, Haydn y Vivaldi

24 febrero
MARIA JOAO PIRES: Piano
RICARDO CASTRO: Piano
Obras de Schubert y Chopin

27 febrero
ORQUESTA SINFÓNICA CIUDAD DE LEÓN "ODÓN ALONSO"
Director: Dorel Murgu
Solista: Raquel Fernández (flauta)
Obras de Holst, Reinecke y Mozart

marzo

10 marzo
ORQUESTA DEL FESTIVAL DE LUCERNA
Director: Yuri Bashmet
Programa a determinar

11 marzo
BALLET DE ANTONIO CANALES
Coreografía: Antonio Canales
Dirección: Miguel Narros
Carmen - Carmela

15 marzo
ORQUESTA FILARMÓNICA DE BONN - CORO DE BONN
Director: Heribert Beissel
Obras de Pergolesi, Mozart y Haydn

18 marzo
CUARTETO MELOS (concierto de despedida de los escenarios)
Obras de Mendelssohn, Debussy y Brahms

19 marzo
CONCIERTO PARA FAMILIAS
ORQUESTA DE CÁMARA DEL NALÓN
"Un concierto imaginativo (con imágenes)"

20 marzo
ORQUESTA SINFÓNICA CIUDAD DE LEÓN "ODÓN ALONSO"
Director: Luis Miguel Abello
Solista: Miguel Angel Fernández Vega (piano)
Obras de Schumann y Brahms

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



Híbrido de ópera y teatro musical

TODAS LAS TORMENTAS DEL MUNDO

Ópera. 17-XI-2004. Georges Aperghis, **Avis de tempête**. Donatienne Michel-Dansac, Johanne Saunier, Lionel Peintre, Romain Bischoff. Ensemble Ictus. Director musical: **Georges-Elie Octors**. Director de escena: **Georges Aperghis**. Vídeo: Kurt d'Haeseleer/Filmfabriek. Escenografía e iluminación: Peter Missotten/Filmfabriek. Vestuario: Isabelle Gontard.

LILLE Nacido en Atenas en 1945 e instalado en París desde 1963, Georges Aperghis se interesa desde siempre por las relaciones entre música, texto y escena, lo que le ha llevado a participar en la gran aventura del teatro musical abierta en el Festival de Aviñón a comienzos de los años setenta. Refractario durante mucho tiempo a las herramientas informáticas, ha terminado por cogerle gusto desde que el IRCAM le invitó a trabajar allí hace tres años. Este *Avis de tempête* es un híbrido de ópera y teatro musical. La obra asocia can-

to, recitado y danza confiados a tres cantantes-actores y una actriz-bailarina que actúan en medio de diez músicos, rodeados de siete pantallas de vídeo cercando a un robot gigante de exploración interplanetaria, mientras el sonido se difunde a través de altavoces que circundan al público.

Puesto en escena por el compositor, el espectáculo —que se basa en un libreto correalizado con el musicólogo Peter Szendy— evoca todos los tipos de tormentas, las que enturbian la percepción y destruyen el orden establecido, hasta el tifón

más mortífero. El texto convoca en forma de *collage* a Melville, Kafka y Shakespeare, apenas interrumpidos en medio de un caos de sonidos e instrumentos deformados por micros y ordenador. Aperghis no escatima sorpresas: *Avis de tempête* es una sucesión de ritmos estrechamente imbricados entre sí que se propagan en una amalgama de sonidos e imágenes en directo que incitan a los cantantes a superarse sin cesar, incluso si apenas consiguen hacer inteligible el texto. Los instrumentos son tratados a menudo en sus registros más extremos, y

deformados hasta los límites de lo audible, al punto de provocar el entusiasmo por el resultado técnico y la musicalidad del conjunto. El virtuosismo se encuentra por todas partes, del texto a la escritura vocal e instrumental, de la electrónica al vídeo tratados en tiempo real, de los cantantes —Donatienne Michel-Dansac, Lionel Peintre y Romain Bischoff— a la bailarina Johanne Saunier, todos destacables, y los músicos del Ensemble Ictus, residentes en la Ópera de Lille y fieles intérpretes de Aperghis.

Bruno Serrou

Ópera dadaísta

HUMOR RUSO

Ópera. Théâtre Graslin. 12-XII-2004. Shostakovich, **La nariz**. Andrew Schroeder, Jennifer Smith, Alexandre Kravets, Ivan Matiakh, Ludovit Ludha, Brian Bannatyne-Scott, Virginie Pochon. Coro de Angers Nantes Opéra. Orquestre National des Pays de la Loire. Director musical: **Nicolas Chalvin**. Directores de escena: **Patrice Caurier** y **Moshe Leiser**. Decorados: Christian Fenouillat. Vestuario: Agostino Cavalca. Iluminación: Christophe Forey.

NANTES Conviene saludar la originalidad de la programación de Angers Nantes Opéra, que ha propuesto para las fiestas de fin de año no una opereta popular sino una obra rara, *La nariz* de Shostakovich. Esta ópera bufa inspirada en Gogol desprende la energía vital, el humor corrosivo de un músico veinteaño. Reflejo del modernismo del autor, *La nariz* es el espejo de la Rusia de los años veinte y de su innato espíritu satírico. Dos años antes de *Lady Macbeth de Mtsensk*, denota también un agudo sentido del teatro que incita al compositor a tratar la voz de manera desacostumbrada mediante una escritura singularmente viva. Si *La nariz* se representa poco, no es sólo por el gigantismo de su reparto (24 cantantes para 82 personajes) y la presencia

en la orquesta de nueve percusionistas y tres balalaikas; también se debe a su desaparición rápida de la escena, donde no reapareció hasta 1973. Compuesta en 1927-1928, estrenada en 1930 en Leningrado, *La nariz* fue víctima de la crítica, en especial de la Asociación Rusa de Músicos Proletarios, que la juzgó inaccesible. De hecho, la intrincada partitura parodia las convenciones lírico-dramáticas queridas del estalinismo. El agolpamiento de situaciones absurdas fusionando farsa y tragedia, la proliferación de escenas que se encadenan en pocos segundos, insuflan a la obra un ritmo cinematográfico. Pero *La nariz* es también la miseria humana, el desconcierto y la angustia tratados con un sentido de la burla típicamente ruso. Procedente de Lausana, la



La nariz en Nantes

producción revela una singular eficacia. Los directores de escena Patrice Caurier y Moshe Leiser dan una verdadera lección de teatro, que insufla vida a un reparto muy coherente. Adoptando la opción de la brevedad de los encadenamientos a ritmo frenético y subrayando el carácter *Dada* del argumen-

to, los cambios de escena se realizan generalmente a telón bajado. El decorado surrealista de Christian Fenouillat y los figurines coloristas de Agostino Cavalca reflejan la diversidad de los lugares en que transcurre la acción. Los numerosos papeles solistas, entre los que destacan Andrew Schroeder, el hombre de la nariz en fuga, Jennifer Smith, Ivan Matiakh y Ludovit Ludha, están excelentemente interpretados al igual que los roles más pequeños, a cargo de los solistas del Coro de Angers Nantes Opéra. En el foso, la orquesta local encuentra en esta partitura de acentos ácidos una ocasión para demostrar sus cualidades, dirigida con ímpetu por el joven francés Nicolas Chalvin.

Bruno Serrou

Febrero Lírico 2005

Real Coliseo de Carlos III

ORQUESTA DE LA COMUNIDAD DE MADRID

JOSÉ BROS, tenor

MARÍA GALLEGO, soprano

Orquesta de la Comunidad de Madrid

DAVID JIMÉNEZ, director

ZARZUELA EN CONCIERTO

Sábado 5 de febrero, 20:00 h

EL CONCIERTO ESPAÑOL

RAQUEL ANDUEZA, soprano

JORDI RICART, barítono

EMILIO MORENO, director

MÚSICAS DE CAFETÍN Y CORRALAS

DEL MADRID CASTIZO

Sábado 12 de febrero, 20:00 h

CAMERATA IBERIA

MARTA ALMAJANO, soprano

JUAN CARLOS DE MULDER, director

LA ROSA QUE REINA

Canciones y tonos del siglo XVII en España

Sábado 19 de febrero, 20:00 h

AL AYRE ESPAÑOL

CARLOS MENA, contratenor

EDUARDO LÓPEZ BANZO, director

LA CANTADA ESPAÑOLA EN AMÉRICA

Sábado 26 de febrero, 20:00 h

Programación familiar

LA TARTANA

JUAN MUÑOZ, director

EL NIÑO Y LOS SORTILEGIOS -títeres

de Maurice Ravel

Domingo 6 de febrero, 18:00 h

GRUPO OPERÍSTICO DE MADRID

JAIME MARTORELL, director

ÓPERA DE JUGUETE

Domingo 13 de febrero, 18:00 h

ÓPERA DE CÁMARA DE MADRID

EDUARDO BAZO, director de escena

FRANCISCO LUIS SANTIAGO, director musical

ÓPERA EN ÓRBITA

Domingo 20 de febrero, 18:00 h

Real Coliseo de Carlos III

Paseo de Floridablanca, 20

28200 San Lorenzo de El Escorial (Madrid)

www.madrid.org

Información telefónica y reservas: 91 890 44 11

Venta de localidades: A partir del 12 de enero

 entradas.com 902 488 488


La Suma de Todos



CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTES
Comunidad de Madrid

Rock, jazz y cine

PETER EÖTVÖS Y LOS AÑOS DEL SIDA

Théâtre du Châtelet. 23-XI-2004. Eötvös, **Angels in America.** Barbara Hendricks, Julia Migenes, Roberta Alexander, Daniel Belcher, Topi Lehtipuu, Omar Ebrahim, Donald Maxwell, Derek Lee Ragin. Conjunto instrumental. Director musical: **Peter Eötvös.** Director de escena: **Philippe Calvario.** Escenografía: Richard Peduzzi. Vestuario: Jon Morrell. Coreografía: Sophie Tellier.

PARÍS Conforme a la célebre obra de Tony Kushner sobre el SIDA en la América de los años de Reagan —adaptada por Mari Mezei, esposa del compositor—, ciertas escenas se desarrollan simultáneamente. La acción tiene lugar en Nueva York, donde Prior Walter lucha contra el SIDA, mientras su amante, Louis, que no soporta su decadencia física, le abandona. El camino de Louis se cruza con el de Joe Pitt, que acaba de descubrir su homosexualidad y al que su mujer, Harper, y su madre, Hannah, rechazan. El personaje central de la obra es Roy Cohn, único basado en un ser real. Este fiscal del Tribunal Supremo corrompido, muerto en 1987 a consecuencia del SIDA, cercano al senador McCarthy, fue responsable de la condena a muerte en 1951 de la pareja Rosenberg,

de la que se le aparece el espectro de la mujer. Además del destino trágico de los personajes, el libreto aborda las cuestiones del judaísmo, la fe de los mormones y la encarnación de los ángeles.

Si la homosexualidad aparece descrita con crudo realismo, la esencia de *Angels in America* es la espiritualidad que engendra la enfermedad. A los cuarenta años, Prior Walter sabe que va a morir y se imagina, para vivir más tiempo, un ángel salvando al mundo. Las escenas se encadenan como planos-secuencia, lo que crea un clima de una tensión extrema, mientras la atrocidad de la enfermedad, las tribulaciones de la pareja Pitt y la muerte de Cohn, entre otras, suscitan momentos sorprendentes que la puesta en escena de Calvario subraya con fuerza. El dispositivo



Barbara Hendricks

escénico de Peduzzi consolida la fluidez del espectáculo. La partitura, de una impresionante belleza, con sus toques de comedia musical, de *rock* y de *jazz* y sus sonoridades pulidas —única

reserva, el declamado demasiado sistemático en detrimento del canto, y el empleo excesivo de diálogos hablados— está admirablemente servida. Estrellas reconocidas como Barbara Hendricks, Ángel de vibrato algo excesivo, Roberta Alexander y, sobre todo, Julia Migenes, impresionante Harper/Ethel Rosenberg, rodean a un grupo de cantantes destacados: Daniel Belcher, emocionante Prior, Omar Ebrahim (Joe), coloso con pies de barro, Topi Lehtipuu, Louis soberbiamente andrógino, Donald Maxwell, Cohn amargo y desgarrador, y Derek Lee Ragin, contratenor policromo. El compositor dirige el conjunto con la autoridad acostumbrada, elevando así su obra hacia las cimas de la ópera contemporánea.

Bruno Serrou

Más allá del mito

UNA TRAGEDIA INTEMPORAL

París. Ópera de París, Palais Garnier. 4-XII-2004. Haendel, **Hercules.** Ingela Bohlin, Joyce DiDonato, Malena Ernman, Simon Kirkbride, William Shimell, Toby Spence. Orquesta y Coro Les Arts Florissants. Director musical: **William Christie.** Director de escena: **Luc Bondy.** Decorados: Richard Peduzzi. Vestuario: Rudy Sabounghi. Iluminación: Dominique Bruguère.

Ha habido que esperar a la llegada de Gérard Mortier para que una producción de Luc Bondy, uno de los mayores directores de escena actuales, hiciera su entrada en la Ópera de París con una obra barroca, fruto de su segundo trabajo para el Festival de Aix-en-Provence, el pasado verano. Se trata del oratorio profano *Hercules*, estrenado en 1745.

Más allá del tema de inspiración mitológica que cuenta el fin de Hércules a su regreso a Tesalia al término de una epopeya que le obligó a realizar los doce trabajos impuestos por

Euristeo, es el drama de los celos lo que aquí ilustra Bondy con una fuerza excepcional. El vestuario de Rudy Sabounghi es actual y se basa en una paleta de colores vivos sabiamente armonizada. Bondy sitúa esta tragedia intemporal en un austero y opresivo decorado ideado por Peduzzi. Sus cantantes se convierten en auténticos personajes de tragedia en esta inmutable historia de la sospecha, transcendidos por una dirección de actores ejemplar, que llega hasta a los miembros del coro, tan fascinantes en sus desplazamientos

felinos como en su hieratismo de corifeos.

La calidad del canto alcanza igual nivel. Toby Spence hace del borroso Hyllus un ser luminoso. Si Lichas, interpretado por la mezzosop Malena Ernman y en ocasiones superada por la tesitura del rol, puede decepcionar, su opción se adapta bien al personaje, concebido por Bondy como un ambiguo manipulador. La joven soprano sueca Ingela Bohlin confirma en Iole la excelente impresión que dejó en Aix en el estreno de *Hanjo* de Hosokawa. Pero es la soprano americana Joy-

ce DiDonato quien se lleva la palma: su Deyanira, atormentada por los celos hasta el punto de hundirse en la demencia, evoluciona con verosimilitud desde el estado de esposa resplandeciente al de mujer delirante, recorrida por tics dignos de un psiquiatra. El conjunto está conducido con fuerza por William Christie y su grupo Les Arts Florissants, que encuentran aquí un foso a su medida, mientras los coros se expresan sin freno en una partitura que les permite sobresalir.

Bruno Serrou

Delicias vocales

CASA DE MUÑECAS

Royal Opera House Covent Garden. 18-XII-2004. Donizetti, **Don Pasquale.** Flórez, Lisnic, Corbelli. Director musical: **Bruno Campanella.** Director de escena: **Jonathan Miller.**

LONDRES La comedia de Donizetti de 1843, *Don Pasquale*, tiene un momento famoso, en el que una joven propina una bofetada a un hombre viejo. La música vacila, su mágico y melodioso hilo queda roto bruscamente. Esa escena sorprendía a los públicos que vieron las primeras representaciones de *Don Pasquale*, e incluso hoy provoca una ambigua respuesta. Pero nadie puede esperar corrección política de una obra cuyo argumento, cogido con alfileres, se resume en el feo engaño por parte de la coqueta Norina de un viejo solterón.

La solución de Jonathan Miller, en una producción nueva del Covent Garden, pero estrenada en Florencia en 2001, es transformar los desagradables personajes en muñecos. Gracias a los atractivos decorados de Isabella Bywater, a saber, una casa de muñecas, Miller pudo introducir un argumento secundario con criadas chardinescas haciendo punto, chismorreando y escuchando furtivamente las conversaciones de otras personas. Pero esta acción adicional tiene sus riesgos; hay seis habitaciones donde elegir y se han colocado los sobretítulos más alto de lo normal para adaptarse a los decorados, lo cual significa que el público no sabe adónde mirar.

Sin embargo, todo el mundo sabía a dónde dirigir su atención cuando el joven peruano Juan Diego Flórez (Ernesto), probó suerte con las lujosas arias para *tenore de grazia* que da fama a la obra y explica las frecuentes producciones que existen de esta ópera. Y no nos decepcionó. Aparte de una cierta estrechez metálica en la primera intervención, Flórez encantó a un expectante



Bill Cooper

público con una pureza de sonido, una línea musical minuciosamente elaborada e impecables claroscuros vocales. Aunque su vestuario era cursi, con leotardos blancos y una empolvada peluca, su voz sonó como la de un ángel.

Tatiana Lisnic, que se esforzó por comportarse como si Norina fuera una muñeca de porcelana, reveló un fácil y vivo dominio de los atléticos retos musicales de Donizetti, a pesar de algunos fallos en la entonación. Alessandro Corbelli, en el papel de Doctor Malatesta, igualó la redondez de la caracterización con la precisión del ataque. Simone Alaimo, un veterano del papel titular, fue el imprescindible sostén *buffo* de la producción.

En el foso, Bruno Campanella modeló la música con flexibilidad idiomática; el resultado fue bueno cuando todo salió como era debido, pero puso a prueba su dominio cuando cada uno del conjunto empezó a ir por su lado. Jonathan Miller ha declarado que su carrera operística en Gran Bretaña ha terminado. Los calurosos aplausos que recibió al salir a saludar muestran que el público sigue queriendo a este fiel parlanchín de la ópera británica. No fue una interpretación dirigida a los que busquen gran dramatismo, sino la de un concepto montado a partir de una casa de muñecas que sirvió como un escaparate de cuatro plantas para las delicias vocales.

Fiona Maddocks

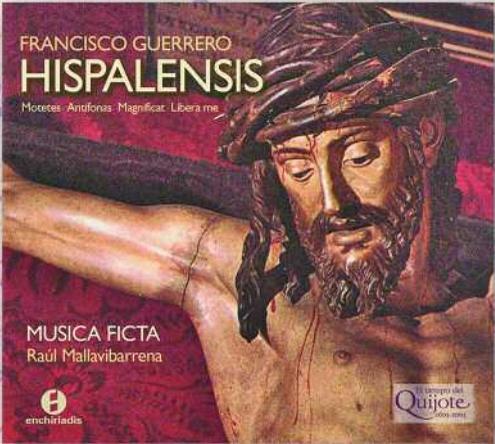


enchiriadis

El tiempo del Quijote

1605-2005

EN2009



FRANCISCO GUERRERO
HISPALENSIS
Motetes, Antifonas, Magnificat, Libera me
MUSICA FICTA
Raúl Mallavibarrena

EN2011

GUERRERO
Motetes, Antifonas, Magnificat, Libera me
Musica Ficta • Raúl Mallavibarrena

Canta autógrafa de Cervantes (Archivo Municipal de Carmona)



PEDRO RVIMONTE
PARNASO ESPAÑOL
DE MADRIGALES, Y VILLANCICOS
A QUATRO, CINCO, Y SEYS.
MUSICA FICTA
Raúl Mallavibarrena

EN2011

RUIMONTE
Parnaso Español de madrigales y villancicos
Musica Ficta • Raúl Mallavibarrena

diverdi.com
Diverdi Eloy Gonzalo, 27 28010 Madrid
Tel: 91 447 77 24 diverdi@diverdi.com

La Scala reabre con Salieri

IRRECONOCIBLE EUROPA

Teatro alla Scala. 12-XII-2004. Salieri, **L'Europa riconosciuta.** Diana Damrau, Desirée Rancatore, Giuseppe Sabbatini, Genia Kühmeier, Daniela Barcellona. Director musical: **Riccardo Muti.** Director de escena: **Luca Ronconi.** Escenografía y vestuario: Pierluigi Pizzi.



Silvia Lelli

Escena del segundo acto de *L'Europa riconosciuta* de Antonio Salieri en la inauguración de la temporada de La Scala de Milán

MILÁN Precedida del habitual ruido publicitario, se ha inaugurado la temporada de la Scala, que regresa a su sede histórica, lo que ha costado a la sociedad 61,5 millones de euros. Como de costumbre y parafraseando a Shakespeare, mucho ruido y pocas nueces. EL título escogido: *L'Europa riconosciuta*, el que inauguró la sala el 5 de agosto de 1778. Han pasado más de dos siglos y parece increíble que la Scala haya debido rescatar del olvido una obra desdichada, que no se volvió a interpretar después de aquella única aparición y que no hace justicia a la causa de Salieri. Hubiera sido más oportuno encargar una obra nueva a un gran compositor contemporáneo, pero a la Scala no le gusta el riesgo. Con estas premisas, el espectáculo ha resultado de rara inteligencia e insólita modernidad. Conscientes Ronconi y Pizzi de la pobreza del libreto de Mattia Verzi —modesto imitador de Metastasio—, construyeron un espectáculo que cristalizaba las escenas musicales en una suerte de bajorrelieve animado. Maravillosa, por ejemplo, la estructura, inspirada en las *Cárceles* de Piranesi, que

abrió el segundo acto, un prión estilizada pero terrible.

Se apagaron así las voces benévolas que trataban de ennoblecer la obra, emparen-

tándola con el espíritu de Gluck. Se traza en ella una introspección mínima de los personajes, verdaderas figuras de cartón. Aun el modelo de

la escritura vocal está ligado al esquema de la ópera heroica, como las difícilísimas arias de Semele y Europa, que demostraban que la actitud de Salieri era de retaguardia, no de vanguardia. No obstante, Salieri intenta introducir algún atisbo de novedad; por ejemplo, reduciendo al mínimo el recitativo, construyendo un primer final articuladamente variado, también el segundo final (cuarteto con coro) es de notable interés. Pero todos esos brillos fueron parcialmente apagados en la lectura de Muti, quien interpreta todas las obras clásicas como hace cincuenta años; o sea, con pesados golpes de arco, rico vibrato, sin concesión al rubato. Encerrada en una jaula tan rígida, la música resultó largamente aburrida, pese al estupendo reparto, del que destacaron Diana Damrau (Europa) y la espléndida Desirée Rancatore (Semele), que dominaron con admirable seguridad las asperezas de sus respectivas arias. Excelentes el Egisto de Giuseppe Sabbatini y el Asterio de Genia Kühmeier; ensombrecida, Daniela Barcellona como Isseo. Muy bien coro y orquesta.

Carmelo Di Gennaro

grand théâtre de genève

direction générale Jean-Marie Blanchard

recrute pour son chœur

direction: Ching Lien Wu

**soprano I / II
alto II**

entrée en fonction à convenir

l'audition aura lieu

**21 février 2005 dès 13h
au grand théâtre de genève**

la limite d'âge est fixée à 40 ans

l'audition se fera sur la base d'une présélection
les personnes retenues recevront une invitation

le règlement détaillé des auditions

se trouve sur le site

www.geneveopera.ch

il peut également être demandé à l'adresse suivante:

grand théâtre de genève

administration des chœurs

11 bd du théâtre

ch 1211 genève 11

t +41 22 418 30 24

f +41 22 418 30 01

o.garrido@geneveopera.ch

pour tout autre renseignement:

t +41 79 637 34 39



El Dúo de

MANUEL FERNÁNDEZ CABALLERO

«La Africana»

JESÚS LÓPEZ COBOS

CORO Y ORQUESTA

TITULAR DEL

TEATRO REAL



Manuel Fernández Caballero,
El Dúo de la Africana,
Jesús López Cobos,
Coro y Orquesta Titular del Teatro Real

Luis Álvarez / Querubini
Guillermo Orozco / Giussepini
María Rodríguez / La Antonelli

2CD 0026947630036

La genial y divertida función de EL DÚO DE LA AFRICANA que se representó el Fin de Año pasado en el Teatro Real de Madrid, por fin en DISCO COMPACTO. Esta grabación incluye además un segundo disco con toda la música y la colaboración especial de Isabel Rey, María José Montiel, Esperanza Roy y Ana María Sánchez que "actuaron para ser escuchadas por el empresario Querubini y por todos ustedes".

El Teatro Real
se divierte (ABC)

El nacimiento de
una tradición (El Mundo)

Una fiesta (El País)



En la estela de la versión de Bernstein

UN CÁNDIDO POSIBLE

Teatro Carlo Felice. 24-XI-2004. Bernstein, **Candide**. Valenti, Partridge, Antoniozzi, Capitanucci, Vaughn, Gigolo, Dighero. Director musical: **Giuseppe Grazioli**. Director de escena: **Giorgio Gallione**. Escenografía y vestuario: Ivan Stefanutti.

GÉNOVA La temporada del Teatro Carlo Felice de Génova se presenta como una de las más interesantes del estancado panorama italiano; de hecho, en calidad de segundo título se ha visto una bella producción de *Candide* de Leonard Bernstein, ópera en dos actos extraída del cuento homónimo de Voltaire, adaptación de Hugh Wheeler y libreto de Richard Wilbur. En realidad, no existe una versión definitiva de *Candide*, dado que Bernstein trabajó en ella desde 1956 —año del fracasado estreno en Broadway— a 1989, cuando él mismo dirigió una espléndida ejecu-

ción al frente de la Sinfónica de Londres, grabada en audio y vídeo. Ésta, sin embargo, fue en forma de concierto, con lo que faltaban todas las músicas definidas como “utilitarias”, que sirven para los cambios de escena o para acompañar los diálogos, pues *Candide* se encuentra a medio camino del *singspiel* y el melólogo. Grazioli y Gallione han seguido el rastro de la versión grabada de Bernstein, añadiendo las músicas utilitarias y no sólo: Gallione ha querido integrar las partes dialogadas (en italiano), insertando el personaje de Voltaire (actor), que ha servido de guía a los especta-

dores. Aun la música de Bernstein mira en muchas direcciones, de Offenbach al musical, de la ópera seria al jazz; el conjunto, sin embargo, está amalgamado por un estilo personalísimo, construido con un talento extraordinario. Grazioli dirigió bien una obra nada fácil, al frente de la disciplinada orquesta, imprimiendo brío a determinadas páginas, sin dejarse llevar a inútiles patetismos en las secciones más líricas. Por su parte, Gallione preparó un espectáculo sencillo y fantástico, donde toda la peripecia de Cándido tenía el sabor del extraño sueño de un niño, aunque en el final se adentrara en

una vena crepuscular, aunque sin cargar la mano. Excelente reparto: James Valenti (Cándido) y Leah Partridge (Cunegunda), bien en sus partes vocal y escénicamente, junto a un soberbio Alfonso Antoniozzi, cantante y actor irresistible, como Pangloss y Martin, y los sensacionales Fabio Maria Capitanucci (Maximilán, Capitán), Tichina Vaughn (Vieja Dama), Vittorio Gigolo (Ragotski, Gobernador) y Daniela Pini (Pasquette); nota aparte merece Ugo Dighero (Voltaire), capaz de conducir el espectáculo con verbo, pero sin exagerar.

Carmelo Di Gennaro

Pascual monta *Tristán e Isolda*

ANSIA DE LA NADA

Teatro San Carlo. 4-XII-2004. Wagner, **Tristán e Isolda**. Charbonnet, Moser, Braun, Rootering, Sanders. Director musical: **Gary Bertini**. Director de escena: **Lluís Pasqual**. Escenografía: Ezio Frigerio. Vestuario: Franca Squarciapino.

NÁPOLES Después de un período de apagamiento más bien largo, finalmente el San Carlo de Nápoles parece retomar lentamente el papel que le compete, o sea el de uno de los teatros italianos más importantes. Tras la fragorosa *Elektra* que abrió la temporada anterior, ahora ha llegado un extraordinario *Tristán e Isolda*, un espectáculo memorable, empezando por la dirección musical de Gary Bertini —nuevo director estable del teatro—, quien al acercarse a los ochenta años está viviendo una auténtica segunda juventud. Su dirección supo evidenciar de manera cristalina las líneas internas de la partitura, ese magnífico cromatismo que todavía suscita tantas maravillas en legiones de oyentes, sin renunciar al cálido sonido típico de la

escuela italiana, sobre todo de la cuerda. Con los metales en forma, en especial las impecables trompas, Bertini pudo trabajar no sobre las notas, sino sobre la expresión, manteniendo la tensión en una obra tan larga, basándose en una milimétrica construcción del equilibrio musical. Al mismo tiempo, el director preparó egregiamente a los cantantes, que tuvo su punta de diamante en Jeanne-Michèle Charbonnet (Isolda), soprano norteamericana que supo dominar su terrible pero fascinante papel: perfecta en los agudos, impecable en el centro, espléndida en la expresión, pasando de la reina altiva del primer acto a la amante apasionada del tercero. Si a ello se une una belleza natural poco común, se comprende que se ha tratado de una verda-

dera revelación. A su lado, Thomas Moser (Tristán) estuvo más desenfocado: no se puede sostener que cante mal, pero la voz carece de fascinación y su interpretación resultó más ordinaria. Estupendos los comprimarios, desde la valiente Brangäne de Lioba Braun al indómito Kurwenal de Albert Dolmen, del doliente rey Marke de Jan-Hendrick Rootering al envidioso Melot de Graham Sanders.

Gran éxito para el espectáculo de Pasqual: el director catalán imagina tres ambientes en épocas diferentes para los tres actos, pasando por el Medioevo estilizado (una simple popa de nave vikinga que navega sobre un mar lívido y con un cielo siempre tormentoso, perfecto contrapunto de lo que ocurre en el ánimo de los protagonistas) del primer

acto, al siglo XIX del segundo (la época del enamoramiento de Wagner y Mathilde Wesendonk, la musa de *Tristán*), para llegar a nuestros días en el tercero: el héroe muere en un moderno hospital de campaña. La idea consiste en que la esencia del mito consigue pasar indemne a través de los siglos, hundiendo sus raíces tanto en el pasado como en el presente, para relanzarse hacia el futuro. La fuerza de este amor imprevisto es tanta como para lograr vencer todas las convenciones sociales y para autodestruirse; el mundo no es ya sólo “representación”, sino también y sobre todo “voluntad”, voluntad de anulamiento. Un espectáculo ejemplar, saludado por un éxito tan cálido como merecido.

Carmelo Di Gennaro

Wagner a la italiana

OLEADAS DE MÚSICA

Roma. Teatro dell'Opera. 21-XI-2004. Wagner, **Der Fliegende Holländer**. Franz Grundheber, Keith Olsen, Gabriele Maria Ronge, Bjarni Kristinsson, Jörg Schneider. Director musical: **Oleg Caetani**. Director de escena, escenografía y vestuario: **Ulderico Manani**. Iluminación: Bruno Monopoli.

ROMA Ha vuelto a Roma *El holandés errante*, que faltaba desde 1997, y lo hace por sexta vez desde su estreno en 1843. Es ésta la ópera wagneriana más claramente inscrita en el romanticismo alemán. La más italiana también, cercana al *Fidelio* y al belcanto de Bellini, pero las semillas del estilo wagneriano ya están todas ahí. El *leitmotiv*, que aparece por vez primera: la

continua superposición de flujos melódicos...

Oleg Caetani, consumada batuta wagneriana, hizo elecciones claras, todas a favor de exaltar la influencia del melodrama: tres actos en vez de uno solo, según la última versión, luego tradicional en Alemania; una orquesta brillante, latina, fidelísimo a los metrónomos, explícitamente indicados por Wagner (única partitura en

que así ocurre). Fue una versión con el mar como protagonista, una onda musical que todo lo envolvía... *tempi* veloces, narración fluida, aproximación elegante y con gran entrega de la orquesta. ¡Una pena la inexactitud de la trompa en el dúo Senta-Holandés! La escena cuenta con dos niveles funcionales (ya visto en Bayreuth), a fin de representar mito y dimensión filosófica.

Gabriele Maria Ronge fue una Senta estupenda, aunque en el registro agudo perdiese algo de esmalte. Magnífico Holandés el de Grundheber, que brilló por su fraseo. Un regalo el piloto de Schneider. Confiemos en que el público romano no deba esperar otros siete años hasta el próximo Holandés.

Franco Soda

La ópera vuelve a La Fenice

TISIS Y DINERO

Venecia. Teatro La Fenice. 14-XI-2004. Verdi, **La traviata**. Patrizia Ciofi, Roberto Saccà, Dimitri Hvorostovski, Eufemia Tufano, Elisabetta Martorana. Director musical: **Lorin Maazel**. Director de escena: **Robert Carsen**.

VENEZIA Con este espectáculo se ha abierto de nuevo a la ópera el Teatro de La Fenice, y precisamente con el título más popular de los que tuvieron su estreno en Venecia. *La traviata* se ha propuesto en la versión escuchada por los venecianos hace ciento cincuenta años, antes de las sucesivas revisiones, que introdujeron rectificaciones sobre todo en el dúo entre Violetta y Germont, en la cabaleta de este último y el concertante final del segundo acto. Retoques que simplificaron las partes y tuvieron el mérito de concentrar la acción. Esta representación demostró que la primera versión puede alcanzar una temperatura expresiva muy elevada a través de una vocalidad más fogosa. Patrizia Ciofi fue una Violetta no siempre perfectamente centrada en lo vocal, pero extraordinariamente expresiva en el fraseo y el recitado, capaz —en el contexto de una dirección de escena singularmente detallada y coherente— de comunicar tanto la fragilidad física



Escena de *La traviata* en La Fenice de Venecia

como la fuerza moral del personaje. Dimitri Hvorostovski fraseó con una finura propia de la vieja escuela, al tiempo que delineó un Germont psicológicamente más complejo que de ordinario. Convincente, en especial como actor, el Alfredo de Roberto Saccà, un tenor de vocalidad segura pero poco refinada. De alto nivel los comprimarios y en verdad espléndida la acústica del

teatro reconstruido.

La dirección de Maazel no reveló una gran participación emotiva, pero las sonoridades de la orquesta fueron siempre bellas y apropiadas y el director dio aire a los cantantes.

El montaje de Carsen, con escenografía de Patrick Kinmouth, situaba la acción en los años setenta del siglo pasado. Una elección que permitió al público sentirse

parte de la alocada fiesta. El director quiso evidenciar la manera en que el dinero condiciona todas las relaciones en la ópera. Pero esta dimensión un poco didáctica estuvo compensada por la infinidad de auténticas luces psicológicas que rubricaban un espectáculo verdaderamente digno de un teatro que resurge de sus cenizas.

Stephen Hastings

La Fenice monta sus dos obras en un acto

CELEBRACIÓN DE PETRASSI

Venecia. Teatro Malibran. 3-XII-2004. Petrassi, **Il Cordovano**, **Morte dell'aria**. Esposito, Paro, Peraino. Director musical: **Karl Martin**. Director de escena: **Giorgio Marini**. Escenografía: Lauro Crisman. Vestuario: Elena Cicorella.

Era ciertamente obligado celebrar el centenario de Petrassi y La Fenice lo ha hecho con sus obras en un acto. El Malibran, con sus reducidas dimensiones, se adapta a la delicada estructura de las obras, que han demostrado sufrir el peso de los años. Debe recordarse que tras estas dos experiencias el músico romano no volvió a escribir para el teatro, revelando una especie de extrañeza con respecto al temperamento dramático, lo que también se percibe ya en estas dos óperas. *Il Cor-*

dovano, basado en un entremés de Cervantes, con traducción italiana de Eugenio Montale, resulta en efecto de difícil adaptación musical; la historia de celos que cuenta constituye un lugar común del teatro musical. La ironía de la música de Petrassi no es suficiente para compensar la falta total de contrastes dramáticos y una escritura vocal que recalca los estilemas del último siglo XIX. Más interesante en el aspecto conceptual es *Morte dell'aria*. El libreto de Toti Scialoja alude a un hecho

acaecido: la muerte de un inventor que para probar un nuevo tipo de paracaídas se tiró desde la Torre Eiffel. Scialoja utiliza el suceso para resumir en el personaje del inventor el gusto humano por el desafío. Petrassi respondió con un teatro de situaciones, de ideas, y una música más abstracta, pero todavía con las limitaciones señaladas. A esto debe unirse la modesta ejecución de la Orquesta de la Fenice, que sonó desganada, y todavía peor se desempeñó el coro. Entre los numerosos

solistas, deben citarse al menos a Alex Esposito (Cañizares), Enrico Paro (el inventor) y Rosa Anna Peraino (Cristina). Al menos, el espectáculo de Marini contribuyó a salvar la jornada, aunque los cantantes, sobre todo en *Morte dell'aria*, estaban constreñidos neuróticamente a realizar las mismas acciones convulsas. Mejor fueron las cosas en *Il Cordovano*, donde el director mantuvo un signo más equilibrado e incisivo.

Carmelo Di Gennaro

El Holandés errante como vídeo-instalación

AHOGADOS POR LA AVALANCHA

Opernhaus. 4-XII-2004. Wagner, **Der Fliegende Holländer**. Egils Silins, Eva Johansson, Matti Salminen, Rudolf Schasching. Director musical: **Christoph von Dohnanyi**. Director de escena: **David Pountney**. Decorados y vestuario: Robert Innes Hopkins.

ZÜRICH David Pountney, actual director del Festival de Bregenz, está acostumbrado a trabajar en amplios espacios y con grandes tramoyas. Su montaje de la obra de afirmación wagneriana pareció también extremadamente costoso. Sin embargo, se basaba en una opción que podía resultar confusa. El centro lo constituía (además de la inevitable construcción giratoria, con su plataforma elevada de hierro y sus semitransparentes muros) una vídeo-instalación de las hermanas gemelas Jane y Louise Wilson, que se expone en el Museo Guggenheim de Bilbao, con imágenes de un centro espacial soviético medio derruido. Un lugar abandonado —pero el Holandés, el Ahasvero de los mares, busca precisamente un sitio donde espera llegar y encontrar el reposo y la paz. Unas enormes proyecciones de vídeo filmadas para la ocasión determinan también otras escenas, cuya



Escena de *El holandés errante* en la ópera de Zurich

idea fundamental parece como mínimo discutible: durante el monólogo del Holandés, y después en el dúo con Senta, aparecen sus interrogantes rostros ampliados. Surge una avalancha de imágenes, en la que no sólo

los sentimientos de los personajes, sino también las notas parecen ahogarse.

Una propuesta fría y tecnológica, indudablemente espectacular y, sin embargo, sin rumbo. ¿Pudo, al menos, el lado musical constituir un

mundo alternativo? Eva Johansson (luego de un comienzo bastante débil) y Egils Silins (a pesar de una cierta monotonía) formaron una convincente pareja protagonista, aunque durante la mayoría del tiempo fueron dejados de lado por Pountney (¿o acaso su permanente ir y venir era una idea escénica?); y Matti Salminen como Daland (aunque algo pasivo) es indudablemente un valor seguro. Sin embargo, a sus 75 años, Christoph von Dohnányi, un hombre extremadamente experimentado en este campo (ha dirigido ya en Zúrich varias óperas de Strauss con gran éxito), ofreció una lectura más bien lenta y a menudo poco precisa, que osciló predominantemente entre los dos polos extremos, un ruidoso desenfreno, con estridentes metales y atronadores timbales, y una contención y moderación hasta llegar casi al silencio.

Mario Gerteis

La ópera de Debussy en un paisaje nevado del fin del mundo

DE MUÑECOS Y SERES HUMANOS

Zurich. Opernhaus. 14-XI-2004. Debussy, **Pelléas et Mélisande**. Isabel Rey, Rodney Gilfry, Michael Volle, Laszlo Polgar, Cornelia Kallisch. Director musical: **Franz Welser-Möst**. Director de escena: **Sven-Eric Bechtolf**. Decorados: Rolf Glittenberg. Vestuario: Marianne Glittenberg.

No hay ninguna duda: en la única ópera de Claude Debussy, lo tiene más fácil el director musical que el escénico — en definitiva, fue el propio compositor quien mantuvo que su música debía reflejar lo inefable. Por ello no es casual que esta ópera constituya un deseo particular del director principal de la Ópera de Zúrich. Se aprecia que Franz Welser-Möst lleva la música del compositor francés en su corazón, con sus alusiones, su contención, su latente romanticismo, creando en el foso un tejido sonoro de especial sensibilidad, muy apropiado para expresar la dimensión anímica de esta fallida historia de amor. El director austriaco sabe exactamente cuánto le debe Debussy, a pesar de su amor-odio hacia Wagner, al maestro de Bayreuth. En especial en el primer acto, en el último encuentro entre Mélisande y Pelléas, cuando las olas sonoras wagnerianas amenazan con anegarlo todo. Para ello contó con dos poderosos intérpretes en Rodney Gilfry y Michael Volle, que supieron ofrecer también un canto diferenciado. Frente a ellos, Isabel Rey parecía como un ser de otro mundo — fue en ella donde más claramente se apreció el aspecto de cuento de la fábula simbolista de Maurice Maeterlinck.

Para el montaje, el director ha trabajado de nuevo con Sven-Eric Bechtolf (este equipo elaborará a partir de 2007 para la Wiener Staatsoper un nuevo *Anillo del nibelungo*), que se ha planteado lógicamente la difícil cuestión: ¿cómo encontrar las imágenes para lo callado, lo que no se puede mostrar? Un primer indicio es el decorado de Rolf Glittenberg: un paisaje nevado,



Suzanne Schwietz

Isabel Rey y Rodney Gilfry en *Pelléas et Mélisande*

frío y desolador, todo ello en decadencia, un mundo en sus postrimerías. La segunda idea va más allá — y es bastante atrevida: todos los personajes son doblados por muñecos de tamaño natural. Las asociaciones no van de persona a persona, sino del ser humano al muñeco; es decir, no existen auténticas relaciones (excepto entre Pelléas y Mélisande). Esto resulta esclarecedor en un primer momento, pero a la larga se hace enervante, porque el trasfondo

poético queda excluido en su mayor parte. La psicología sustituye a la esfera de lo onírico. Si al principio encontramos aún un evidente naturalismo (la torre de Mélisande convertida en un coche desguazado), lo desconocido, lo presentido, pasa después a primer plano. Por ejemplo, cuando los ancianos ante la negra gruta se convierten en dobles de los protagonistas. Sigmund Freud nos saluda.

Mario Gerteis

OEX
Orquesta de Extremadura

pruebas
de selección



convocatoria
de plazas

7 violines tutti
3 violas tutti
1 trompa solista
1 trompa tutti

INFORMACIÓN:

Fundación Orquesta de Extremadura
C/ Obispo San Juan de Ribera, 15, 2º D
(06002)Badajoz

Tlfnos. 924 23 43 25 • 924 23 43 82
Fax: 924 25 55 59

fundacion@orquestadeextremadura.com
www.orquestadeextremadura.com

Sakari Oramo

“INTENTO METERME EN LA PIEL DEL COMPOSITOR”

Nacido en Finlandia en 1965, Sakari Oramo es uno de los grandes directores de ese importante colectivo de batutas surgido en las dos últimas décadas en su país, como Osmo Vänskä, Esa-Pekka Salonen y Jukka-Pekka Saraste, forjados en los “talleres” de Jorma Panula. Oramo, que lleva casi un lustro sin pisar nuestro país, en el año que ahora empieza, nos visitará en dos ocasiones —abril será la próxima— al frente de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Finlandia, de la que es titular. Y no es la única. La otra es la Sinfónica de Birmingham, en cuyo pódium relevó a Sir Simon Rattle. Esta vez traen a las Islas Afortunadas dos programas distintos para ambas sedes del Festival de Música de Canarias. En el primero, de un tinte más personal —entre otras cosas, por compartir protagonismo con el trombonista sueco Christian Lindberg, encargado de lucirse con Mozart y Berio—, se incluyen obras de Grieg y Sibelius. En el segundo, Bartók y Respighi acompañarán en el programa el estreno mundial de la *Primera Sinfonía* de David del Puerto, encargo del Festival.



Su situación actual, como titular de dos orquestas ¿es la perfecta para un director?

Para mí al menos lo es. Con la de Birmingham ya voy camino de siete años y con la de la Radio de Finlandia, algo más de año y medio. Justamente la diferencia en el tiempo que llevo trabajando con cada una de ellas es lo que me posibilita esa simultaneidad.

Puestos a valorar el tiempo que trabajó con cada una, podría sumar a la de Finlandia el que pasó en ella como primer violín.

Con todo y eso, sigo considerando que mi relación más larga es la que mantengo con la Orquesta de Birmingham. Porque es cierto que fui desempeñando distintos papeles en la de Finlandia durante algunos años, pero nunca como un hecho continuado. Esa circunstancia sólo se ha dado con la Orquesta de Birmingham, con la que se ha establecido un relación muy especial, en la que vamos creciendo al unísono, y esas cosas llevan tiempo.

De ese modo se puede permitir ejercerse en un doble repertorio.

Esa es una de las cosas importantes, por supuesto. Pero también es bueno poder repetir programas en las dos, sin que por ello nadie se moleste. Pero lo más importante es, trabajando con dos orquestas tan distintas a la vez durante tanto tiempo, las posibilidades que se te brindan de depurar tu destreza, trabajando siempre con gente a la que conoces muy bien. Y a su vez, es mejor esto que estar siempre con la misma, porque ya se sabe que cada orquesta tiene su propia idiosincrasia, sus problemas... De este modo, sé en todo momento dónde estoy. Y en esas circunstancias se crea una situación que me parece la mejor para mí.

¿Le resultó difícil pasar del atril al pódium?

En ningún momento me supuso una gran dificultad. Entre otras cosas, porque en mi país estamos muy acostumbrados a que el músico de una orquesta se convierta en su director. Muchos de mis colegas empezaron también así: Paavo Berglund fue antes que director violinista, y lo mismo sucedió en el caso de Okko Kamu o, más tarde, en el de Esa-Pekka Saraste, que también llegó a la dirección desde el violín, y Esa-Pekka Salonen, que era un trompa. Al final, como digo, a nadie le resulta extraña nuestra decisión, ya que todos procedemos de la orquesta.

¿Su "bigamia orquestal" permite idilios ocasionales con otras agrupaciones sinfónicas?

A veces sí, aunque es fácil imaginar que en este momento no me quedan muchos huecos en la agenda para poder hacerlo, porque entre las dos orquestas se llevan la mayor parte de mi tiempo. Aun así, cada año acepto la invitación ocasional de tres o cuatro orquestas.

¿Alguna vez con españolas, o de corte latino?

La aproximación más latina, por decirlo de algún modo, ha sido con alguna francesa, como la Orchestre de Paris, pero no he trabajado con orquestas de Italia ni de España, y me gustaría trabajar algún día en estos países con orquestas locales.

¿Qué diferencias aprecia entre éstas y las que habitualmente dirige?

Aunque en el caso de la de París sí he encontrado un cierto distintivo internacional, creo que en general no hay mucha diferencia entre una orquesta española o italiana y una alemana.

¿Tienen que aprender mucho unas de las otras?

Siempre hay algo que aprender de cómo cada orquesta ha llegado a ser lo que es, porque todas son distintas entre sí, aunque sean sólo pequeños matices, al ser la educación de sus músicos en líneas generales prácticamente la misma. Ya no se puede hablar de escuelas. Un estudiante de nuestros días recibe la misma formación en Alemania, Inglaterra, España, Grecia o donde sea. En cierto modo, el resultado final tiene más que ver con el temperamento, con las raíces de los músicos.

¿Su aproximación sería distinta con una orquesta latina?

No lo creo. La aproximación siempre surge de una manera espontánea, de acuerdo con el momento, con la situación. A veces piensas que debería hacer algo de una determinada manera, y luego te das cuenta de que ciertas cosas no se pueden planificar por anticipado. Lo que me gusta es trabajar con músicos capaces de seguir al pie de la letra las instrucciones que les marca el director, incluso si está equivocado. Por eso prefiero dirigir a las orquestas con las que he llegado a establecer buenos vínculos personales.

¿Discute con los maestros en charlas o siempre lleva sus ideas fijas?

Muy fijas. Pero al tiempo me gusta ser lo suficientemente flexible como para adaptarme al momento en que se encuentran las orquestas. En ese punto, lo que nunca intentaría es tratar de que todas tengan el mismo sonido que mi orquesta de Birmingham.

Si a Canarias viniese con la Orquesta de Birmingham, ¿habría elegido otro programa?

Es curioso lo que me pregunta. Puede que sí y también puede que no. El repertorio que vamos a hacer encaja también con el habitual de Birmingham. Aun así, y a pesar de que es muy difícil saberlo, creo que la opción habría sido distinta.

Teniendo en cuenta que les va a dirigir a Grieg o a Sibelius, la finlandesa parecía la más adecuada.

Pero también en la elección ha tenido que ver el propio Festival de Cana-

rias que expresamente nos pidió música de Grieg. Del mismo modo que también fue suya la idea de contar con invitado con otro artista de mi entorno como es el trombonista Christian Lindberg. A partir de ahí, lo único que tuve que asimilar fue la composición definitiva del programa, que ya me habían allanado en gran medida, y que me encantaba, porque considero que estamos hablando de una música muy buena, de un buen solista y todo muy familiar para mí.

En su oferta, Mozart parece un invitado pero ¿un invitado de honor?

Así es exactamente como yo lo concibo, como todo un invitado de lujo.

¿Le gusta el mundo del clasicismo?

Muchísimo. Me encanta dirigir a Haydn, a Mozart, a Beethoven... Hace un par de meses estuve precisamente en Alemania, en el Festival Beethoven de Bonn, que me invitó con la orquesta de Finlandia con la que ahora vengo para interpretar el *Tercer Concierto para piano* y la *Sinfonía "Pastoral"*. Lo que quiero decir es que mis músicos están absolutamente familiarizados con este otro repertorio.

Aparte de con su devoción por la música rusa, especialmente Stravinski.

Y no sólo la de Stravinski. También dirijo con frecuencia a Chaikovsky, que es otro de mis amores. En este caso recurro especialmente a la de Birmingham, una orquesta que no estaba acostumbrada a un compositor que yo considero tan genial como Chaikovsky a la hora de escribir todo tipo de música, que siempre resulta viva. Por otra parte, en estos momentos estoy dirigiendo también mucho Shostakovich.

A pesar de todo, su ojo derecho parece que sigue siendo Stravinski.

Si me gusta Stravinski en especial es porque en él puedo encontrar un poco de todo, y tengo una especial debilidad por los creadores con muchas caras, con múltiples aristas. Sus ballets de juventud son magníficos, pero también me encanta lo que escribió en su periodo neoclásico, por esa maestría con que supo ensamblar todas las piezas. Aunque por razones políticas se le hayan discutido algunas cosas, yo continúo viendo en él en conjunto a uno de los compositores más inteligentes y más maravillosamente ingeniosos.

¿Ha mirado alguna vez hacia la música española?

Conozco a todos sus compositores: Falla, Granados... Toqué algunas obras suyas cuando era violinista, pero lamento decir que por ahora no he dirigido a ninguno de ellos.

Sin embargo, siendo el maestro Rattle su titular, la Orquesta de Birmingham solía programar composiciones de otro español, que pasó sus últimos tiempos en Inglaterra.

Si se refiere a Roberto Gerhard, yo también he dirigido algunas de sus obras, como *Leo*, *Libra* y otros trabajos sinfónicos, porque estoy convencido de que, sin lugar a dudas, es un gran compositor. Desde hace mucho tiempo estoy incluso pensando programar su ballet *Don Quijote*, que me parece muy interesante.

¿Sabe que se le conoce mejor en Inglaterra que en España?

Ya lo sé. Tal vez se deba a que, en ciertos aspectos, su obra resulta a veces un tanto radical.

También escribió trabajos para voz, ¿cómo se lleva con ella usted, estando casado con una soprano?

Cada vez un poco mejor [*sonríe, dando un carácter ambivalente a la respuesta*]. Siempre me ha interesado trabajar con cantantes, por todo lo que aprendo de ellos. Cuando me tropiezo con una buena voz, me da la impresión de que estoy regresando a los orígenes. Ante un buen cantante, ves que todo es puro: ahí no encuentras más que las cuerdas vocales y una buena respiración, mientras que cuando interpretas un instrumento hay algo material entre tú y la partitura. En el caso de los cantantes no hay nada. Su música es puro arte. Recientemente disfruté dirigiendo una *Tosca* semiescenificada en Birmingham. Era mi segunda experiencia en el terreno de la ópera, y me pareció muy gratificante.

¿La otra fue con aparato escénico?

Sí. En la ocasión anterior fue un *Peter Grimes* que dirigí en la Ópera Nacional de Finlandia en Helsinki...

... cuyo primer director fue un español.

Naturalmente, Miguel Ángel Gómez Martínez.

¿Lo conoció?

Nunca coincidimos, porque estuvo trabajando en Helsinki poco antes de que yo fuese violín solista de la orquesta. **El haber sido concertino de violín, ¿es una buena razón para programar más o menos conciertos para este instrumento?**

Admito que al sentirme un poco especialista, estableciendo una especie de relación con mi pasado, me gusta programar conciertos para violín, y hay por ahí un par de violinistas con los que tengo muchas ganas de trabajar, porque me gusta escuchar y ver tocar bien el violín, convencido de que es bueno para mí.

Será muy exigente con los intérpretes.

Eso es lo que siempre creen ellos, pero de verdad que no soy muy malo con ellos para nada. Por el contrario, tengo confianza en todos.

¿Se ha olvidado usted de su actividad como concertista?

No, todavía toco. De vez en cuando hago música de cámara. Y en ocasiones también conciertos de violín solo. Pero

tampoco para esto me queda tiempo suficiente.

Como Lindberg, a quien en estos días dirige. ¿ha sentido la tentación de componer?

No. Nunca me ha dado por ahí. Mi última obra la escribí cuando tenía nueve años. Desde entonces no he vuelto a componer, porque creo que ya hay bastante buena música. Y más, teniendo en cuenta la que están escribiendo los creadores contemporáneos. Con eso tengo más que suficiente.

A esos contemporáneos que alude, ¿les encarga obras para Birmingham, siguiendo la tradición de su predecesor en el pódium?

Naturalmente que continúo pidiéndoles muchas obras, y también lo hago para la Orquesta de la Radio de Finlandia, porque estoy convencido de que los compositores están viviendo un momento muy interesante para la creación. Se sienten más libres escribiendo la música que les apetece, ahora que los patrones más estrictos de Darmstadt han ido desapareciendo.

Esa libertad del compositor, ¿no funciona a veces en contra de la orquesta?

A veces puede ocurrir porque, como en todo, hay compositores muy buenos y otros que no lo son tanto. También puedo decir que el hecho de que determinada partitura sea difícil de interpretar por una orquesta no quiere decir que la obra sea mala. Tampoco acepto para nada el que alguien escriba de una manera complicada sólo para que la obra parezca difícil, porque me parece que esas cosas no tienen sentido.

Ese problema lo tiene que afrontar en los encargos que se hacen confiando en el compositor y cuando el trabajo llega es tarde para rectificar.

Estoy de acuerdo pero, con todo y eso, acepto correr el riesgo. Pero es verdad que en la mayor parte de los casos conozco bien a la gente a quien le encargo obras y de antemano puedo confiar en lo que van a hacer porque ellos, por su parte, también conocen mis gustos.

¿Comparte generación junto los directores nacidos en los doce años que le separan a usted de Osmo Vänskä?

Para empezar, yo me considero de una generación distinta a la de Osmo Vänskä. Incluso de la de Saraste o Salonen. La mía sería la siguiente generación a la de estos últimos directores. Y, por supuesto, ya hay una nueva generación como la de Mikko Frank, de directores que están en los veintialgunos años. Esto es como un árbol en continua evolución del que va surgiendo gente cada vez más joven.

Es bueno escuchar a alguien que confía en usted? ¿Tal vez Jorma Panula, o Rattle, que ha ayudado tanto a Daniel Harding?

De Rattle puedo decir que no ha hecho nada en especial por mí. Absolutamente nada. Otra cosa es Jorma Panula, a quien le estoy muy agradecido por haber sido mi profesor. Pero Rattle no me ha ayudado, ni tenía por qué hacerlo. Mi compromiso con Birmingham llegó por una vía totalmente ajena a Rattle, que se limitó a transferirme la batuta.

En ese momento, ¿le dio algún consejo?

No, porque tampoco yo se lo había pedido. Somos personas completamente distintas, por lo que no creo que hubiese tenido en cuenta ningún consejo que pudiera haberme dado después de haber mantenido una relación tan larga con la orquesta en la que hoy todo es distinto. Además, he coincidido con él una o dos veces en mi vida.

¿Ni siquiera ha mantenido el sonido que él creó?

En absoluto. Ha cambiado radicalmente. Nadie podría reconocer en la orquesta de hoy la que fue hace seis o siete años. Su sonido es totalmente distinto en la medida en que mi estética es distinta a la de Rattle. El sonido de la cuerda, por ejemplo, ha variado al cien por cien del que fue.

¿Los músicos aceptaron bien los cambios?

Muy bien. Uno tras otro vinieron a decirme que podía hacer lo que quisiera, que estaban dispuestos a aceptarlo porque querían cambiar tras ese largo periodo de 17 años tocando de la misma manera. Claro que no sólo les dirigió Rattle todo el tiempo, pero los demás tuvieron una aproximación muy similar. Por eso ahora el sonido se nota que realmente ha cambiado. Donde se puede ver muy bien es en las grabaciones más recientes.

¿Le gustaría sustituir a Rattle algún día en Berlín?

Créame que no ha pasado esa idea por mi cabeza. Me siento muy bien tal como estoy, intentando desarrollar una carrera de aquí a bastantes años con estas dos orquestas.

¿Las grandes, como Viena o Berlín, son demasiado estresantes?

En cierto modo, sí. No quiere decir esto que me niegue a trabajar con ellas. He dirigido la de Berlín y voy a volver a hacerlo, porque me parece un lugar muy agradable para trabajar. Pero como una dedicación permanente prefiero estas otras, aunque su perfil sea ligeramente inferior. Por otra parte, puedo decir que ni los músicos de Berlín ni los de Viena son lo que fueron en la década de 1960, cuando eran las absolutas y maravillosas referencias orquestales del mundo. Ahora, como muchas orquestas de todos los países han crecido muy positivamente en calidad, los directores que se enfrentan con las dos que mencionábamos tienen

que trabajar mucho para intentar que no pierdan el nivel que un día tuvieron. **En cuanto a sus relaciones con los profesores, ¿con quién son mejores? ¿Con los de Birmingham, que le conocen desde el primer momento como director o con la de Helsinki, con sus excolegas en los atriles?**

En este momento las relaciones con ambas son muy fluidas. Aunque el carácter finlandés es muy distinto al de los ingleses. Nací en Finlandia y he crecido en ese entorno, que es el que me resulta familiar. De tal modo que, cuando fui a Inglaterra, me encontré con otro tipo de gente. Más formalista, yo diría, menos próxima. Pero por eso no dejo de decir que sean verdaderamente encantadores, y que trabajo muy bien con los músicos de la orquesta, que son muy cooperadores.

En casa podría haber tenido más problemas con los músicos, porque el director necesita ser respetado y a veces es difícil mandando a antiguos compañeros.

Eso es verdad, pero en Finlandia jamás me he encontrado con un problema, porque como los músicos de mi país están acostumbrados a ver cómo salir a los directores del ámbito de las propias orquestas, a la hora de reconocer tu autoridad no hay problema, porque tienen claro lo que estás haciendo. También está claro que si sólo cometes errores, ese respeto desaparece.

En alguna ocasión ha dicho que la orquesta es como un niño, ¿de qué modo lo cuida?

Cuando cito ese ejemplo lo hago refiriéndome a que los músicos son personas en continuo crecimiento. En cuanto a la orquesta, la veo como gran instrumento. O, si se prefiere, como un animal grande al que a veces premias y en otras ocasiones tienes que castigar. Por eso estoy convencido de la importancia de dar con el punto exacto de la relación, diciendo: muy bien, esto está realmente perfecto. O también: eso podría ser mejorable de principio a fin, por favor, hacedlo de este otro modo. Y en ese caso, tienes que saber darles las instrucciones. Pero lo importante es dar con el punto de equilibrio, lo mismo que con esos niños con quien establecía la comparación. En ambos casos debes ayudar a que se realicen de acuerdo con lo que permita su potencialidad. Haciéndoles comprender que pueden hacer o aprender cosas continuamente, teniendo en cuenta que, cuando alguien está creciendo necesita educarse; que le digan lo que está bien y lo que está mal. Con las orquestas pasa eso: si les dejas que hagan cosas que sabes positivamente que no funcionan, crecerán mal.

En cuanto a los discos ¿estás a favor o en contra?

Estoy a favor, y me siento muy feliz por poder grabar tanto como lo estoy

Clive Barda



haciendo con ambas orquestas. Por supuesto que es un problema el momento por el que está pasando el mercado de los CDs, que ha llegado a saturarse. Te encuentras con muchas alternativas de todo. Da la impresión de que ya no hay nada que grabar. Pero si piensas en las futuras generaciones, o en la posibilidad de difundir la música a lo largo y ancho del mundo, llegas a la conclusión de que el disco tiene aún un papel muy importante que desempeñar. El mayor problema hoy se les presenta a las grandes firmas discográficas que son las que tienen que afrontar la responsabilidad de cambiar de acuerdo con lo que el consumidor pide. Las cosas parece que sólo le funcionan en estos momentos a los sellos pequeños, que pueden adaptarse con rapidez.

A la hora de grabar, ¿prefiere asumir el desafío de alumbrar una novedad o el de

medirse en el repertorio con todas esas versiones de cada obra que apuntaba?

Prefiero considerar ambas posibilidades. Cuando grabo intento por todos los medios meterme en la piel del compositor, y sumergirme en la partitura para sacar todo lo que tiene dentro. Si dirijo una obra de Mahler, quiero sentir como el propio Mahler. Tal vez sea imposible, pero al menos intento entender lo que pretendía al escribir aquello y encontrar las soluciones para cada detalle. Porque estoy convencido de que para grabar tienes que sumergirte hasta el fondo en la música.

Ahora le toca hacerlo en la de Stravinski.

Lo intentaré con todas mis fuerzas, aunque sé que es muy difícil. En lo que a mi respecta, voy a hacer lo posible por entrar en su cerebro. Lo que no tengo tan claro es si lo conseguiré.

Juan Antonio Llorente

LOS DISCOS EXCEPCIONALES

DEL MES DE ENERO 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.



BACH: Cantatas BWV 56, BWV 158, BWV 82. THOMAS QUASTHOFF, barítono. CORO DE CÁMARA RIAS DE BERLÍN. BERLINER BAROCK SOLISTEN. Violín y director: RAINER KUSSMAUL. DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 5326.

Consoladoras interpretaciones, servidas por un instrumento sólido, flexible y de color muy atractivo. **A.R.** Pg. 81



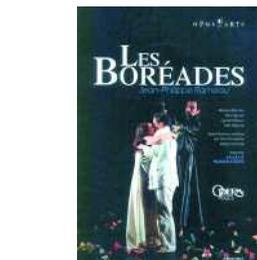
NANCARROW: Studies and solos. HELENA BUGALLO Y AMY WILLIAMS, dúo de piano. WERGO 6670 2.

Una ocasión magnífica para descubrir la música de Nancarrow y de disfrutar de unas obras extraordinarias. **F.R.** Pg. 94



BEETHOVEN: Conciertos para piano y orquesta n.º 2, op. 19 y n.º 3, op. 37. MARTHA ARGERICH, piano. MAHLER CHAMBER ORCHESTRA. Director: CLAUDIO ABBADO. DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 5026.

Argerich es la antítesis de la ortodoxia, y, cuando los resultados son estos, que la heterodoxia nos dure muchos años. **R.O.B.** Pg. 84



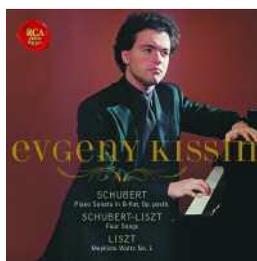
RAMEAU: Les Boréades. BARBARA BONNEY, PAUL AGNEW, TOBY SPENCE, LAURENT NAOURI. LES ARTS FLORISSANTS. Director musical: WILLIAM CHRISTIE. Director de escena: ROBERT CARSEN. 2 DVD OPUS ARTE OA 0899

Electrizante lectura de Christie. El reparto vocal está a la altura del desafío. Un documento de enorme interés. **E.M.M.** Pg. 108



BEETHOVEN: Triple Concerto op. 56, e.a. PIERRE-LAURENT AIMARD, THOMAS ZEHETMAIR, CLEMENS HAGEN. CORO A. SCHOENBERG. ORQUESTA DE CÁMARA DE EUROPA. DIRECTOR: NIKOLAUS HARNONCOURT. WARNER 2564 60602-2.

Unas traducciones llenas de optimismo y energía. Los tres solistas están admirables, dialogantes y conjuntados. **E.M.M.** Pg. 84



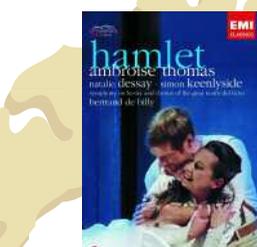
SCHUBERT: Sonata D. 960. SCHUBERT-LISZT: Ständchen S. 560, n.º 7. Das Wandern S. 565, n.º 1. Wohin? S. 565, n.º 5, e.a. EVGENY KISSIN, piano. RCA 82876 58462 2.

Un magnífico disco que se encuentra, sin la menor duda, entre los mayores aciertos recientes de Kissin. **R.O.B.** Pg. 97



COUPERIN: Los ocho Preludios de "El arte de tocar el clave". BLANDINE RANNOU, CLAVE. 2 CD ZIG ZAG TERRITOIRES ZZT 040401.

Absolutamente modélico. Cuando esta música está servida así, y además cuenta con presentación y toma sonora impecables, la cosa está clara. **R.O.B.** Pg. 87



THOMAS: Hamlet. NATALIE DESSAY, SIMON KEENLYSIDE. CORO Y ORQUESTA DEL GRAN TEATRE DEL LICEU. Director musical: BERTRAND DE BILLY. Directores de escena: P. CAURIER Y M. LEISER. EMI 5 99447 9.

Una de las mejores demostraciones de que la *grand opéra* es un género absolutamente a redescubrir. **R.B.I.** Pg. 109



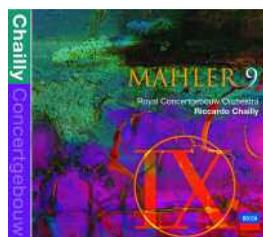
FERNÁNDEZ CABALLERO: El dúo de La Africana. MARÍA RODRIGO, GUILLERMO OROZCO, LUIS ÁLVAREZ, E.A. CORO Y ORQUESTA DEL TEATRO REAL. Director: JESÚS LÓPEZ COBOS. 2 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 476 3004/5.

Un resultado excepcional. Jesús López Cobos aborda la zarzuela con gran elegancia. **M.G.F.** Pg. 89



JUAN DIEGO FLÓREZ. Tenor. **Páginas de Orphée et Euridice, Un giorno di regno, Semiramide, La figlia del reggimento, La juive, e.a.** CORO Y ORQUESTA SINFÓNICA DE MILÁN GIUSEPPE VERDI. Director: CARLO RIZZI. DECCA 475 550-2.

Primoroso registro de un cantante que gana según se nos va haciendo más familiar. **F.F.** Pg. 103



MAHLER: Sinfonía n.º 9. ORQUESTA DEL CONCERTGEBOUW DE ÁMSTERDAM. Director: RICCARDO CHAILLY. 2 CD DECCA 475 6310.

Un emotivo adiós del director italiano que se despide de Amsterdam. Posiblemente, el más bello registro de toda su carrera fonográfica. **E.P.A.** Pg. 92



PLAISIR D'AMOUR. Canciones y romances de la Francia de otro tiempo. LE POÈME HARMONIQUE. Director: VICENT DUMESTRE. ALPHA Les chants de la terre 513.

Interpretaciones de una delicadeza, una profundidad y un sentido poético y musical en verdad emocionante. **P.J.V.** Pg. 105

sch^{er}zo DISCOS

Año XX – nº 193 – Enero 2005



SUMARIO

ACTUALIDAD:

Midem Classical Awards 2005 65

REEDICIONES:

Decca Original Masters. *E.P.A.* 68
 Berlin Reference. *J.P.* 70
 Oehms Edición Levine. *C.V.N.* 71
 Brilliant: Óperas de Mozart. *D.A.V.* 72
 Walhall. *A.V.* 73
 GOP. *F.F.* 74
 Decca: Joan Sutherland. *F.F.* 75
 Bongiovanni Historical Opera. *A.V.* 76
 Decca Classic Recitals. *F.F.* 77
 Warner Apex. *J.A.G.G.* 78
 Preiser Paperback Opera. *A.V.* 78
 Cascavelle. *S.M.B.* 79
 PentaTone. *A.B.M.* 79

DISCOS de la A a la Z 80

DVD de la A a la Z 106

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS 111

EL BARATILLO. *Nadir Madriles* 112

Nominaciones a los discos del año 2005

MIDEM CLASSICAL AWARDS

Un año más, en esta ocasión entre el 23 y el 27 de enero próximo, el Palacio de Festivales de Cannes albergará una nueva edición del Midem, el más importante mercado internacional de la música, en el que más de diez mil profesionales pertenecientes a un centenar de países de todo el mundo se dan cita anualmente en torno al mercado del disco.

En su transcurso se entregarán los premios a las mejores grabaciones del año —los Premios Clásicos Midem (o Midem Classical Awards)— en los que SCHERZO participa como miembro del jurado internacional integrado por algunas de las más prestigiosas revistas consagradas a la música clásica.

Un jurado que, desde ahora, crece en número sumando a las habituales revistas ya presentes en temporadas anteriores (*Musica*, *Crescendo*, *Pizzicato*, *Gramofon*), varias cabeceras consagradas del periodismo musical como *Le Monde de la Musique*, *Gramophone* o *Fono Forum* junto a otras menos conocidas aquí como la austríaca *Music Manual*, la suiza *Musik & Theater*, la polaca *Muzyka 21* y la rusa *AudioMusic*.

En las dos páginas siguientes se detallan las diversas categorías —sensiblemente reducidas respecto a anteriores temporadas— y, en cada una de ellas, las tres grabaciones nominadas. Los premios, como siempre, se darán a conocer en el próximo número correspondiente al mes de febrero. Suerte a todos.

Premios Clásicos Midem 2005

FINALISTAS DE LOS MIDEM CLASSICAL AWARDS

MÚSICA ANTIGUA Y BARROCA

HÄNDEL: Saul
Davies, Scholl, Padmore, Gritton
Gabrieli Consort & Players,
Paul McCreesh
DG / Archiv 0 00289 474 5102



DE MACHAUT: Motetes
The Hilliard Ensemble
ECM New Series 1823 – 472 4022

MONTEVERDI: Vespro della beata
vergine da concerto
Invernizzi, Mingardo, di Donato,
Spagnoli
Concerto Italiano,
Rinaldo Alessandrini
Naïve / Opus 111 / OP 30403



VOCAL

BACH: Cantatas BWV 56, 158, 82
Thomas Quasthoff
Miembros del RIAS-Kamerchor
Berliner Barocksolisten,
Rainer Kussmaul
DG 0 00289 477 5326

DVORÁK: Lieder
Bernarda Fink, Roger Vignoles
Harmonia Mundi HMC 901824



MOZART: Réquiem
Schäfer, Fink, Streit, Finley
Arnold Schoenberg Chor
Concentus Musicus Wien,
Nikolaus Harnoncourt
BMG 82876 587052

SOLO INSTRUMENTAL

CHOPIN: Baladas, Mazurkas,
Polonesas
Piotr Anderszewski
Virgin 72435 45620 20



HUME: Musicall Humors
Jordi Savall
Alia Vox AV 9837

YSAYE: Sonatas para violín solo
Thomas Zehetmair
ECM New Series 1835 – 472 6872

MUSICA DE CÁMARA

BEETHOVEN: Música completa para
piano y violonchelo
András Schiff, Miklós Perényi
ECM New Series 1819/20 – 472 4012

HAYDN: Las siete últimas palabras
Emerson String Quartet
DG 0 0028 474 8362



PROKOFIEV: Suite de Cenicienta /
RAVEL: Ma Mère l'Oye
Martha Argerich, Mikhail Pletnev
DG 0 00289 474 8172

OBRAS ORQUESTALES

DEBUSSY: La Mer /
MAHLER: Sinfonía nº 2
Gvazava, Larsson
Orfeón Donostiarra,
Lucerne Festival Orchestra
Claudio Abbado
DG 0 00289 477 5082



MAHLER: Sinfonía nº 9

Royal Concertgebouw Orchestra
Riccardo Chailly
Decca 475 6310

RACHMANINOV: Conciertos para piano nºs 1 y 2

Krystian Zimerman
Boston Symphony Orchestra,
Seiji Ozawa
DG 0 0028 459 6432

ÓPERA

KRENEK: Der Diktator, Schwergewicht, Das geheime Königreich

Lindsley, Malmborg, Barainsky,
Bartosz, Bracht
RIAS-Kammerchor, Deutsches
Symphonie-Orchester Berlin,
Marek Janowski
Capriccio 60 107



MONTEVERDI: L'Orfeo

Bostridge, Dessay, Ciofi, Gens, Luperi
European Voices, Les Sacqueboutiers,
Le Concert D'Astrée,
Emmanuelle Haim
Virgin 5 45642 2

MOZART: Las bodas de Fígaro

Keenlyside, Gens, Ciofi, Regazzo,
Kirchschlager
Collegium Vocale Gent,
Concerto Köln
René Jacobs
Harmonia Mundi HMC 801818.20

MÚSICA CONTEMPORÁNEA

DUSAPIN: À Quia

Ian Pace, Orchestre de Paris,
Christoph Eschenbach
Naïve / Montaigne MO 782164



HOLLIGER: Concierto para violín

Thomas Zehetmair, SWR
Sinfonieorchester, Heinz Holliger
ECM New Series 1890 – 476 1941

LINDBERG: Concierto para piano, KRAFT

Magnus Lindberg, Toimii Ensemble
Finnish Radio Symphony Orchestra,
Esa-Pekka Salonen
Online ODE 1017-2

MIEMBROS DEL JURADO:

AudioMusic (Rusia)	Alexey Trifonov
Crescendo (Bélgica)	Bernardette Beyne
Fono Forum (Alemania)	Gregor Willmes
Gramofon (Hungría)	Attila Retkes
Gramophone (Reino Unido y U.S.A.)	James Jolly
IAMA (Reino Unido)	James Brown
IMZ (Austria)	Franz Patay
Le Monde de la Musique (Francia)	Nathalie Krafft
MDR-Figaro (Alemania)	Martin Hoffmeister
Musica (Italia)	Stephen Hastings
Music Manual (Austria)	Harald Büchel
Musik & Theater (Suiza)	Andrea Meuli
Muzyka21 (Polonia)	Jan Jarnicki
Pizzicato (Luxemburgo)	Rémy Franck
Radio Classique (France)	Bernard Meillat
Scherzo (España)	Luis Suñén
Midem Classique	Cornelia Much

REEDICIÓN / ARCHIVO / HISTÓRICO

BEETHOVEN: Sinfonía nº 6.

Bayerisches Staatsorchester,
Carlos Kleiber
Orfeo C 600 031 B

BERG: Lulu

Silja, Nienstedt, Gutstein, Kmentt,
Hotter, Jungwirth, Mödl
Orquesta y Coro de la Ópera del
Estado de Viena, Karl Böhm
Andante / Naïve AN 3050

BERG: Wozzeck

Berry, Lorenz, Dickie, Klein, Dönch,
Goltz
Orquesta y Coro de la Ópera del
Estado de Viena, Karl Böhm
Andante / Naïve 3060



DVD: ÓPERA / BALLE

BERLIOZ: Los troyanos

Graham, Antonacci, Kunde, Tézier,
Naouri
Coro del Théâtre du Châtelet,
Monteverdi Choir, Orchestre
Révolutionnaire et Romantique
Yannis Kokkos, Sir John Eliot Gardiner
Opus Arte OA 0900 D



BRITTEN: Owen Wingrave

Finley, Savidge, Marlton, Barstow,
Dawson, Gale, Hellekant, Hill
Deutsches Symphonie-Orchester
Berlin
Kent Nagano
Arthaus Musik 100 372

RAMEAU: Platée

Agnew, Delunsch, Beuron, Le Texier,
Lamprecht, Naouri
Orquesta y Coro de Les Musiciens du
Louvre-Grenoble
Marc Minkowski
TDK DV-OPPLT

DVD: CONCIERTOS / DOCUMENTALES

BEETHOVEN: Variaciones Diabelli

Piotr Anderszewski
Una película de Bruno Monsaingeon
Virgin Classics / Idéale Audience 7243 5 99463 99

Sonidos prohibidos: Compositores en el exilio

Schoenberg/Krenek/Schreker/
Goldschmidt/Ullmann/Schulhoff
Una película de Norbert Bunge &
Christine Fischer-Defoy
Capriccio 93 506

Jacqueline du Pré, un retrato.

Daniel Barenboim, Pinchas
Zukerman, Sir John Barbirolli
Una película de Christopher Nupen y
Hans Petri
Allegro Films / Opus Arte OA CN 0902 D



Godfrey Macdonnic

Michael Tammaro

JANOWSKI

ESCHENBACH

GARDINER / KOKKOS

J. DU PRÉ

Decca Original Masters

TRES BATUTAS Y UN CUARTETO

Con un lanzamiento más reducido que en otras ocasiones (sólo cuatro álbumes) pero de una importancia evidente en la historia de la fonografía, Decca nos trae a tres de sus legendarias estrellas de la batuta, nada menos que Erich Kleiber, Carl Schuricht y Clemens Krauss con grabaciones sinfónicas de los dos primeros más la célebre *Salome* del tercero que todavía se hallaba pendiente de su trasvase a compacto. El último álbum es una verdadera rareza impropia de la política editorial que se ha seguido hasta hace bien poco en España, pero que suponemos que al ser un lanzamiento internacional ya no se hacen distinciones entre unos países y otros; se trata de un doble álbum con los *Cuatro Cuartetos de cuerda* del compositor norteamericano de origen suizo (y no británico como erróneamente dijimos no hace mucho) Ernest Bloch grabados para Decca por el Cuarteto Griller en 1954.

Erich Kleiber (6 CD 475 6080). Uno de los grandes directores del XX del que ya hemos hablado repetidamente desde estas páginas en múltiples ocasiones. El álbum nos trae todas sus grabaciones sinfónicas hechas para Decca entre 1948 y 1956, álbum que unido a sus legendarias grabaciones operísticas para el mismo sello (*Bodas de Figaro* y *Caballero de la rosa*) forman su legado fonográfico más importante, independiente de que todavía pueden producirse sorpresas en alguna emisora alemana (Hamburgo, Stuttgart, Colonia) que conserve registros de alguno de sus conciertos u óperas hechos en vivo. Este álbum que comentamos contiene dos versiones de la *Heroica*, dos de la *Pastoral* e interpretaciones aisladas de la *Quinta*, *Séptima* y *Novena* de Beethoven, además de dos *Sinfonías* de Mozart (39 y 40), cuatro *Danzas alemanas* del mismo compositor, la *Novena* de Schubert y la *Primera* de Weber. Las orquestas son la Concertgebouw de Ámsterdam, las Filarmónicas de Viena y Londres, y la de la WDR de Colonia. Las grabaciones, en todos los casos, de proverbial claridad y definición aun teniendo en cuenta que todas son monofónicas, están excelentemente reprocesadas. En cuanto a las interpretaciones, digamos una vez más lo ya repetido en otras ocasiones, esto es, que Kleiber fue uno de los principales directores beethovenianos por su impecable fluidez de articulación, escrupulosa atención a cada detalle, perfecto y equilibrado juego orquestal, milagrosa claridad de texturas y una unidad pocas veces puesta tan en evidencia como aquí. De las siete versiones del álbum, de excelencia indiscutible, se podría haber pedido a la *Novena*, magistral en su contención, análisis y concentración, un punto más de calor expresivo. En cuanto a las dos *Sinfonías* de Mozart, precisas, intensas e incisivas, siempre fueron consideradas como cimas en la discografía

mozartiana, mientras que la *Novena* de Schubert, luminosa y dramática al tiempo, algo cortante y siempre briosa y equilibrada, es otra de las joyas de este álbum esencial. La infrecuente y algo menospreciada *Primera* de Weber, tomada del último concierto de Kleiber el 20 de enero de 1956, es una emotiva y deslumbrante lectura que acompañaba a la n.º 39 de Mozart y a la selección de *Danzas alemanas* que componían el resto del concierto y que también se incluyen en el álbum. De muchísimo interés. Comentarios claros, concisos y acertados de Mark Audus en los tres idiomas de siempre. Imprescindible.

Carl Schuricht (5 CD 475 6074). Un director no tan famoso como el anterior, pero igual de interesante, sobrio y vigoroso, cuyas interpretaciones siempre luminosas, equilibradas, ligeras y desprovistas de toques en exceso trascendentalistas, raramente defraudaban a nadie, lo mismo que sus escasos discos (a pesar de ser un director que empezó a grabar en 1920), muy buscados por los catadores más exquisitos y por los verdaderos conocedores (no hace mucho, comentamos desde aquí su excelente doble álbum de la serie *Grandes Directores del Siglo XX* de EMI. Hänssler, por su parte, anuncia también un triple álbum con tres sinfonías de Bruckner, *Cuarta*, *Quinta* y *Séptima* con la Orquesta de la Radio de Stuttgart). En fin, de este maestro al que Celibidache calificaba como "un excelente músico" (siendo de los pocos que se salvaban de sus feroces invectivas), nos llega este quintuple álbum con todas las grabaciones hechas para Decca entre 1949 y 1956 con dos orquestas: la Filarmónica de Viena y la del Conservatorio de París. Obras de Beethoven (*Primera*, *Segunda*, *Quinta*), Brahms (*Segunda*, *Concierto de violín*, *Segundo Concierto de piano*), Schumann (*Segunda*, *Tercera*, *Obertura*, *Scherzo* y *Finale*), oberturas de Mendelssohn (*Hébridas*, *Ruy Blas*, *La bella Melusina* y *Mar en calma y viaje feliz*), la *Incompleta* de Schubert (publicada ya en el citado doble álbum de *Grandes Directores*) y dos páginas de Chaikovski (*Capricho italiano* y el tema con variaciones de la *Tercera Suite*), componen el repertorio de este magnífico álbum. A destacar el imponente Brahms, de claridad de texturas y expresividad envidiable, siempre cantado, de un lirismo y ligereza absolutamente excepcionales (soberbios tanto Ferras como Backhaus en sus respectivos cometidos); el flexible y riguroso Beethoven, al que únicamente cabría reprochar, en el caso de la *Quinta*, la manifiestamente mejorable calidad de la Orquesta del Conservatorio de París del año 1949, de metales destemplados, ácidos y temblones, de todas formas un inconveniente mínimo si tenemos en cuenta que la mayoría de las interpretaciones son con la Filarmónica



de Viena, y en el caso de Schumann hay que decir que los franceses lo tocaban mejor que la citada obra de Beethoven. En suma, versiones personales, apolíneas, luminosas y fluidas, de encanto y originalidad realmente irresistibles, muchas de las cuales pueden pasar hoy como maravillosos modelos para las futuras generaciones (*oberturas* de Mendelssohn, y todo el Schumann y el Brahms, los tres de una musicalidad, matización y refinamiento que no dejan de parecerse ciencia ficción musical en el actual

panorama de interpretación de música sinfónica). Buenos reprocesados y acertados comentarios de Ivan March. Como en el caso de Kleiber, imprescindible.

Clemens Krauss (2 CD 475 6087). Se trata de la legendaria grabación de la *Salome* straussiana que Clemens Krauss hiciera para Decca en marzo de 1954, dos meses antes de que un fulminante ataque cardíaco acabase con él durante una gira por México a la edad de 61 años. Es la primera vez que aparece en CD. Su estilo y distinción eran óptimos para dirigir la música del compositor bávaro, como muy bien lo pueden comprobar en diversos discos de música orquestal que el sello británico Testament publicó no hace mucho reprocesados de las grabaciones originales Decca. Más y mejor que ningún otro director, Krauss subraya el carácter obsesivo de la ópera, su ardiente pasión y erotismo, todo con un sutil control orquestal, un colorido, matización y respeto por lo escrito como pocas veces se ha podido ver y oír en estos pentagramas. El reparto vocal también es idóneo: digamos que la hoy desconocida Christel Goltz (que, según nos cuenta Michael Kennedy en el libreto, celebró su nonagésimo aniversario en 2002), tiene grabadas otras tres versiones discográficas de la *Salome*: con Keilberth en 1950, con Mitropoulos en vivo en 1955, y finalmente con Suitner en 1963; pero seguramente es con Krauss donde sus cualidades dramáticas, su cuidada matización del personaje y su amplio abanico de posibilidades vocales hacen de ella la gran *Salome* de su generación (no en vano la podemos considerar como la sucesora de Ljuba Wellich en este personaje). El cuadro de cantantes que Krauss dispuso para esta grabación y que rodean y arropan a la protagonista, es de lo mejor de aquel tiempo, particularmente el sensacional Herodes de

Julius Patzak, el ejemplar Narraboth de Anton Dermota y el competente y sólido Jochanaan de Hans Braun. El elenco de comprimarios (entre los que se cuentan nombres como Ludwig Weber y Walter Berry) es idóneo, mientras que la grabación monofónica y su reprocesado actual tiene la suficiente claridad y minuciosidad en el detalle como para no echar de menos los nuevos registros de esta ópera. En fin, hay que recordar que existen excelentes y muy bien grabados registros de *Salome* (nombremos al siempre citado Solti como uno de los indiscutibles artifices discográficos straussianos, o a otros, como Karajan, Reiner, Mitropoulos o Sinopoli, que por las más diversas razones brillaron especialmente en este drama), pero ninguno como Krauss por esencia, idioma, carácter y estilo; un registro, en suma, que podemos considerar como una de las grandes contribuciones a la discografía de Richard Strauss. Suficientes comentarios de Michael Kennedy.

Cuarteto Griller (2 CD 475 6071).

Como decíamos arriba, una extraña novedad dentro de los Original Masters, ya que los *Cuartetos* de Ernest Bloch (1880-1959) son obras que en principio tendrían que haber sido destinadas a otras colecciones más específicas. Los intérpretes favoritos del propio compositor para estas obras fueron los componentes del Cuarteto Griller, conjunto creado y formado en la Royal Academy of Music por el viola Lionel Tertis y que llegó a ser el primer grupo profesional de esta institución. Según nos cuenta Tully Potter en el libreto, los Griller se impusieron como el mejor cuarteto británico en la década de los treinta, haciendo su presentación en los Estados Unidos en 1939. Durante la Segunda Guerra prosiguieron con sus actividades musicales con el uniforme de la RAF y, en 1945, interpretaron en Postdam para los diri-

gentes del mundo. En 1949 aceptaron una oferta para ser el cuarteto residente en la Universidad californiana de Berkeley y finalmente en 1963 se deshizo la agrupación. Los Griller conocieron a Bloch cuando fueron invitados a interpretar su *Primer Cuarteto* para una retransmisión de la BBC, profundizando su relación más tarde al fijar ambos su residencia en los Estados Unidos. El propio compositor fue quien revisó y supervisó las cuatro grabaciones que aquí podemos escuchar (el *Quinto Cuarteto* no fue grabado por este conjunto), y al término de ellas dijo que "es un sueño para un compositor escuchar su propia música en interpretaciones como las que habéis hecho". Las recreaciones del Griller, efectivamente, son extraordinarias, dan a cada obra su carácter propio con una maestría técnica que hoy mismo sería considerada como excepcional al lado de cualquiera de los grandes cuartetos existentes en nuestros días. El equilibrio, afinación, flexibilidad e idioma, son los idóneos para estas obras, una gran contribución para este lenguaje decididamente tradicional (a pesar de algunos toques de atonalidad y de escritura dodecafónica en el último cuarteto de los aquí grabados), cuya severidad de estilo y profunda meditación quedan perfectamente reflejados en estas grabaciones. Buen sonido monofónico y claros y pedagógicos comentarios de Tully Potter en los tres idiomas acostumbrados.

En suma, tres álbumes gloriosos protagonizados por otras tantas de las más importantes batutas del XX. El cuarto es una novedosa y significativa aportación cultural (para el oyente español sobre todo) que les acercará en perfectas condiciones a la interesante música de cámara de un creador prácticamente desconocido por estos pagos y bastante descuidado por la industria fonográfica.

Enrique Pérez Adrián

VII CONCURSO DE VIOLIN, VIOLA-CELLO "VILLA DE LLANES" 2005

(Edición Nacional)
22, 23 y 24 de agosto de 2005

**XVIII CURSO
INTERNACIONAL
DE MUSICA**
Llanes - Asturias
Del 16 al 31 de Agosto de 2005

Violín
José Ramón Hevia
Lev Chistyakov
Keiko Wataya
Aitor Hevia
Viola
Thuan Do Minh
Cello
Lluís Claret
Adolfo Gutiérrez

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



Berlin Reference

DE OTRA EUROPA

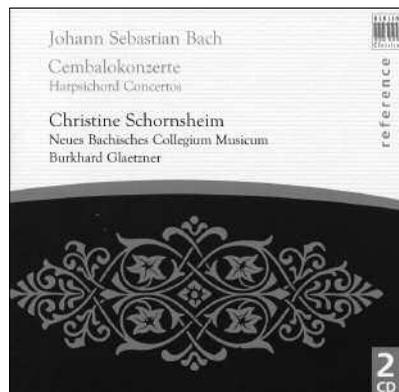
Nos llegan diversos volúmenes de una nueva serie media, esta vez reediciones de grabaciones ya publicadas del sello Berlin Classics (Gaudisc). A excepción del doble compacto con obras de Bach, el resto de lo que presentamos hoy data de los años de la RDA, una época en la que, si bien la situación política y social no era todo lo buena que sería de desear (ya saben, la falta de democracia, la censura, la obediencia a la URSS, jugarse la vida saltando el muro, el miedo a los servicios secretos...) en lo musical había un nivelazo del que algunas de estas grabaciones dan cumplida cuenta. Empezaremos pues con el doble álbum a que nos referíamos ahora, centrado en obras concertantes de Bach para uno, dos y cuatro claves más dos flautas de pico en el *BWV 1057* (1343 DDD): los *Conciertos BWV 1052, 1053, 1054, 1055, 1056, 1057, 1058, 1060 y 1065*. Grabaciones de entre 1990 y 1992. Es este un Bach apañadito sin más. Se escucha con agrado pero no entusiasmará ni a los partidarios irreductibles del historicismo ni a los más tradicionalistas. La cuestión no es aquí el instrumental empleado sino la opción interpretativa, un tanto neutra, como si estuviéramos ante un nuevo e imposible disco de, por poner un ejemplo de hace unos años, Karl Richter: la tradición pesa en Richter pero hay cierta inquietud historicista. Pues aquí vendría a ser algo así. Estupendo por otra parte el sonido del Neues Bachisches Collegium Musicum que dirige Burkhard Glatzner y muy buen papel de Christine Schornsheim como solista de clave, secundada en los conciertos para más de un clave por Armin Thalheim, Mechthild Stark y Violetta Liebsch, más las dos flautas de pico en el *BWV 1057* de Paul Leenhouts y Karel van Steenhoven. Resumiendo, un Bach de hace poco más de una década pero que suena un poco anticuado aunque para más de uno tendrá su gracia y su interés. Pero no es tan anticuado como, por ejemplo, el de Fischer, que es de los Bach anticuados de verdad pero que, este sí, despierta pasiones.

Siguiendo el repertorio de esta serie de modo más o menos cronológico en lo que composición se refiere, encontramos una primera joya: un recital del gran Peter Schreier (grabado en 1970, momento dulce en la carrera de este tenor) compuesto por arias de óperas en italiano de Mozart (*Idomeneo, La finta giardinera, Ascanio in Alba, La finta semplice, Lucio Silla, La clemenza di Tito e Il re pastore*) acompañado con oficio por Otmar Suitner al frente de la Staatskapelle Berlin (1333 ADD). por supuesto que sobresale Schreier, indiscutible protagonista, aunque orquesta y director cumplen sobradamente y están sumamente atentos a trazar aquí un Mozart clásico de verdad, proporcionado y sin estridencias, elegante pero sin amana-

mientos ni superficialidad, muy lírico, casi romántico aunque sin excesos. Un recital precioso, con ese timbre inconfundible de Schreier que tan mozartiano resulta (y también tan bachianamente evangelista).

Después, un atractivo programa Mendelssohn (1340 ADD) con la música incidental de *El sueño de una noche de verano*, por la soprano Magdalena Falewicz, la mezzo Ingeborg Springer, el coro femenino de la Deutschen Staatsooper Berlin y la Staatskapelle Berlin bajo la dirección de Günther Herbig (grabación de entre 1976 y 1977), y las oberturas de concierto *Das Märchen von der schönen Melusine* y *Meeresstille und glückliche Fahrt* por Kurt Masur al frente de la Gewandhausorchester Leipzig (grabaciones de 1974). Ante todo cabe indicar que la música incidental no está completa y de los catorce números originales (incluida la obertura) aquí se nos ofrecen sólo nueve, lo cual puede restar algún interés a la propuesta. Y es una lástima porque la versión está muy bien, aunque no llegue al nivel de excelencia de la célebre de Kubelik de 1965 para DG (con Edith Mathis y Ursula Boese como solistas). Los complementos, las dos encantadoras oberturas de concierto con Masur a la batuta son de esas pequeñas delicias que se disfrutan sin el menor esfuerzo y que conocen aquí versiones que abundan en su belleza desde una gran fidelidad al espíritu y a la letra; de hecho, son el gran interés de este compacto y la auténtica justificación para hacerse con él, más que la música incidental para la obra shakespeariana, de la cual pueden hallarse versiones preferibles a precio medio y con cierta facilidad (la de Kubelik, sin ir más lejos, si es que todavía está en catálogo, o la de Mackerras, éstas sin las partes vocales ni corales, en Virgin Classics, también en serie media, y con la Orchestra of the Age of Enlightenment).

El operismo romántico también tiene cabida aquí con extractos del *Lohengrin* de Wagner (1334 ADD) grabado en 1972, también con Suitner y la Staatskapelle Berlin y con un equipo de solistas en el que hallamos a Martin Ritmann (Lohengrin), Hanne-Lore Kuhse (Elsa), Karl-Heinz Stryczek (Friedrich von Telramund) y Ludmilla Dvoráková (Ortrud), todos excelentes, pero sobresaliendo el Heinrich der Vogler del gran Theo Adam. Magnífica versión que, entre los cortes inevitables (es una selección) y la escasa duración (54'44") resulta demasiado breve. Y aquí no es verdad aquello de "lo bueno si breve dos veces bueno". Más ópera con coros célebres, disco casi inevitable en toda colección de serie media que se precie. Ya saben: coros del *Otello* de Verdi, de la *Carmen* de Bizet, los recurrentes de *Nabucco*, de *Aida*, algo de Wagner, de Mascagni, Leoncavallo, Donizetti, Weber, Gounod, Mozart, Flotow y Nicolai (1335 ADD) con el



Coro de la Deutsche Staatsoper Berlin y la Staatskapelle Berlin con Suitner dirigiendo con su habitual buen oficio y buen hacer. Con grabaciones de entre 1977 y 1978, este disco es muy agradable de escuchar y hallaremos en él momentos de gran música excelente interpretada.

Después, dos volúmenes dobles con protagonismo del piano y que resulta, de entrada, sumamente atractivos (al escucharlos lo son más). Primero, un programa Debussy-Ravel por Cécile Ousset (1345 ADD), grabaciones de 1967 y 1971, en el que la pianista francesa deja bien clara una vez más su afinidad personal e interpretativa con este repertorio, además de su dominio indiscutible del mismo. Clara, incisiva, percusiva a veces, Ousset entiende estas obras desde el pianismo y desde la propia música, no desde las brumas ni desde lo extramusical ni desde ese extraño (y tan perjudicial) miedo a tocar esta música con decisión. Hay otras opciones para estas obras, pero este acercamiento tan personal a ellas merece una audición atenta. El otro doble compacto con protagonismo pianístico lo constituye el que presenta la versión de Peter Rösel y la Berliner Sinfonie-Orchester dirigida por Kurt Sanderling de los cuatro *Conciertos* de Rachmaninov (1342 ADD), en tomas de entre 1978 y 1982. A muchos el nombre de Peter Rösel no nos dirá gran cosa, pero este pianista nacido en Dresde en 1945, discípulo de Bashkirov y Oborin

en Moscú, llegó a ganar el prestigioso Concurso Chaikovsky en 1966, así que atentos a este par de compactos. Y la atención no se verá, ni mucho menos, defraudada. Rösler es un grandísimo intérprete de Rachmaninov según queda aquí bien claro. Su técnica es impecable, segura y de una facilidad pasmosa, todo muy natural, y su musicalidad extraordinaria se beneficia en esta ocasión del inmenso talento del gran maestro Sanderling. Si decíamos que el compacto de Schreier con arias de Mozart era una primera joya de este lanzamiento, aquí tenemos (y asumiremos la subjetividad de tal afirmación, claro está) la segunda.

Y para terminar, el Gershwin más popular a cargo de Kurt Masur y la Gewandhausorchester Leipzig (1336 ADD), en grabaciones de entre 1974 y 1975. Primero una *Rhapsody in Blue* con Siegfried Stöckigt como solista al piano

que algunos recordarán por haberse publicado hace años y en diversas ocasiones en DG y que está bien; sin entusiasmar, pero bien, aunque si estamos acostumbrados a "las de toda la vida"... pues eso. La verdad es que molesta un poco aquí la "fantasía" del percusionista... Fíjense en él. A este hombre le han puesto delante una batería y venga a hacer aportaciones personales. Y Gershwin no es jazz; al menos este Gershwin. Es verdad que Gershwin parte del jazz (aunque no sólo del jazz, desde luego), pero hay que respetar lo escrito que para eso está. Pero el percusionista en cuestión no llega a destacar tanto como para hundir esta versión que, repetimos, no está nada mal. Después, la famosa suite de *Porgy and Bess*, que, aunque los créditos no lo digan, es obra de Robert Russell Bennett, basada, claro está, en temas de la ópera de Gershwin. Nuestro

amigo el percusionista sigue aquí fantaseando pero, a diferencia de lo que sucede en la obra anterior, incluso se agradece su presencia en algún momento, por ejemplo cuando escuchamos el famoso *I've got plenty O'nothing*. En las otras dos obras también se advierte la participación de este percusionista pero se muestra un poco más comedido (aunque, evidentemente, ahí está). En todo caso, lo dicho para *Rhapsody in Blue* se hace extensible al resto del programa y estamos ante unas versiones que están la mar de bien y que muestran el afecto de Masur por Gershwin y su capacidad para hacer vivir esta música incluso en la RDA de la década de 1970, cuando el muro existía y cuando Alemania y Europa estaban partidas en dos, a la vez enfrentadas y de espaldas una a la otra.

Josep Pascual

Oehms Edición Levine

DIARIO DE UNA RELACIÓN

Bajo el título de *Documentos de los años müniqueses*, el sello germano Oehms presenta una serie de grabaciones realizadas en directo por James Levine al frente de la Orquesta Filarmónica de Munich, una relación laboral y artística que llevó al director norteamericano a suceder al legendario Sergiu Celibidache en el podio de la centuria bávara. Una sucesión acaecida por la muerte de aquel y cuyos resultados siempre estuvieron marcados por la poderosa sombra del genio rumano. Los cinco años de asociación (1999-2004) se ven ahora reflejados por esta edición de la que se han presentado los cuatro primeros volúmenes, y que en poco tiempo estarán disponibles otros cuatro (dedicados a Bartók, Brahms, Beethoven-Wagner, y Gershwin-Harbinson-Ives).

El álbum que inaugura la colección está dedicado a los *Gurrelieder* de Schoenberg grabados los días 18, 19 y 21 de julio de 2001 en la Philharmonie de Múnich (OC 501). Esta grabación ejemplifica el estilo directorial de Levine, siempre más pendiente de la forma que del fondo. No obstante, en el caso de esta siempre desmesurada pieza, el inequívoco sentido dramático del americano juega a su favor de forma considerable. Además, utiliza su capacidad de análisis para desentrañar las complejidades instrumentales y, sobre todo, en la claridad de los planos sonoros. La versión, a la postre, resulta excesivamente cuadrículada. Todo está en su sitio, y de forma coherente. Pero al mismo tiempo, está vacía. La carga postromántica y la intensidad de la obra se ven diluidas ante un espectáculo sonoro de primera calidad, en la que participa una orquesta en estado de gracia y dos coros (Filarmónico de Múnich y Sinfónico de Bamberg) a la misma altura, además de un reparto de muchos quilates.

Entre las voces solistas destaca la presencia de Waltraud Meier como una



Waldtaube de plena madurez o Ben Heppner como Waldemar, además del veterano Ernst Haefliger como narrador.

Quizás el disco más redondo de este primer lanzamiento sea el dedicado a cuatro compositores neoyorquinos (OC 502): Elliott Carter (*Variaciones para orquesta*), Charles Wuorinen (*Gran bamba para orquesta de cuerdas*), Roger Sessions (*Concierto para piano y orquesta*) y Robert Di Domenico (*Sinfonía*). Un retrato bastante ilustrativo de la vida musical de la ciudad estadounidense de los últimos 50 años del pasado siglo. En estas versiones, lo primero que destaca es la claridad expositiva y su capacidad de análisis, que dejan el camino expedito a la comprensión para un público no iniciado. Las complejidades estructurales y rítmicas de la pieza de Wuorinen aparecen diáfanas, lo mismo que el complejo lenguaje del *Concierto* de Sessions, que cuenta con la acertada participación de Robert Taub al instrumento solista. La *Sinfonía* de Robert Di Domenico, exmiembro de la Orquesta del Metropolitan y un completo *outsider* de las corrientes oficiales del negocio musical, es un fascinante fresco orquestal de personalísima factura que sirve de homenaje a Mozart

(con el empleo y deconstrucción del inicio del cuarto movimiento de la *Sinfonía K. 550*) y a su aparente simplicidad. La versión vuelve a ser, en este caso, de una calidad elevadísima.

Un terreno en el que se mueve con menos solvencia es en el de Mahler. Ejemplo de ello es esta *Novena* (OC 503). Aquí su proverbial brillantez, a la que le añade una pátina de sentimentalismo arrebatado, se torna asepsia porque no entiende, o no quiere entender, el universo mahleriano. No hay rastro de serenidad ni resignación. Más bien todo se encamina a reflejar lo patético. Muy fácil, como ideado por Walt Disney. Se apoya en la innegable calidad y solvencia instrumental de la orquesta para dar credibilidad a una propuesta que se antoja demasiado insustancial.

No hay lugar para la reflexión ni para el juego de tensiones bien articulado. El Adagio final, por ejemplo, resulta de una indolencia injustificada, con una serie de momentos escogidos para lucirse con un discurso que se pierde en el camino y no se vuelve a recuperar. O un Rondó de escasa convicción poética.

El último volumen es un cajón de sastre en el que tienen cabida obras de Weber, Mozart, Copland y Richard Strauss (OC 504). Quizás lo más interesante sea la ajustada lectura del *Concierto para clarinete y orquesta de cuerdas con piano y arpa* de Copland (junto a Martin Spangenberg), una partitura muy lucida en la que la solvente orquestación del norteamericano y sus pegadizos temas copan todo el protagonismo. *Till Eulenspiegel* resulta demasiado formalista, con escasa fantasía y variedad expresiva, pese a su correcta construcción. La obertura *Oberón* y la *Sinfonía n.º 39* de Mozart carecen de interés. Son más un compromiso programático que una propuesta discográfica a tener en cuenta.

Carlos Vilchez Negrín

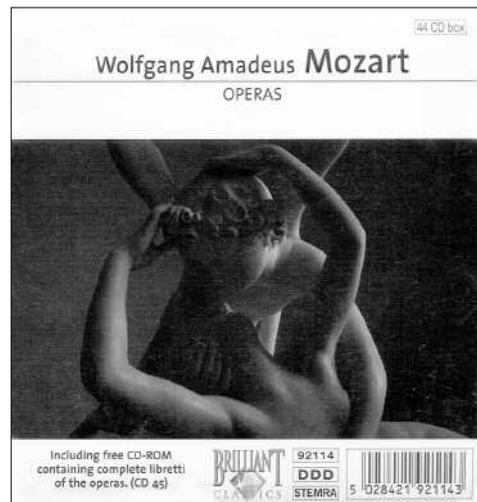
Brilliant

UN MOZART ASEQUIBLE

Si hace unos años nos dicen que podemos tener todas las óperas de Mozart por poco más de veinte mil pesetas, en versiones que sin ser de primer nivel, sí son en su mayoría conocidas y buenas, resultaría bastante difícil de creer. Hoy es posible, y partiendo de lo económico de la propuesta de Brilliant (880/1521877), más que una crítica discográfica al uso sería de justicia recomendar sin reservas la presente edición dada la oportunidad única que supone. Diecinueve títulos, 44 CDs, más de 48 horas de música y teatro, de ópera con mayúsculas, presentado en una cómoda cajita de cartón con los discos en sobres individuales. Por si fuera poco, se incluyen también un CD-ROM con el libreto íntegro de todas las óperas con la traducción al inglés, y una pequeña carpetilla con el argumento y los cortes de la colección.

Por si alguien duda del genérico "conocidas y buenas" empleado arriba, vamos a detallar someramente los intérpretes. Así, siguiendo un orden cronológico, comenzamos por el Intermezzo *Apollo et Hyacinthus* *Kv 38*, realmente una obra infantil (11 años tenía el angelito cuando la compuso en 1767), que se ofrece en la grabación de 1990 de la Orquesta Sinfónica y Coro de Leipzig dirigidos por Max Pommer; John Dickie, Arno Raunig y Ralf Popken encabezan un reparto homogéneo en el que nadie destaca ni por arriba ni por abajo; versión seria, tal vez en exceso, pero correcta y eficaz. Un año más tarde, en 1768, llega el turno de *Bastián y Bastiana* *Kv 50*, que en su sencillez e inocencia contiene ya esas primeras e inconfundibles pinceladas teatrales de Mozart; se trata de un registro de 1989, con la misma orquesta y director que la anterior y con los cantantes Dagmar Schellenberger, Ralph Eschrig y René Pape; amena, aunque un punto rígida. También de 1768 es *La finta semplice* *Kv 51*, encantadora ópera bufa que en grabación de 1983 recrean la Orquesta del Mozarteum de Salzburgo dirigida por Leopold Hager, y un reparto de grandes figuras: Helen Donath, Robert Holl, Anthony Rolfe-Johnson, Robert Lloyd y Teresa Berganza, entre ellos. Destaca la sutil y preciosista Giacinta de la mezzosopran española, la poderosa Rosina de la Donath, y un conjunto en el que prevalecen las prestaciones individuales. Con *Mitridate, rey de Ponto* *Kv 87*, Mozart se acerca a la ópera seria, todavía en la temprana fecha de 1770; está a cargo del grupo Musica ad Rhenum que dirige Jed Wentz; reciente, de 2001, tiene en los papeles principales a Marcel Reijans, Francine van der Heyden, Cécile van de Sant y Johannette Zomer, y lo cierto es que no consigue desplegar toda la belleza y sentido dramático de la música del salzburgués, en parte también por unos cantantes bastantes justitos de medios. Prácticamente lo mismo puede decirse de *Ascanio in Alba* *Kv 111*, "fiesta teatral

en dos actos" estrenada en 1771, en versión de 2002 que repite orquesta y director anteriores, con las voces de Maaïke Beekman, Claudia Patacca y Nicola Wemyss, entre otras; discreta y excesivamente rígida. Mejora un poco la "acción teatral" *Kv 126 Il sogno di Scipione*, de 1772, grabada en 2001, que muestra un mayor compromiso teatral y musical; siguiendo con la misma agrupación, entre los cantantes destacan Claron McFadden, François Soons, y Claudia Patacca. Con *Lucio Silla*, *Kv 135*, "dramma per musica" del mismo año que la anterior, nos situamos ante una intensa representación en vivo de 1985, con Orquesta y Coro del Teatro de la Monnaie de Bruselas dirigidos por Sylvain Cambreling y un elenco de solistas de renombre que encabezan Ann Murray, Lella Cuberli y Anthony Rolfe-Johnson; brillante, entretenida y con alguna imprecisión propia del directo. Se repite directo en Bruselas (1989), orquesta y director, ahora con nombres como Ugo Benelli, Joanna Kozłowska, Marek Torzewsky o Malina Major, en *La finta giardiniera* *Kv 196*, "dramma giocoso" de 1775; menor calidad canora que en Lucio Silla, pero con similar interés por el adecuado reflejo de la vis cómica de la obra. La siguiente aparición de Musica ad Rhenum y Jed Wentz se produce en la "serenata" de 1775 *Il re pastore* *Kv 208*; Johannette Zomer, Francine van der Heyden y Marcel Reijans encabezan un reparto cumplidor, aunque sin especiales alegrías; el registro, de 2001. La *Zaide* *Kv 344*, singspiel alemán de 1781, se presenta en una grabación del 2001 de la Radio Kamerorkest que dirige Ton Koopman con acertada ligereza y vitalidad; las voces de Klaus Mertens, Sandrine Piau, Paul Agnew y Max Cloulek realizan un notable trabajo muy cuidadoso en el estilo. El drama heroico, música incidental de *Thamos, rey en Egipto*, *Kv 345* (1773, 1775) recibe una irregular versión de 2002 con intérpretes varios: Sinfonietta Slovaca, Coro Württembergisches, dirección de Taras Kyrsa y cantantes como Charlotte Lehmann, Rose Scheible o Oly Pfaff; voluntariosos aunque de tono espeso y árido. En *Idomeneo*, *Kv 366* (1781) nos vamos a la antigua grabación (1971) de la Staatskapelle de Dresde, Coro de la Radio de Leipzig dirigidos por Hans Schmidt-Isserstedt y un grupo de notables cantantes aunque en un estilo bastante lejano al Mozart que suele hacerse actualmente: Nicolai Gedda, Adolf Dallapozza, Anneliese Rothenberger, Edda Moser, Peter Schreier y Theo Adam, entre ellos. Más reciente (1999), aunque de planteamientos bastante "clásicos", el singspiel *El rapto en el serrallo* *Kv 384*, (1782), protagonizado por Yelda Kodalli, Paul Groves, Désirée Rancatore, Peter Rose,



Lynton Atkinson y Oliver Tobias, con Coro y Orquesta de Cámara de Escocia y su titular Charles Mackerras al frente. Es una lectura ágil y dinámica con unas voces no siempre acertadas pero suficientes. Del mismo libretista, Johann Gotlieb Stephanie jr. es *El empresario teatral* *Kv 486*, breve singspiel en un acto de 1786 que en la grabación más antigua de la colección (1968) recrean con sólido oficio Sylvia Geszty, Rosemarie Rönisch, Peter Schreier y Christian Polster, con la Orquesta de Cámara de Berlín, dirigidos todos por Helmut Koch. Pasamos ya a la trilogía da Ponte, *Las bodas de Figaro* *Kv 492* (1786), *Don Giovanni* *Kv 527* (1787) y *Così fan tutte* *Kv 588* (1790), las tres con el grupo de instrumentos originales La Petite Bande, dirigida por Kuijken; son registros realizados en vivo, el primero en 1998 en La Coruña, el segundo en 1995 en Santiago de Compostela y el tercero en 1992 en Budapest. *Las bodas* cuenta con un reparto en el que podemos destacar el elegante Cherubino de Monica Groop, el autoritario Conde de Huub Claessens, el Fígaro algo rudo de Werner van Mechelen y la preciosista y ligera Susanna de Christiane Oelze; la condesa de Patrizia Biccire se queda bastante corta y el resto de cantantes cumple relativamente bien su cometido. En *Don Giovanni* tenemos nuevamente a Verner van Mechelen como don Juan, repite también Huub Claessens como Leporello, y se complementan con Elena Vink (doña Anna), Markus Schäfer (don Octavio), Nancy Argenta (Zerlina), Nancy de Vries (Masetto), Christina Högman (doña Elvira) y Harry van der Kamp (Comendador); voluntariosa y llena de contrastes, prevalece el acierto dramático sobre el canto, irregular en las escenas de conjunto. El *Così fan tutte* repite a Nancy Argenta (Despina), Huub Claessens (don Alfonso), Markus Schäfer (Ferrando), con la Dorabella de Monica Groop, la Fiordiligi de Soile Isokoski y el Gugliel-

mo de Per Vollestad; buena versión también, de fuertes acentos y como queriendo escapar de un excesivo lirismo, característica habitual del Mozart del conjunto holandés. Vuelven Orquesta y Coro de Escocia con Mackerras en *La flauta mágica Kv 620*, (1791); reparto de campanillas para una versión de 1991 impecable en la parte canora; Barbara Hendricks, Jerry Hadley, Thomas Allen, Robert Lloyd, June Anderson y Ulrike

Steinsky realizan en sus papeles todo un despliegue de medios; coro y orquesta les secundan con mimo y seguridad, a veces un poco distantes de la poesía de la partitura. Para la última de las óperas de Mozart, *La clemenza di Tito Kv 621* (1791), se ha escogido la grabación de 2002 de Musica ad Rhenum (grupo de instrumentos originales que participa por quinta vez en esta colección) dirigido por Jed Wentz; cantan André Post,

Claudia Patacca, Francine van der Heyden, Cécile van der Sant, Niela Wemyss y Marc Pantus; suficiente tan sólo en las voces y con escasa intensidad, resulta en general aceptable, lejos sin duda de las grandes referencias de la obra.

Mucha música pues, bastante calidad y poco, muy poco precio. Para no pensarlo dos veces.

Daniel Álvarez Vázquez

Walhall

LAS ÓPERAS Y LOS DÍAS

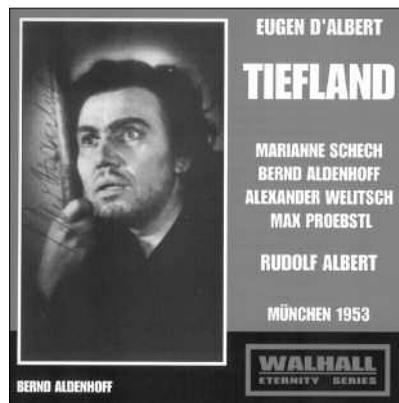
La versión de *Fidelio* (WLCD 0056, Múnich, abril de 1951) está protagonizada por Helena Braun, ante su público y muestra un canto valiente, que sabe expresar la entereza y la angustia del personaje, junto a Julius Patzak, que nos muestra un Florestan lírico, con una buena línea de canto, acompañados por Ferdinand Frantz, que sabe dar el carácter malévolo del personaje y Josef Greindl, que resalta el carácter socarrón, pero en el fondo noble de Rocco, dirigidos por Eugen Jochum, con una visión enérgica y contrastada.

Tiefland (WLCD 0039, Múnich, 1953) es una obra que es el mejor ejemplo de la ópera verista alemana y su autor, Eugene D'Albert se inspiró en el drama homónimo catalán (*Terra baixa*), escrito por Àngel Guimerà, y que a partir de un buen libreto, consiguió una música intensa y dramática, que cuenta aquí con una versión cuidada a cargo de Marianne Schech, sufrida Marta, Bernd Aldenhoff, potente y primitivo Pedro, Alexander Welitsch, que da vida al villano Sebastiano y Max Proebstl, noble Tommaso, conducidos con oficio por Rudolf Albert.

Albert Lortzing es uno de los más importantes compositores románticos alemanes, de formación autodidacta y que vivió el teatro en casi todas sus facetas, pero casualmente su ópera *Regina* (WLCD 0055) fue estrenada después de su muerte, como consecuencia de su temática revolucionaria. Se trata de una obra bien construida y con momentos inspirados, como podemos comprobar en esta versión procedente de Berlín dada los días 14 al 20 de octubre de 1951, que cuenta con un reparto correcto integrado por Irmgard Klein, Karl-Heinz Stracke, Ernst Kozub y Heinz Friedrich, bajo la batuta profesional de Walter Schartner.

Manon (WLCD 0053, Nueva York, 16-I-1943). Estas representaciones del teatro americano están protagonizadas por Bidú Sayao, soprano con una gran musicalidad, con un timbre algo ligero y con un fraseo bello pero algo distante, mientras que Charles Kullman es un tenor de voz expansiva, que intenta contener, con un cierto éxito para mejorar su estilo, junto a un extrovertido John Brownlee, con Sir Thomas Beecham al podio, que consigue dar color a la orquesta.

Il barbiere di Siviglia (WLCD 0061,



Milán, 1952), de esta función de la Scala destaca la versión de Victor de Sabata, que a partir de los criterios de la época consigue una versión fluida, transparente y a la vez intensa, subrayando las sutilezas rossinianas, destacando en el reparto Cesare Valletti con su fraseo elegante y cuidado, lleno de estilo, junto a Nicola Rossi-Lemeni, contenido pero expresivo Don Basilio, la discreta Dora Gatta y Gino Bechi en una versión extrovertida y poco refinada.

Siguiendo la costumbre de la época, la ópera *Aida*, se dio en Hamburgo en 1951 (WLCD 0036), cantada en alemán con una mayoría de cantantes que eran buenos profesionales, pero con medios excesivamente líricos. De entre ellos destacaremos a Helge Rosvaenge, por su línea y buen fraseo, mientras que Hilde Zadek sobresale más en los momentos sutiles, Elisabeth Höngen posee un bello timbre, pero le falta densidad, al igual que Josef Metternich, con un enfoque elaborado de Hans Schmidt-Isserstedt. La concepción de Herbert von Karajan sobre *Aida*, siempre ha estado vinculada a cantantes líricos y esta función de Viena del 3 de febrero de 1951 (WLCD 0057) mantiene su concepción, a la vez que ese planteamiento a veces de una lentitud exasperante, que le resta sentido dramático. El reparto está compuesto por las efectivas Carla Martinis y Nell Rankin, el suficiente Lorenz Fehenberger y los correctos Gianpiero Malaspina y Mario Petri.

Un ballo in maschera (WLCD 0054, Nueva York, 22-XI-1947) tiene como gran protagonista a Leonard Warren que da una verdadera lección de fraseo, mostran-



do con gran detalle la evolución del personaje desde la fidelidad al odio, estando acompañado por Jan Peerce, brillante vocalmente, pero poco refinado y con un fraseo poco cuidado, junto a la musical Pierette Alarie, con una voz de proyección limitada y las correctas Daniza Ilitsch y Margaret Harshaw, dirigidos de forma superficial por Giuseppe Antonicelli.

En *Der fliegende Holländer* (WLCD 0038, Hamburgo, 1951) la presencia de Hans Hotter magnifica cualquier representación y su prestación del atormentado holandés es un verdadero ejemplo de variedad expositiva, rico fraseo, poniendo de manifiesto el carácter sombrío del navegante. Otros intérpretes son la soprano Helene Werth con unos medios a la que les falta una mayor densidad y con una prestación que siendo correcta, queda algo lejana, mientras que Bernd Aldenhoff es un extrovertido Eric y Kurt Böhme un correcto Daland, dirigidos por eficiencia por Wilhelm Schüchter.

Oberon (WLCD 0062, Colonia, septiembre de 1953): la última obra de Weber no ha tenido mucha suerte, a pesar de que musicalmente tiene grandes valores y además es un proyecto que prepara la evolución futura; cuenta con una gran versión de Joseph Keilberth, que consigue resaltar la delicadeza y a la vez la efusividad, con claridad de ideas con un reparto en el que destaca Leonie Rysanek, que incide en los aspectos brillantes y los más contenidos, mientras que el resto de cantantes, Peter Offermanns, Wilhelm Lückert y Gisela Linz mantienen un nivel correcto.

Albert Vilardell

GOP

RETORNO A LOS CINCUENTA

GOP (LR Music) propone una lírica mirada hacia atrás sin ira, más bien con encanto, por medio de seis títulos del más trillado repertorio, salvo uno que resulta una siempre bienvenida rareza. Casi todos originados en esa especie de factoría operística que fue durante más de cincuenta temporadas la RAI italiana (primero llamada EIAR), aunque la *Cavalleria* mascagniana provenga del catálogo Decca y el *Faust* gounodiano sea una toma en vivo en la trasatlántica Nueva Orleáns. Sumando además un buen plantel de estrellas de la época, algunas en su momento de esplendor; otras camino de conseguirlo. *Manon* de Massenet (GOP 66.323), cantada en 1952 en italiano con público en la sala de la radio, con los cortes inevitables entonces en la práctica teatral normal (incluyendo con ello la desaparición de varios personajes), nos permite recuperar a la deliciosa soprano Rosanna Carteri, a la cual contando con sólo 21 años se acerca, algo bien insólito, a la edad ideal de la protagonista prevostiana. Aunque tanto por idioma como por estilo y aptitudes esta *Manon* es más meridional que francesa, es imposible no dejarse seducir por tan rica voz de sensuales contornos (expuestos con holgura en el mágico dúo de San Sulpicio) y por tan apasionada intérprete que no sólo aprovecha sus numerosos momentos sentimentales (extraordinario su patético *Addio, o nostro picciol desco*) sino también los dramáticos. Frente a ella, Giacinto Prandelli es un Des Grieux elegante, que dice muy bien su texto y canta cuidadoso de la musicalidad y del matiz, redondeando, por ejemplo, un *Sogno* de calidad y un interiorizado *Ab, dispar vision*, construyendo en conjunto un enamorado dulce y acomodaticio. El Lescaut del veterano Afro Poli es del nivel adecuado a su prestigio y Plinio Clabassi, reducido su personaje, aprovecha para sobresalir en su página solista del acto III. Dirige Vittorio Gui, como siempre a la altura de su fama.

Giannina e Bernardone de Cimaroza (66.322), inédita en disco hasta la fecha, de ahí que se publique con más información que las demás entregas (argumento y sucintos datos sobre la obra y la grabación), es una joyita cómica propia de un compositor de la fértil musicalidad y del talento del autor del *Matrimonio segreto*, al cual la operita en cuestión precede en una década. Un terceto protagonista excepcional está encargado de poner en pie esta obra que ridiculiza a un marido celoso: Sena Jurinac como Giannina, es una auténtica delicia de certera caracterización, de traducción melódica y de conocimiento del género, probablemente debido al espíritu mozartiano que parece aquí más latente que en otras partituras cimarasianas y quizás ayudada asimismo por su marido de entonces, Sesto Bruscantini, un Bernardone que se mueve domina-

dor de posibilidades en este repertorio electivo del que fue un insuperable intérprete. Ahí está, para ahuyentar posibles dudas o gratuitas exageraciones, su gran escena del acto II entre cómica y seria, *Miser Bernardone* (recitativo acompañado) y *Maritati poverelli* (aria), un momento que parece hecho a su medida. Para colmo, en la pizpireta e inevitable *soubrette* de turno, Lauretta, encontramos a la sin par Graziella Scutti, mientras que en los personajes de relleno siguen garantizando la calidad del proyecto, Mario Carlin y Mario Borriello (por cierto, que la carátula del disco repite erróneamente el nombre del personaje, siendo el primero, el tenor, el Conde Orlando, y el segundo, barítono, el verdadero Capitán Francone). Nino Sanzogno, desde el foso, impone el ritmo y los climas asociados a este tipo de inefables composiciones. En resumen, lo más llamativo junto con el *Elisir* del que se hablará después, de esta séxtupla entrega.

El *Faust* de Gounod representado en febrero de 1953 en Nueva Orleáns (66.305) cuenta con una de las Marguerites mejores de todos los tiempos: Victoria de los Ángeles, en quien se hace de inmediato destacar la adecuada vocalidad, el impecable discurso melódico, el exquisito fraseo, la nitidísima dicción, dando todo ello forma a un penetrante retrato femenino de una entidad dramático-musical gigantesca. Simplemente, da gloria oírlo. Dirigida con tranquilizante rutina por Walter Herbert, en medio de un grupo de cantantes "locales" de cierta experiencia y desigual provecho, con Henri Noel haciendo un Valentin del montón, despunta el bajo griego Nicola Moscona retratando un Méphistophélès de opulenta sonoridad y de generosas intenciones. El protagonista titular es el grandioso Richard Tucker; su muy personal lectura en papel que está por debajo de su imponente bagaje vocal, se enriquece siempre por la acertada apreciación del personaje, la generosidad de medios y la energía del canto, aunque pueden molestar la acentuación a veces algo desmedida, un francés no del todo ejemplar y algunas lagunas pasajeras de memorización del texto.

En 1954, en época fecunda para la obra (tres años antes la grababa el citado Tucker para Philips, poco antes Bjoerling para RCA y casi al mismo tiempo lo hacía Di Stefano para el sello rival EMI), la Decca proponía a su tenor exclusivo su primera grabación oficial de *Pagliacci* (66.321), partitura que volvería a registrar un quinquenio más tarde con la misma orquesta y Coro (Academia Santa Cecilia) y otro director más responsable de los acontecimientos (Molinari-Pradelli). Porque aquí Alberto Erede se limita a hacer sonar bien a la orquesta y acompañar con la esperada rutina a un reparato que se toma mucho más en serio lo que ocurre en el drama sureño. Petrella,



que llegó a suscitar el apelativo de "reina del verismo", de voz más sólida que hermosa, hace honor a ese apodo en obra que le permite exhibir su desbocado temperamento, dándole a Nedda la parte que le corresponde de sensualidad y fuerza. Con el resistente Tonio de Afro Poli, que le da algunas réplicas escalofriantes, y el generoso Silvio de Aldo Protti, Petrella domina los dos dúos con ambos barítonos, de manera capaz para situarla en un puesto de honor dentro de las Neddas de toda la discografía comparada. La manera en cómo destaca el valor de muchas decisivas palabras se adapta perfectamente a la utilización, en el primero de aquellos dúos, de esas sarcásticas carcajadas que en otras sopranos nos parecen ridículas o innecesarias. Pero, sin duda, para muchos el mayor atractivo del disco es el visceral Canio de Mario del Monaco, a quien nadie le puede discutir que fuera el intérprete del papel más aplaudido de su época. Del Monaco, en imponente situación vocal, canta siempre a plena voz, exprimiendo el lado más externo del personaje, pero la robustez del concepto, el canto enérgico y la agresividad del fraseo, en un personaje que favorece, como en el caso de Nedda, estas posiciones, añadida la belleza indudable de un timbre único, obra el prodigio. Posteriormente, Bergonzi y Domingo, nos enseñaron otro Canio más íntimo y diferenciado, pero Del Monaco nos sigue llevando a su terreno y convenciéndonos o asombrándonos. Beppe es Piero de Palma, con esto dicho queda lo suficiente para el juicio a favor.

Carlo Maria Giulini, dos años antes de dirigírselo a Maria Callas en la Scala

milanesa, ofreció en la RAI milanesa una pulcrísima edición del *Barbero* rossiniano (66.304), con dos bazas perennes en su beneficio: el vitalísimo Fígaro de Rolando Panerai (un papel que la discografía oficial le retaceó) y el distinguido, muy bien cantado, Almaviva de Nicola Monti (que no interpreta, como era normal en la época, el *Cessa di più resistere*). Panerai, tras un implacable de gracia y verbo *Largo al factotum*, sube el nivel general de la grabación cada vez que aparece, aunque no sería justo recalcar que a su lado Antonietta Pastori ofrece una Rosina vulgar pero efectiva, a lo soprano ligera dando lugar a bonitos adornos en los momentos oportunos, y que tanto Marcello Cortis en Bartolo como Franco Calabrese en Basilio, voces ambas nada del otro jueves, saben estar y cumplir con algo más que la debida corrección.

Decca

SIETE HORAS CON JOAN

Parece no haber motivo especial para ello, porque le faltan dos años para cumplir los 80 y de su debut escénico ya han pasado 53, pero Decca dedica a su artista fidelísima Joan Sutherland en este 2004 un álbum de seis discos (475 6302), donde está todo lo que uno puede desear poseer del arte de *La Stupenda*. Discos de duración generosa (hay uno de 80' y el que menos ocupa supera los 74') que comienzan, acertadamente, con Haendel y terminan con un largo fragmento de una *Norma* de 1975, en vivo en Covent Garden, con la Adalgisa de Heather Begg. La Sutherland, en medio de los pequeños papeles del inicio de su carrera (se recuerdan a menudo su Clotilde y su sacerdotisa de *Aida* al lado de Callas) se enfrentó un tanto despistada a algunos primeros personajes, llegando a cantar la propia *Aida*, Amelia de *Un ballo in maschera*, Agathe de *Freischütz*, Euryanthe o la Eva wagneriana. A través de Haendel (la Mujer Israelita de *Samson* o con la sorprendente Alcina) se reveló en 1959 como una opulenta lírico ligera y, a partir de ahí (Lucia, Elvira, Amina, en cabeza), con la presencia mentora de su marido Richard Bonynge, en sus más de 40 años de actividad, se enfrentó a un variadísimo repertorio que la llevó, sin renunciar nunca a los papeles de sus orígenes, hasta el moderado verismo de Suor Angelica, la Lecouvreur o la infeliz Ah-Joe *L'oracolo* de Leoni, dedicando un capítulo importante a la operística francesa y rescatando del olvido de pasada algunos personajes hoy ya instalados irreversiblemente en el repertorio (Marie de Donizetti, Semiramide de Rossini).

De casi todo este bagaje dan fe los discos, que recogen grabaciones de la diva entre 1959 (realizadas dos meses después de su triunfal Lucia en Covent Garden con Serafin y Zeffirelli) y 1985 (con un fragmento de la *Athalia* com-

Completa esta entrega GOP, que da buena fe de una época que renace provechosamente ante nuestros ávidos oídos, una rotunda versión de *L'elisir d'amore* donizettiano (66.302). Como el anterior *Barbero*, este *Elisir* fue emitido en 1954 en edición televisiva y como tal, en imágenes y en realización de Alessandro Brissoni, figura en el catálogo Bel Canto Society. Dos barítonos, dos artistas de la calidad y de comicidad genuinamente italiana, Renato Capecchi (en otras ocasiones, asimismo un superlativo Dulcamara, aquí un Belcore petulante donde los haya) y Giuseppe Taddei (un Dulcamara dominador de todos sus variadísimos recursos bufos con los que cuenta el personaje), arropan a una encantadora parejita sentimental. Alda Noni, soprano ligera que confecciona una Adina de variada expresividad, pues pasa de la coquetería inicial a la serie-

dad del remate con posibles de sutilísima actriz y preparada cantante. Una tal ejemplar Adina encuentra en el Nemorino de Cesare Valletti el complemento o el reflejo oportunos, dada la capacidad del tenor para transmitir el candor del personaje, su entusiasmo, su melancolía y su dulce y tierna sentimentalidad. En la línea de su modelo indudable (Tito Schipa), Valletti borda sus dos momentos solistas, desplegando asimismo sentido de lo cómico en la gran escena con Dulcamara. Irreprochable Nemorino, en suma. La Giannetta de Raimonda Stamer aporta su buen hacer, que desde la orquesta (además del coro, con envidiable práctica a sus espaldas) organiza musicalmente al servicio y a la altura del equipo vocal un experimentado concertador a la antigua usanza, Mario Rossi.

Fernando Fraga



pleta con Hogwood, al lado entonces de una nueva generación de cantantes haendelianos). En medio, un enorme recorrido por la ópera de tres siglos compositivos (italiano, francés, alemán e inglés), con algunas incursiones al oratorio y a las arias y canciones de cámara, asimismo bien representadas, incluyendo en este capítulo seis *mélodies* inéditas (Bizet, Massenet, Gounod, Delibes, Faure), donde la soprano está acompañada al piano por su omnipresente cónyuge. En Sutherland es de admirar siempre la curiosidad musical, la pulcritud de los conceptos, el brío y la seguridad, el registro generosísimo, las deslumbrantes posibilidades para la ornamentación, el propio órgano vocal en sí de personal y rara belleza y de una anchura, potencia y colorido (variable a través del tiempo y de la actividad) inusuales. Por el lado negativo, la siempre fastidiosa dicción y la frialdad o la monotonía expresiva acechando implacables y que se manifiestan con desigual incidencia según el repertorio que se considere.

A partir de todo ello, se impone destacar como extraordinarios momentos, ausente alguno de la magnífica selección de *Montezuma* de Graun (grabada en 1966), el impresionante *Let the bright Seraphim* del *Samson* del descubrimiento, el *Tornami a vagheggiar* de *Alcina*, el *Da tempeste* de Cleopatra o la *Furia di donna irata* de *La cecchina*, entre otros muchos más, como los pertenecientes a Marguerite di Valois, Olympia, Esclarmonde u Ophélie, así como el de la Amalia de *Masnadieri*, personaje verdiano que con ella recuperó su auténtico perfil, pues nos demostró que fue escrito para Jenny Lind.

Lo menos atrayente, pasando cariñosamente por alto algunos momentos franceses insoportables (la gran escena de Marguerite en *Faust*) o italianos aburridísimos (el del acto IV de *Desdemona*

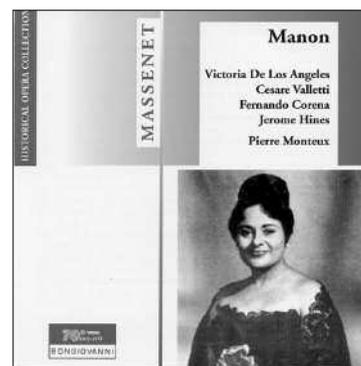
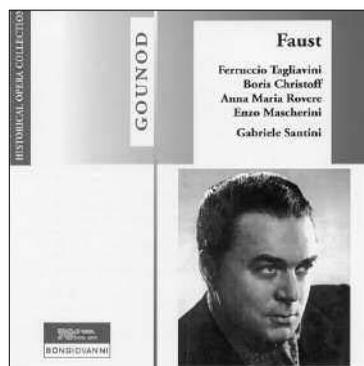
en *Otello*), se concentra en el recital que en 1970 dedicó a Wagner, con un amplio recorrido por las heroínas del tedesco, desde Elsa y Elisabeth a Isolde, además del Adriano de *Rienzi* y que se publica por vez primera en España no habiendo llegado nunca en LP. Como intérprete cancioneril la australiana da desiguales productos, pero siempre impone respeto ante la elección de los temas y la voluntariosa disposición. Otro ejemplo de la también muy presente diligencia por ampliar el repertorio (obviamente orientada por el marido, incansable investigador en bibliotecas musicales) es *Si le bonheur* de Siebel perteneciente a la escena primera del acto III del *Faust* gounodiano, poquísimas veces interpretada. Una ejecución inesperadamente brillante de la Dame Joan es la perteneciente a la entrada de Odabella en el *Attila* verdiano: la soprano lleva la página a su terreno "barroco" y ofrece una cabaletta con tan imaginativas variaciones y alardes como para hacer de ella uno de los documentos más extraordinarios de toda la discografía moderna.

En definitiva, todo lo bueno y lo menos bueno de una de las cantantes más dotadas y originales de los últimos años, en seis aprovechadísimos discos: *tutto Sutherland*.

Fernando Fraga

Bongiovanni Historical Opera

CINCUENTA AÑOS DESPUÉS



La firma Bongiovanni (Diverdi), que ha dedicado su esfuerzo a la recuperación de óperas desconocidas, inicia una nueva serie, que propone rescatar, transcurrido el plazo de cincuenta años, representaciones que, a su criterio, tienen especial interés. En una propuesta de estas características, no podía faltar Donizetti y lo hace con dos obras que no son de las más famosas. *Il duca d'Alba* (HOC 015/16) es una obra inacabada del autor, que fue completada y estrenada después de su muerte, siendo contemporánea de *La favorite*. La versión propuesta proviene de Roma, en 1951, y cuenta con dos protagonistas de potentes instrumentos: Caterina Mancini, una respetable soprano dramática, con una voz expansiva, con un canto extrovertido y un estilo amplio, que da a Amelia estas cualidades y plantea su rol con las características de la época, más pendiente de la fuerza que del belcanto. Algo parecido le ocurre a Giangiacomo Guelfi, que destaca por su gran timbre, aunque también sabe dar el carácter afectivo que requiere el papel. El resto del reparto incluye a los correctos Amedeo Berdini y Dario Caselli, dirigidos con oficio por Fernando Previtali. Como bonus podemos oír el dueto de tema similar de *I vespri siciliani*, con el propio Guelfi y Mario Filippeschi. *Linda de Chamounix* (HOC 017/18) procede de Milán y es del año 1953, contando con una de las sopranos ligeras, Margherita Carosio, que sin tener una voz muy expansiva, hizo una importante carrera basada en su instinto dramático y una buena técnica, lo que unido a solventes medios le permitía, como hace con Linda, desgranar el personaje, dándole sutileza y sentido expresivo. Giuseppe Taddei es el gran barítono de siempre que sabe realzar el personaje del sufrido Antonio, con una amplia gama de matices. Gianni Raimondi, sin ser un tenor belcantista, da la línea suficiente, con un timbre y una zona aguda de gran brillantez, completando el reparto el correcto Giuseppe Modesti, del que como bonus se incluyen unos fragmentos de *La forza del destino*, acompañado por Adriana Guerrini. La dirección de Alfredo Simonetto es correcta.

Boris Christoff ha sido uno de los grandes bajos cantantes de su genera-

ción y el personaje de Mefistofele de Gounod ha sido uno de sus papeles fetiches, y de los que afortunadamente existen diferentes versiones. Este *Faust* (HOC 009/10) fue representado en 1954, en Nápoles, en su versión italiana y nos muestra al gran artista que se impone por la voz oscura, diabólica, con entrega y sentido de la situación. Ferruccio Tagliavini era un excelente tenor lírico y aquí nos muestra su gran fraseo, en una visión de la época, más italiana que francesa, pero que convence por la sutileza. Les acompañan una correcta Anna Marie Rovere y un extrovertido Enzo Mascherini, dirigidos con buen estilo por Gabriele Santini. Como bonus hay unos fragmentos de esta obra con la belleza vocal de Renata Tebaldi, acompañada de Ugo Savarese, Mario Filippeschi e Italo Tajo.

Si ser *Pagliacci* una de las obras emblemáticas en el repertorio de Franco Corelli, circulan varias grabaciones. En esta ocasión (HOC 012) fueron unas representaciones el año 1954, en Milán y el gran tenor muestra sus cualidades, su voz estentórea y potente, su estilo extrovertido, con momentos matizados y dramáticos como el aria más famosa, y con otros que les falta mayor profundización, que adquirirá con el tiempo. Tito Gobbi reafirma su gran poder interpretativo, con unos medios no especialmente bellos y extensos, pero con una importante capacidad de fraseo, mientras que Mafalda Micheluzzi hace una discreta Nedda, dirigidos con oficio por Alfredo Simonetto.

Si existe un personaje asociado a Victoria de los Ángeles es sin duda Manon de Massenet. En las funciones dadas en Nueva York el año 1954 (HOC 013/14) surge ese dominio del canto francés, su sobriedad, esa facilidad para la expresión más excelsa, ese sentido melódico que impacta en cada momento. Cesare Valletti es un ejemplo del "tenore di grazia", por la forma de enfocar el personaje, por la poesía que imprime a su canto y por el conocimiento del estilo y una gran elegancia. Junto a ellos un discreto Fernando Corena, como Lescaut y la presencia vocal de Jerome Hines, como Comte, dirigidos con especial refinamiento por Pierre Monteux. Otro Massenet menos habitual es *Thais*, que en estas representaciones

en Trieste, 1954 (HOC 003/4) en su versión italiana, tiene como protagonista a Ettore Bastianini, que muestra su bellísima y potente voz, destacando en las escenas más dramáticas en las que impacta su densidad, mientras que en los momentos más sutiles podría haber ampliado su refinamiento. El resto del reparto, integrado por Fiorella Carmen Forti, Glauco Scarlini y Antonio Massaria, al igual que a dirección de Luigi Toffolo, mantienen una correcta discreción.

El reparto de *Il barbiere di Siviglia* en el Met de 1954 (HOV 001/2) fue la base de la grabación comercial que se hiciera cuatro años más tarde. Roberta Peters era una ligera químicamente pura, con una gran facilidad para la zona sobregada, por lo que su Rosina es más brillante vocal que expresivamente, bien cantada, pero falta de una cierta picardía. Robert Merrill fue una de las grandes voces de su generación y por eso su Figaro destaca más por el estilo extrovertido y a veces apabullante de su instrumento que por una profundización del personaje. Cesare Valletti mantenía esa facilidad para el fraseo rossiniano, con un canto dúctil y refinado, mientras que Cesare Siepi demuestra cómo se puede cantar Don Basilio, con una gran voz y mejor estilo, Fernando Corena hace su Don Bartolo habitual y merece destacarse la interesante Berta de Jean Madeira, acompañados de forma superficial por Alberto Erede. Cierra esta primera propuesta una selección de *Aida* (HOC 011), de unas funciones de 1954 en Nápoles, donde destacan la gran fuerza de Anita Cerquetti, su belleza natural, que con potencia y seguridad envolvía su personaje y Elena Nicolai por su canto aristocrático y la pasión que imprime a Amneris. Gino Penno poseía unos medios importantes, pero su técnica era limitada, lo que condicionaba su expresión y los resultados que son alternativos, mientras que Giangiacomo Guelfi impacta por su potencia vocal. Finalmente, hay que destacar el lujo de Boris Christoff, como Ramfis, y la correcta dirección de Gabriele Santini. Interesante colección, cuyas grabaciones han circulado poco por nuestro país.

Albert Vilardell

Decca Classic Recitals

VOCES RECOBRADAS

Reproduciendo las portadas de los elepés originales, lo que les da un toque de nostalgia y de recuperación del tiempo perdido cual auditiva magdalena proustiana, cinco recitales Decca publicados bajo el epígrafe de *Classic Recitals* nos perfilan, nos ponen al día, la personalidad musical de dos sopranos, dos tenores y un bajo. El disco de Mario del Monaco, grabado en Londres en febrero de 1956 (475 6234), dirigido con ejemplar rutina del por entonces inevitable Alberto Erede, nos comunica el brillo de una voz esplendorosa, el fraseo vigoroso que no sutil de un cantante de agallas que disfrutaba de un temperamento de agobiante efectividad. Curiosamente, al lado de páginas de personajes que fueron decisivos en la carrera del tenor florentino, como Don José y en menor medida Ernani, aparecen arias de Pinkerton, uno de sus primeros papeles y de los menos asociables a su personalidad, el Edgardo donizettiano que sólo cantó en cuatro ocasiones, el raro Riccardo verdiano o el Hagenbach de *La Wally* únicamente cantado en la Scala de 1953 en un exhumación para mayor gloria de su inseparable, discográficamente hablando, Renata Tebaldi. Completan la entrega el celeberrimo *Amor ti vieta* de Giordano, el socorridísimo tenorismo del *O paradiso* meyerbeeriano y la gran página massenetiana para la cuerda de su pintoresco *Le Cid*. La monotonía expresiva del intérprete está compensada por ese sonido bronceado, penetrante, viril y avasallador del cantante, en un momento de aplastante abundancia de posibles.

Dos meses después de su triunfal Lucía en el Covent Garden, que le supuso el lanzamiento definitivo después de varios años de afirmación y rodaje en los escenarios ingleses, Joan Sutherland, grababa en París con el coro de su Ópera y la fiable Orquesta de Concursos del Conservatorio, todavía sin Bonyng y con el magnífico Nello Santi en el foso, el que se podría considerar su primer recital "oficial" discográfico (475 6237). En abril, las esperables páginas aquella heroína donizettiana del despegue más otros tres momentos, tanto de empuje como por virtuosismo ideales para poner de manifiesto las generosas posibilidades de la soprano: el terrible bolearo de *I vespri siciliani*, la presentación de Elvira de *Ernani* y la insolente entrada de la protagonista en *Linda de Chamounix*. Se escucha aquí a Sutherland en su jugo, para lo que menos interesa de su personalidad (fraseo a veces discutible, dicción como poco peregrina, cierta latente inexpresividad) y para lo más extraordinario de un arte que despliega una exhibición de medios francamente deslumbrantes en una voz dotadísima por cualquier ángulo a considerar y que la cantante utiliza, impertérrita, como si fuera instrumento de infalibles y

amplios recursos. Así en el bellissimo bolearo de Elena, Sutherland supera con holgura todas las "trampas" verdianas, después de realizar una auténtica manifestación de posibilidades técnicas en la difícilísima cabaletta de Elvira, que repite, luciendo entre otras posibilidades un trino y unas notas picadas de precisión y belleza absolutas. Su Lucía ya es historia y aquí aparece reflejado fidedignamente lo que supuso su primer encuentro con un papel tan decisivo en su carrera. Mientras que, curiosamente, la Linda donizettiana jamás la cantó al completo ni en disco ni en escena. El tenor norteamericano James McCracken, tras una tranquila carrera de paulatina afirmación profesional, saltó a la fama cuando sustituyó en Londres, de improviso en 1964 en *Otello* a Mario del Monaco. El éxito fue fulminante: EMI le propuso la grabación completa de la obra (con Gwyneth Jones y Fischer-Dieskau) y Decca este recital (475 6233), donde aparte del imprescindible *Niun mi tema* del Moro verdiano, McCracken ataca páginas de bravura del repertorio italiano (las pertenecientes a los verdianos Manrico y Don Alvaro, al Johnson pucciniano y el Canio de Leoncavallo), al lado del Max de Weber y dos héroes wagnerianos (Tannhäuser, Walther), completando el servicio con el gounodiano *Salut, demeure chaste et pure* que no le va nada ni por tipo de voz, ni por estilo, ni por personalidad. Un recital, dirigido con soltura por Diefried Bernet al frente de la Ópera de Viena y que, si la memoria es fiel, jamás se editó en España. La voz de McCracken es sólida, firme, ancha y caudalosa, con brillo dentro de un color tendencialmente oscuro y a veces algo metálico. Cuida aquí mucho la dicción, canta regularmente bien y sus conceptos son los normales, sin alardes de imaginación pero tampoco sin errores ni anomalías, ofreciendo en conjunto una personalidad atrayente pero algo indefinida, puede que un poco vulgar. El registro, que encuentra su mejor momento en el *Vesti la giubba* de Leoncavallo y en el *Or son sei mesi* pucciniano, bajando el nivel en la *Canción del Premio* del Walter wagneriano, puede servir para que muchos aficionados descubran o (redescubran) al tenor. Es lástima que el fragmento de *Otello* elegido no fuera *Dio mi potevi, scagliar*: aquí McCracken lograba una tensión y un aliento formidables.

Croce e delizia fue para Elena Suliotis la que ha sido la diva por antonomasia, Maria Callas. Nacida en Grecia y formada en Argentina, esta voz imponente, privilegiadísima, en riqueza, volumen y extensión, vivió momentos de fugaz gloria, acabando su carrera en apenas diez años. Volvió, como había prometido, años después (en 1991) como mezzosoprano, pero desapareció otra vez de inmediato. Para el disco grabado en 1966 con la Ópera de Roma en compa-



ña del muy experto Oliviero de Fabritius (475 6235), la Suliotis hace el esperado "homenaje" a Callas con la magnífica escena final de *Anna Bolena*, en una auténtica clonación de la lectura de su modelo soprano y en un estado vocal mucho mejor que cuando la grabara al completo tres años más tarde con Varviso. Sigue el ejemplo otra vez en una vibrante ejecución de la entrada de Lady Macbeth de la ópera verdiana y cambia de registro pero siguiendo con el mismo compositor, en la patética *Morrò, ma prima in grazia* de Amelia y de Luisa Miller el *Tu puniscimi, o Signore*, seguido de la espléndida cabaletta (una de las más vehementes del autor) *A brani, a brani, o perfido*. Decca nos brinda una buena oportunidad para recordar a esta gran voz, de verdadera soprano *spinto*, cuyo derroche vocal y entrega, en su mejor momento profesional (y con la prodigalidad y osadía que pueden permitir los 23 años que entonces estaba a punto de cumplir) logran finalmente compensarnos de algunas debilidades o carencias.

Verdi, precisamente, es el autor en el que Nicolai Ghiaurov centra su portentoso recital, grabado en Londres en 1969, con el envidiable sostén de Claudio Abbado al frente de la Sinfónica de Londres (475 6280) y con los estupendos Ambrosian Singers, justificando esta saludable presencia la inclusión del celeberrimo *Va pensiero* del *Nabucco*. Ghiaurov da una lección de canto verdiano, de elegancia ejecutiva que no ignora o deja de lado la energía o los valores dramáticos del compositor, servido por una voz de enorme nobleza y hermosura. Cuatro personajes verdianos de solemnes modales y severos acentos dan fe de la categoría de este grandísimo artista que fuera el bajo búlgaro recientemente fallecido: Zaccaria (¡qué diferencia con la lectura posterior en 1977 con Muti!), Banquo (¡qué generosidad de medios!), Procida (¡qué presencia sonora!) y Fiesco (¡qué estatura dramática!). Una implacable, perfecta ósmosis entre personajes e intérprete. Glorioso Ghiaurov.

Warner Apex

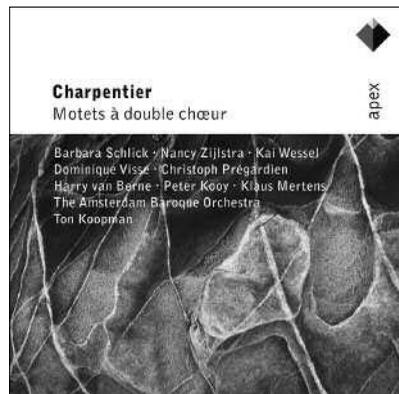
CHARPENTIER Y ALGUIEN MÁS

Bajo la denominación Apex, presenta Warner Classics una nueva rama en la edición de discos con precio inferior al de lanzamiento en su día. Son, pues, reediciones de discos aparecidos por vez primera en la década de los noventa del pasado siglo. Y son discos franceses, en su mayoría, bien por repertorio, por intérpretes, o por ambos factores. La edición viene bien acompañada en comentarios de carpeta y textos.

De Charpentier, su *Misa para cuatro coros y cuatro orquestas H. 4* (2564 61745-2), en las voces de cuatro pequeños coros franceses con La Grande Écurie et la Chambre du Roy, dirigidos en interpretación apropiada y de calidad por Jean-Claude Malgoire, con la particularidad de que entre unas y otras partes de la *Misa* se intercalan interesantes *Piezas para órgano* de Jacques Boyvin (1646-1707), contemporáneo de Charpentier. Además, la grabación recrea adecuadamente el espacio sonoro. En otro registro (2564 61743-2), las *Músicas para los funerales de la Reina María Teresa H. 408, 409 y 331* del mismo autor, de las que se hacen adecuadas incorporaciones, con sultura en la polifonía de las voces y acendrado sentimiento, a cargo del Coro de Cámara de Namur y Musica Polyphonica a las ordenes de Louis Devos. También este con-

junto instrumental y el tenor belga al frente de la realización musical, se hacen cargo de una muy solvente interpretación (dos discos 2564 61742-2) de *Leçons de ténèbres*. Aunque se juzguen más recomendable en este repertorio por empaste, calidad de voces y mayor pulcritud en la ejecución, las interpretaciones (2564 61744-2) de *Motetes para doble coro*, también de Charpentier, que dirige en dos discos Ton Koopman con su Orquesta Barroca de Amsterdam y cantantes señalados, como Barbara Schlick, Dominique Visse, Christoph Prégardien y Peter Kooy, entre otros.

Jean-Bernard Pommier nos hace llegar obras de Chopin (2564 61691-2) en interpretaciones muy maduras, irreprochables, de total ponderación, que envuelven por la lógica musical, y una riqueza de medios que lleva al llamativo equilibrio entre ambas manos. Huye de alharacas y efectismos por completo, pero es totalmente convincente. Como lo son las claras, bien pulsadas, con especial cuidado rítmico, excelentes versiones de las *Sinfonías n.ºs 25, 29 y 33* de Mozart, dirigidas por Ton Koopman a la Orquesta Barroca de Amsterdam (2564 61430-2). Ningún parentesco entre el sonido aterciopelado y exquisito de la orquesta holandesa con la, aunque no carente de calidad, brusca sonoridad de la también Orquesta de Cámara Jean-



François Paillard, comandada por el director francés que le dio nombre, recreando de modo algo abrupto las dos *Suites orquestales n.ºs 3 y 4, BWV 1068 y 1069*, de Bach padre, y la *Suite en sol menor BWV 1070* atribuida a su hijo Wilhelm Friedemann, de estilo netamente galante (2564 61686-2). Este disco de Paillard me parece lo más flojo de la entrega junto a los *Tríos con piano n.º 3 en do menor op. 101 y en la mayor op. post.* de Brahms (2564 61690-2) que traduce con más entusiasmo que belleza sonora el Trío Fontenay.

José Antonio García y García

Preiser Paperback Opera

BUENOS PROFESIONALES

Salvo la ópera de Wagner, los registros que componen esta propuesta proceden de las grabaciones que hizo la firma Urania de Preiser (Diverdi), a principio de los años cincuenta del pasado siglo, con muchos cantantes de segunda línea, sin que ello tenga carácter peyorativo, alguno de los cuales hicieron una importante carrera, y todos ellos circularon poco o nada por nuestro país. En *Lucia di Lammermoor* (20032) encontramos a Gianni Poggi, que cantó en los grandes teatros, con su voz lírica, potente, con un buen registro agudo y con un canto algo frío, que sabe dar el estilo de la época, acompañado por Dolores Wilson que con un timbre de limitada proyección, consigue una cierta corrección, estando acompañados por el interesante Anselmo Colzani, dirigidos con buen criterio por Franco Capuana. Este registro de *Andrea Chenier* (20037) es de lo más flojo de la entrega, ya que Franca Sacchi es una discreta Madeleine, Gino Sarri un voluntarioso Chenier y Antonio Manca Serra poco convincente Gérard, bajo la batuta de Alberto Paoletti. *La Gioconda* (20034) nos presenta un tenor muy musical, Giuseppe Campora, en un rol algo denso para sus medios, pero que da una versión expresiva y matizada a Enzo,

acompañado por Anselmo Colzani que transmite con buen nivel el estilo del corrosivo Barnaba, Fernando Corena con buen fraseo pero medios limitados, Anita Corridori, una Gioconda de timbre lírico y algo superficial y Miriam Pirazzini con un timbre penetrante y un enfoque algo compacto, con la dirección profesional de Armando La Rosa Parodi.

En el reparto de *La forza del destino* (20033), encontramos a varios de los cantantes anteriores y de nuevo Giuseppe Campora muestra su estilo elegante y sobrio y un timbre que necesitaría mayor densidad para Don Alvaro, mientras que Anselmo Colzani muestra un Don Carlo cuidado, pero excesivamente contenido, Miriam Pirazzini es una tranquila Preziosilla y Fernando Corena, muestra aquí sus posibilidades expresivas como Melitone, más acorde con sus posibilidades, siendo la protagonista femenina Adriana Guerrini, con una prestación discreta, dirigidos con oficio por Armando La Rosa Parodi. Esta grabación de *Der fliegende Holländer* (20036) se realizó en 1952 por Deutsche Grammophon y se trata de una versión con cortes estimables. Lo más importante es que cuenta con la muy cuidada dirección de Ferenc Fricsay, que enfoca su



visión abundando en los antecedentes románticos de la obra, detallando una amplia gama de matices y con un reparto en que destaca la fuerza expresiva de Josef Greindl, el ímpetu de Wolfgang Windgassen, que con el tiempo profundizaría más el rol de Eric y la sorpresa del timonel, cantado por Ernst Häfliger, con una musicalidad pocas veces escuchas en este corto papel, quedando más discretos la Senta de Annelies Kupper y el Holandés de Josef Metternich.

Albert Vilardell

Cascavelle

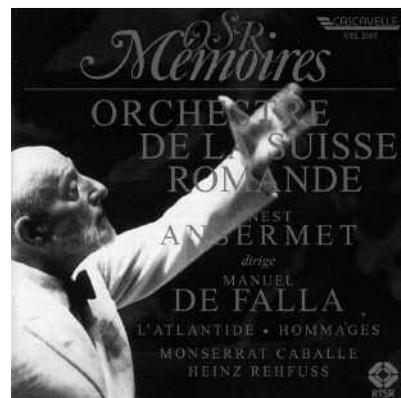
AQUÍ, RADIO GINEBRA

El sello Cascavelle (Gaudisc) vuelve a ofrecer ciertas referencias de los archivos de la Suisse Romande. Un CD monográfico de Alban Berg por Ansermet (VEL 2003) incluye registros monoaurales distantes en el tiempo: *Tres fragmentos de Wozzeck* con Suzanne Danco (1953), *Tres piezas op. 6* (1959) y el *Concierto para violín* con Menuhin (1964). En febrero de 1959 escribió Ansermet una elogiosa nota sobre el *Op. 6*, fechada el día 16, dos antes de este registro; se incluye en el libreto. La lectura del *Concierto* no es ni perfecta ni modélica, pero posee un sabor de época que hace irresistible este fonograma. La introducción en piano al primero de los *Tres fragmentos*, antes del “alboroto”, es un ejemplo de motivación sonora. En ese promover pasajes, episodios e ideas radica la innegable belleza de esta lectura de 1953. Es evidente que Ansermet acentúa mucho una característica de Berg: la voluntad que su música desprende de vincularse al pasado, de no romper con él. La voz de Danco se desdobra y multiplica en una muy bella prestación. Pero lo mejor —mejor aún— está al final: la acumulación de masas y timbres del *Op. 6* y un mayor esfuerzo *no tonal* nos brinda un cierre magistral, poderosísimo, muy dramático de este precioso disco con un recital postmahleriano de altura.

Especial interés tiene para nosotros el CD con obras de Falla dirigidas por Ansermet (VEL 2005): los cuatro números de la suite *Homenajes* y una selección temprana de *Atlántida*. Se trata de dos obras “extrañas” del compositor que Ansermet enfrentaba como tributo al maestro gaditano, del que había estrenado mucho antes, en 1919, *El sombrero*

de tres picos, para los Ballets Rusos, en aquella legendaria producción con coreografía de Massin, decorados y figurines de Picasso, y bailada por Karsavina y el mismo Massin. En *Homenajes* (1960) brilla la gran categoría de director de Falla del maestro suizo, aunque desde entonces se han grabado lecturas que suenan mejor y que poseen una mayor profundidad y aliento (sobre todo, López Cobos con Cincinnati, pero también García Navarro con Stuttgart y Colomer con Barcelona). Los fragmentos de *Atlántida* (1963) constituyen un importante testimonio de las primeras lecturas en vivo de esta obra singular. Aparecen aquí tres coros en excelente forma (Jóvenes de Lausanne, Radio Suisse Romande y Pequeño coro del Collège de Villamont), mientras Ansermet propicia una lectura correcta y digna de una obra con la que, de todas formas, da la impresión de no encontrarse muy a gusto. Referencias posteriores de dos ediciones distintas (Frühbeck, Colomer) podrían hacer innecesaria esta versión de no ser por la voz maravillosa de Montserrat Caballé, que es en sí misma un referente.

Tres visitas del gran chelista Pierre Fournier a Ginebra forman el tercero de estos CDs, que es de veras sensacional (VEL 2009). Tres visitas, pero también tres estilos distintos y hasta opuestos para un solista que, según se tercie, canta, sugiere, susurra y echa a correr con pasmoso virtuosismo. Son los *Conciertos para chelo* de Schumann (1957), *Segundo* de Shostakovich (1962) y *Primero* de Martinu (1978; obra de 1930, aunque aquí pone que es de 1955, año de su segunda revisión), tres mundos ajenos entre sí que Fournier daba en cada fecha



con la poética exigente que demanda cada uno de esos códigos. Pero los estilos también eran distintos en los acompañamientos con la Suisse Romande: la garra lírica de Fricsay para Schumann, el equilibrio entre clasicismo y pasado de Sawallisch para Martinu, la acidez y tensión características de Horenstein para Shostakovich. Atención a la hazaña de Fournier en la implacable cadencia en medio del Finale del *Concierto* del compositor soviético.

Santiago Martín Bermúdez

PentaTone

AMELING ESENCIAL

Aparecen en el sello PentaTone tres compactos Super Audio con grabaciones realizadas por Elly Ameling en el Concertgebouw entre los años 1972 y 1975. Por los compositores reunidos y por las excepcionales interpretaciones, no será mucho lo que encuentre a faltar aquí quien quiera hacerse una idea rápida pero precisa del exquisito arte de esta soprano holandesa nacida en 1934.

En una ocasión compartido Schumann, en otra con Mozart, en los tres el protagonismo corresponde a Schubert. El monográfico (PTC 5186 132) contiene una amplia selección (26 pistas, 71'02") de *Lieder* sin conexión “argumental”, registrados junto al pianista Dalton Baldwin. En el momento en que se lo escucha, cada uno de ellos convence de ser indiscutiblemente el más hermoso de los veintiséis. El perlado timbre se muestra

capaz de adaptarse los diferentes tonos de la dorada luz crepuscular *Im Abendrot* o el brillo juguetón de los luceros en *Die Sterne*, pero también la soledad creativa y nada melancólica del poeta en *Der Einsame* o la desenvuelta personalidad de la Silvia descrita por Shakespeare.

En PTC 5186 131, un *Amor y vida de mujer* de absoluta referencia por la profundidad de la expresión contenida y la complicidad con el mismo acompañante compite con una segunda parte dedicada a Goethe, Suleika y Ellen, en el que también la *Joven monja* cavila sin tormento y Margarita se apasiona sin merma de la dignidad.

Con Edo de Waart dirigiendo de manera insuperablemente sutil a la orquesta titular del mítico auditorio de Amsterdam, en el puñado de arias de Mozart que preceden a otro de Schubert (PTC 5186 133) Ameling vuelve a



demostrar una extraordinaria versatilidad para reflejar las más variadas clases de pasión amorosa (Lucilla, Susanna, Cherubino, Fiordiligi, Zerlina).

En resumen: tres lecciones magistrales de una cantante irrepetible en plena forma.

Alfredo Brotons Muñoz

DISCOS
CRÍTICAS de la A a la Z**ABEL:**

Sonata en re menor. TELEMANN: Sonata en re mayor. BACH: Partita nº 3 en mi mayor para violín solo BWV 1006, transcrita en re mayor. MARIANNE

MULLER, viola da gamba.

ZIG ZAG TERRITOIRES ZZT 040402. DDD. 63'01".

Grabación: París, VII/2003. Productor e ingeniero:

Frank Jaffrès. Distribuidor: Diverdi. **N PN**

El canto del cisne de la viola da gamba a comienzos del siglo XVIII en Francia se prolonga no menos brillantemente en Alemania durante aproximadamente cincuenta años. Esa zona concreta del repertorio es la que explora Marianne Muller en este hermoso recital. Comienza por el final, por Carl Friedrich Abel (1723-1787), hijo del Carl Ferdinand amigo de Bach. Su *Sonata en re menor* es una joya de oscuros pero penetrantes reflejos, casi consciente de su condición de réquiem por un instrumento y una forma de concebir la música, pero sin las melifluas melancolías que un Marin Marais ahoga en volutas de complicados rizos. Queda, sin embargo, margen para intentar la suspensión del tiempo en el extraordinario Adagio (pista 4, hacia 2'30"), pero también para anunciar el naciente estilo galante en el minuetto conclusivo. Las otras dos piezas escogidas vienen a contextualizar y fundamentar como antecedentes esa peculiar evolución, al tiempo que lógicamente atraer la atención del gran público con los nombres de sus dos gigantes compositores. Muller, sobre siete cuerdas en el caso de Abel y Telemann, seis en el de Bach, exhibe una técnica de exquisita limpieza, pero puesta al servicio de una intención de valorar cada nota en sí misma sin perder de vista la estructura global. Un disco muy bello.

A.B.M.

ALFONSO X EL SABIO:

Cantigas a Santa María nºs 26, 77, 175, 218, 253, 268, 278 y 313. MÚSICA

ANTIGUA. Director: EDUARDO PANIAGUA.

PNEUMA PN 680. DDD. 74'29". Grabación:

Madrid, V-VI/2004. Productor: Eduardo Paniagua.

Ingeniero: Hugo Westerthal. Distribuidor:

Karonte. **N PN**

El Camino de Santiago está de moda nuevamente y con más fuerza que nunca debido a la coincidencia de diversas circunstancias. En música, el "descubrimiento" de la relacionada con los peregrinos

ha venido provocada, según es habitual, por el interés que de repente ha merecido a algunas foráneas figuras de fama mundial. ¿Sería justo reprochar a los que, como Eduardo Paniagua y sus colaboradores, desde hace una década se vienen ocupando tan afanosa como poco reconocidamente de la recuperación de las músicas más antiguas en la Península Ibérica orienten ahora sus velas en orden a aprovechar de la mejor manera posible los favorables vientos? Lo sería sobre todo porque la invocación del Camino en la portada no es gratuita en ningún sentido. Por una parte, los textos de las ocho cantigas seleccionadas (y de muchas más que se podrían citar) refieren explícitamente milagros concedidos por la Virgen a peregrinos en apuros; aquí no hay nada traído por los pelos. Por otra, el nivel de rigor y seriedad que se adivina en los estudios musicológicos previos a las grabaciones y en las mismas interpretaciones no desmerece en absoluto sino más bien lo contrario del muy alto alcanzado por término medio en las entregas anteriores de esta integral del Rey Sabio que repetidamente amplía las connotaciones del adjetivo "monumental".

A.B.M.

BACH:

Partita en do menor BWV 997. Preludio en mi bemol mayor BWV 998. Suite en sol menor BWV 995. AXEL WOLF, laúd.

RAUM KLANG RK 2203 DDD. 74'45". Grabación:

Alt-Leisnig zu Polditz, III/2002. Productor e

ingeniero: Sebastian Pank. Distribuidor:

Gaudisc. **N PN**

Pocos huesos tan duros de roer en cualquier repertorio como para los tañedores de laúd la música de Bach realmente compuesta por él o transcrita. Axel Wolf se enfrenta al problema armado con un archilaúd de catorce cuerdas (un laúd "tiorbado") y una firme intención de llegar a las últimas consecuencias en el desentrañamiento del mensaje musical contenido en estas piezas más allá (o más acá) de la resolución de las extraordinarias dificultades técnicas que la empresa comporta. Es así probablemente como consigue conmovier con pasajes como la Fuga y la Giga de la *Partita BWV 997*, en principio de los menos aptos para ello salvo por la admiración que provoca la capacidad técnica para producir impresión de fluidez absoluta sin más esfuerzo aparente que el que

TIPO DE GRABACIÓN DISCOGRÁFICA

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

delata la agitada respiración del intérprete. El acierto en la elección de los *tempi* constituye otra contribución esencial al logro de la impresión de espontaneidad en un fraseo de insólita nitidez en la arti-

culación e indiscutible adecuación estilística en cuanto al tono expresivo. Con el único reparo de la excesiva austeridad en las ornamentaciones (una asignatura en la que probablemente los guitarristas

gocen de ventajas insuperables), disco muy recomendable para amantes del laúd, de Bach o de la música en general.

A.B.M.

Angela Hewitt

UN REGALO

BACH: Fantasía y fuga en la menor BWV 904. Aria Variata "alla maniera Italiana" BWV 989. Sonata en re mayor BWV 963. Partita en la mayor BWV 832. Suite en fa menor BWV 823. Adagio en sol mayor BWV 968. Fuga en do mayor BWV 953. Jesu, meiner Zuversicht BWV 728. Wer nur den lieben Gott lässt walten BWV 691. Fantasía y fuga en la menor BWV 944.

ANGELA HEWITT, piano.

HYPERION CDA 67499. DDD. 67'42".

Grabación: Londres, II/2004. Productor e

ingeniero: Ludger Böckenhoff. Ingeniero:

Distribuidor: Harmonia Mundi **PN**

Nuevamente Angela Hewitt nos regala un disco con obras de Bach. Porque escuchar las aproximaciones de la canadiense a la obra del Kantor constituye un regalo. Su elegante toque y su digitación clarísima son el soporte de interpretaciones ejemplares en cuanto a la pura estructura. La sobria ornamentación quita gangas innecesarias; el juego

dinámico siempre es lógico y musical. Contraste, el justo. Articulación, destaca por impecable. Pero todo eso se aúna con un especial color que no empaña para nada las ejecuciones. Un bello cromatismo que las dota de vida, y así, este Bach pianístico sin mácula y hasta cierto punto, propio, convence como sempiterno y se adentra en el oyente. Convence y alegra al mismo tiempo. No es un nuevo contacto con las obras: es un contacto distinto, distinguido por el arte de esta pianista canadiense que ha hecho del compositor nacido en Eisenach su caballo de batalla.

Las obras que se ofrecen son de distintos períodos del autor, y arrojan variedad en la escucha, configurándose por otra parte un programa en arco que empieza y acaba el disco por dos *Fantasía y fuga en la menor*, las *BWV 904* y *BWV 944*, integrada esta última en el *Andreas Bach Book* (el nombre del último hijo de Johann Sebastian) al igual que las curiosas *Aria Variata "alla*



maniera italiana" BWV 989. En fin, a través de las mencionadas y el resto de las obras que se integran en esta grabación podemos realizar un cumplido y reconfortante viaje sostenidos por los dedos y la mente musical de Angela Hewitt.

José Antonio García y García

Quasthoff y Kussmaul

ESPIRITUALIDAD SENSUAL



BACH: Cantatas Ich will den Kreuzstab gerne tragen BWV 56, Der Friede sei mit dir BWV 158, Ich habe genug BWV 82. THOMAS QUASTHOFF, barítono. MIEMBROS DEL CORO DE CÁMARA RIAS DE BERLÍN. BERLINER BAROCK SOLISTEN. Violín y director: RAINER KUSSMAUL. DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 5326. DDD. 50'05". Grabación: Berlín, I/2004. Productor: Christopher Alder. Ingenieros: Rainer Maillard, Jürgen Bulgrin. Distribuidor: Universal. **PN**

Quasthoff revela en sus declaraciones y en sus interpretaciones de estas músicas de Bach una alta espiritualidad. Aparece como transido e imbuido de una idea que en modo alguno desentona con esa elevación espiritual: la de que estas partituras están cargadas de una sensualidad plena de vida; una sensualidad que es sinónimo de emoción. Las líneas caracoleantes, los pasajes melismáticos, la instrumentación, el clima sonoro de estas obras tiene efectivamente esa apariencia muelle, cálida y emotiva; hay en ellas un propósito redentor que atrapa y que obliga a los intérpretes a una aproximación muy especial, con los sentidos muy despiertos y atentos. No hay duda de que en el caso que nos ocupa eso se produce y a ello contribuye poderosamente no sólo

la impronta tímbrica del barítono, sino también la atmósfera acústica lograda por los colores de los instrumentos de los solistas barrocos berlineses, de una dulzura muy característica; como la del oboe tocado con extraordinaria morbidez por Albrecht Mayer, que brilla en el saltarín *obbligato* del aria *Endlich, endlich wird mein Joch* de la *BWV 56*.

Esa dulzura se desprende a manos llenas, sin ningún tipo de empalago, de la maravillosa aria *Schlummert ein, ihr matten Augen* de la *BWV 82*, en la que, se abre, nos dice Jürgen Otten, "una ventana sobre la profundidad inmanente del texto". Cada nota, cada pasaje de agilidad, cada respiración conduce a lo que el cantante denomina "lo inimaginable". Un experiencia realmente magnífica, en la que la voz matiza, frasea con emoción contenida, dice y susurra de forma muy sutil. Interpretaciones por tanto de muy cuidada apariencia sonora, de tímbrica envolvente, de introsversión indiscutible, que el cantante desgrana casi con unción dejando que su voz se deslice suavemente, sin altibajos, de manera extremadamente refinada. Es Quasthoff uno de los muchos barítonos que se acogen a la nomenclatura de barítono-bajo, en un intento de unificar ambos registros, que



se encontraban claramente unidos, sin que existiera realmente diferencia entre ellos, en la época de Bach. En la discografía hay ilustres antecesores: Fischer-Dieskau (para las tres obras), Van Egmond (56, 82), Prey (56, 82), Souzay (56, 82), Hotter (82), Görne (158)... Pocos alcanzan ese grado de emotividad que hallamos en estas consoladoras interpretaciones, servidas además por un instrumento sólido, flexible y de color muy atractivo y secundadas por un acompañamiento orquestal idóneo.

Arturo Reverter

BACH:

Cantata "Jesu, der du meine Seele" BWV 78. Cantata "Was Gott tut, das ist wohlgetan" BWV 99. Cantata "Ach, lieben Christen, seid getrost" BWV 114.

YUKARI NONOSHITA, soprano; DANIEL TAYLOR, contratenor; MAKOTO SAKURADA, tenor; PETER KOOIJ, bajo. CORO Y ORQUESTA DEL BACH COLLEGIUM DE JAPÓN. Director: MASAOKI SUZUKI. BIS-CD-1361. DDD. 67'37". Grabación: Kobe, II/2003. Productor: Ingo Petry. Ingeniero: Andreas Ruge. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Llega Masaaki Suzuki a los veinticinco volúmenes de su integral (para el 24º véase SCHERZO, nº 188, y para el 23º el nº 186) y con ello también al corazón del catálogo de las cantatas bachianas. Las tres con que se celebra el acontecimiento, las *BWV 78, 99 y 114* se oyeron por primera vez en un tiempo muy breve de tiempo: los días 10 y 17 de septiembre y 1 de octubre del año 1724, segundo de servicio de Cantor de Santo Tomás en Leipzig. Las versiones se sitúan en torno al elevado nivel medio habitual, esta vez logrado con sólo un solista "europeo". En la *BWV 78*, Suzuki mueve el dueto de soprano y contratenor de un modo más vigoroso que Rifkin, pero sus cantantes son, al tiempo que más delicados en el fraseo, más impersonales en timbre; en cambio, en las arias reservadas al tenor y al bajo los solistas vocales de Suzuki (especialmente Kooij) resultan superiores, mientras que los en sus *obbligatos* los instrumentales (flauta y oboe, respectivamente) inferiores. La *BWV 99* admite comparaciones muy semejantes. En cualquier caso, los flancos más sólidos de este disco y de casi toda la colección hasta ahora se encuentran por un lado en los colectivos y por otro y sobre todo en una dirección que sabe transmitir un fervor que, yendo más allá del contenido musical, confiere al tratamiento de éste una sinceridad de raro atractivo.

A.B.M.

BACH:

La Pasión según San Mateo BWV 244.

OTTO EDELMANN, KATHLEEN FERRIER, WALTER LUDWIG, PAUL SCHÖFFLER, IRMGARD SEEFRIED. CANTORES DE LA SOCIEDAD DE AMIGOS DE LA MÚSICA. NIÑOS CANTORES DE VIENA. ORQUESTA SINFÓNICA DE VIENA. Director: HERBERT VON KARAJAN. 3 CD ANDANTE AND 1170. ADD. 210'03". Grabación: Viena, 9-VI-1950 (en vivo). Fuente: RAVAG, Viena. Archivo de la ORF. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Esta grabación completa de la bachiana *Pasión según San Mateo* (que seguramente hará huir despavorido a un determinado sector de la afición) recoge el concierto dado por Karajan en Viena el 9 de junio de 1950, inédito hasta la fecha y que el aficionado puede ahora disfrutar, discutir o ambas cosas a la vez gracias a la minuciosa y precisa labor de restauración del sello Andante de las cintas originales de la ORF. Quien se enfrente a este registro tiene que tener en cuenta que

cuando se celebró este concierto, Harnoncourt y compañía todavía estaban en pañales, y que el romanticismo con el que el director abordaba esta obra o cualquiera de las del periodo barroco, era lugar común en esos años. Por lo demás, hay que ensalzar la modélica intervención coral (sesenta ensayos dirigidos por el propio Karajan sufrieron los coros antes de este concierto, según comenta Gottfried Kraus en el libreto) además de una distribución de solistas vocales de rara excelencia en un concierto público: escuchar al eminente Walther Ludwig como el Evangelista, al noble, sobrio y profundamente emotivo Paul Schöffler como Jesús, o, en fin, a Seefried o a Ferrier en las respectivas arias de soprano y contralto, es un manjar espiritual que no se paga con nada. La orquesta está a un envidiable nivel de perfección, y la dirección de Karajan desde el clave es precisa, ligera, de una meditación intensamente personal y siempre dejando constancia de la fuerza cósmica y del extraordinario drama de esta obra maestra.

En suma, álbum impecablemente presentado y muy bien reprocesado. Como dijimos desde estas páginas no hace mucho a propósito de la grabación de Mengelberg, no es una versión discográfica de la *Pasión* al uso actual o para competir con otras. Al contrario, estamos ante un documento histórico protagonizado por un eminente director (que interpreta, además, uno de sus mejores conciertos en vivo), con un deslumbrante reparto vocal y que puede servir para recordar al aficionado o al profesional de nuestros días cómo se recreaba a Bach hace medio siglo.

E.P.A.

BALADA:

Guernica. Homenaje a Sarasate. Homenaje a Casals. Sinfonía nº 4 "Lausanne". Zapata: Imágenes para orquesta.

ORQUESTA SINFÓNICA DE BARCELONA Y NACIONAL DE CATALUÑA.

Director: SALVADOR MAS.

NAXOS 8.557342. DDD. 69'25". Grabaciones:

Sant Cugat, Barcelona, IV-V/2003. Productora e ingeniera: Eleanor Thomason. Distribuidor:

Ferysa. **PE**

No es la primera vez que Naxos dedica un disco a la música de Balada (incluso, con este quinto volumen consagrado a él cabría hablar ya de una "edición Balada" en Naxos) pero sí es ésta una grabación bien distinta a las anteriores. Sí, es distinta porque aquí se nos ofrece una muy representativa muestra del estilo de su autor; más aún, de la diversidad de estilos por los que su lenguaje ha ido desarrollándose, del neoclasicismo inicial que derivó pronto en una música abstracta con ribetes expresionistas y que halló en las técnicas vanguardistas plásticas (ahí está su *Guernica*, de 1966, tan sólo un año posterior al deliberadamente arcaizante *Concierto para guitarra y orquesta nº 1*) una fuente de inspiración para pasar a mediados de la década

de 1970 a un vanguardismo asentado en experiencias con el folclore; es decir, tal como dice el propio Balada, un estilo en el que "el elemento folclórico sea tratado dentro de un contexto fresco y distinto al convencional". Y es ahí donde encontramos los *Homenajes a Sarasate* (con ecos del célebre *Zapateado*) y a *Casals* (con referencias clarísimas a *El cant dels ocells*; que no es una melodía original de Casals sino que es parte del folclore musical catalán). Este lenguaje netamente vanguardista que se deja impregnar de distintos folclores fue abundado posteriormente por Balada, profundizando aún más en la abstracción aunque sin llegar a hacer del todo crípticas las referencias a música popular, y de ese empeño nacían las otras dos obras que aquí escuchamos, basadas en motivos tomados de la tradición folclórica suiza (la *Sinfonía nº 4 "Lausanne"*, de 1992) y mexicana (*Zapata*, de 1988, subtitulada *Images for Orchestra*). En todas estas obras, más allá de su intencionalidad o de su fuente de inspiración (algo que es fundamental para entender por qué determinada obra de Balada es como es), cualquiera puede advertir a un creador inquieto, poco dado a aceptar los imperativos de la vanguardia de un momento determinado pero tampoco en resultar cómodamente "conservador" ni, menos aún, en ser original *per se*. En la música del mejor Balada (que no es toda, desde luego) siempre palpita la frescura y las obras que aquí escuchamos son del mejor Balada, de ese compositor capaz de declarar sin embudos que en los momentos de auge del serialismo éste le parecía "cerebral y aburrido" a la vez que él, como "hijo de una familia liberal catalana que ni siquiera estaba bautizado" no podía "ser conservador". Balada, con su música, puede interesar más o menos, pero si de verdad quieren conocer al Balada más genuino y tener en un solo volumen lo más representativo de su música sinfónica en versiones de buen nivel, háganse con este disco. Incluso si tan sólo tienen un poco de curiosidad, también.

J.P.

BEETHOVEN:

Sonata nº 4 en do mayor para violonchelo y piano op. 102, nº 1.

Sonata nº 5 en re mayor para violonchelo y piano op. 102, nº 2. 12

Variaciones sobre un aria de "Judas Macabeo" de Haendel. Dúo en mi bemol mayor para viola y violonchelo WoO 32.

MARIA KLIEGEL, violonchelo; NINA TICHMAN, piano; TABEA ZIMMERMANN, viola. NAXOS 8.555787. DDD. 58'47". Grabaciones: Sandhausen, II/2003 y III/2004. Productor: Teij van Geest. Distribuidor: Ferysa. **PE**

En su tónica, comentada ya en volúmenes anteriores de esta entrega de la totalidad de la obra de Beethoven para chelo y piano, se encuadran las interpretaciones presentes de estas dos artistas: cohesión, compenetración y fuerza (incluso cierta rudeza que puede ser

resultante de los timbres recogidos por la grabación). Más que estimable, en cualquier caso, su labor.

Incluye este disco, excepción hecha de la *WoO 32* para viola y violonchelo, que corresponde a una fase temprana en la vida del compositor, son obras de cuando ya su sordera era una realidad,

afortunadamente no determinante hasta el lógico silencio. De la época de las dos primeras sonatas para violonchelo y piano, las *Variaciones sobre un aria de Judas Macabeo* se publicaron en Viena en 1797, mientras que las dos últimas *Sonatas* lo fueron 1817, aunque se escribieron dos años antes. Beethoven las

dedicó en principio a un discípulo de quien primero utilizó el Nocturno en el piano, John Field (el discípulo se llamaba Charles Neate), aunque luego cambió la dedicatoria, agradecido a la condesa Maria von Erdödy.

J.A.G.G.

Cuarteto Vermeer

INTIMIDADES Y HONDURAS

BEETHOVEN: Cuartetos de cuerda.

CUARTETO VERMEER.

9 CD WARNER 2564 61399-2. DDD. 527'04". Grabación: Berlín, 1983-1991. Productores: Jörg Ritter, Friedemann Engelbrecht y Hans-Bernhard Bätzing. Ingenieros: Eberhard Sengpiel, Michael Brammann, Bernhard Mnich y Siegbert Ernst. **PM**

Este álbum encierra una feliz reedición. No creo que estos discos que fueron de Teldec circularan mucho por aquí, así que ahora tiene oportunidad el aficionado de hacerse a precio medio con una integral cuyas calidades no se encuentran lejos de las grandes referencias. Hay que señalar que tres de los componentes del Vermeer permanecen a lo largo de los ocho años en que se grabó esta integral; cambió el viola, que primero fue Bernhard Zaslav (está presente en las obras que primero se grabaron, los *opp. 127, 130 y Gran fuga op. 133*, 1983-1985). El viola de las restantes fue Richard Young.

Advirtamos que es una de esas integrales que no se atiene a una unidad de concepto; al contrario, estamos antes tres, si no ante cuatro maneras de ver a Beethoven, más o menos una por cada época. El Vermeer canta con elegancia, con medida y también con vigor el clasicismo de los seis *Cuartetos* del *Op. 18*, que aquí son puestos en evidencia sin futurismos pero con trazos enérgicos. Sorprende la mutación de enfoque, de perspectiva, de códigos aplicados cuando el Vermeer pasa a los *Rasumovski*. Ahora estamos en otro mundo. Muy introspectivo, muy interior, un juego de tensiones que pueden cantarse o recitarse con tal de hacerlo siempre a media voz, a media luz, con un vigor que ahora ya no es demostrativo ni exterior. Y

esto vale no sólo para los movimientos lentos, como ese asombroso, dilatado del primero de los *Cuartetos op. 59*, o el mágico *Molto adagio* del segundo, sino también para los más vivaces Allegros, a los que no les faltan sus puntos de ensismamiento.

Hasta aquí, delicadeza de frase, de tono, de dinámica. De gesto. En las densas lecturas de los *Cuartetos opp. 74 y 95* no desaparece ese toque delicado, pero se trasciende, ya no tiene relevancia: la profundidad de concepto y el equilibrio de exposición a que llega ahora el Vermeer lo asumen como si lo ocultara. Es ahora más habitual el ataque decidido, impulsivo, pero que se niega al rasgo agresivo.

Llegados aquí, si hemos seguido la cronología de la integral, podemos creer que el discurso va a adensarse en los *Cuartetos* finales. Pero no es así. Tengamos en cuenta, en cualquier caso, que el Vermeer grabó esta integral casi completamente "al revés": 1983-1987 para los *Cuartetos* finales; 1988-1989 para los *Rasumovski* y los *Opp. 74 y 95*; 1990-1991 para los seis del *Op. 18*.

Pero escuchados en secuencia es como si estos excelentes músicos del Vermeer supieran que lo profundo no necesita énfasis, y que ya tienen estas obras suficiente peso por sí mismas, con lo que renuncian a un discurso cargado. Ese discurso ni siquiera es futurista; sabemos que a menudo algunas formaciones proyectan hacia el porvenir estas míticas obras finales y las tocan de manera que parecen antecesoras inmediatas de los *Cuartetos* de Schoenberg o Bartók. Es una opción legítima a la que, en nuestra opinión, renuncia el Vermeer. Es inevitable que piezas como la *Gran fuga* y algún que otro movimiento



concreto (el agresivo Grave ma non troppo del *Op. 135*, la "Difícil resolución") sí posean esa dimensión, a poco que se respete el código que contienen, pero el enfoque de esta integral para los *Cuartetos* finales lo encontraremos en la alegría (relativa) y la vitalidad (contenida) de la manera en que se desgranar los dos rosarios de piezas que componen los *Opp. 130 y 131*. Incluso en la melancolía nada sentimental ni saturada, sino sólo intensa, del asombroso episodio central del *Op. 132*, la *Acción de gracias*. El aficionado puede encontrar placer e ilustración si compara este Beethoven que los Vermeer ya no plantean, ni mucho menos, con un clasicista de la época de Mozart, con propósitos como los del LaSalle para estas mismas obras; y con el enfoque que uno y otro grupo da a ese testamento.

En resumen, y como decíamos al principio: una reedición afortunada para adentrarse una vez más en el asombroso mundo cambiante de los *Cuartetos* del "genio de Bonn".

Santiago Martín Bermúdez

BEETHOVEN:

Conciertos para piano nº 1 en do mayor op. 15, nº 2 en si bemol mayor op. 19 y nº 4 en sol mayor op. 58. VALERI

AFANASIEV, piano. ORQUESTA DEL MOZARTEUM DE SALZBURGO. Director: HUBERT SOUDANT. 2 CD OEHMS OC 344. DDD. 119'49".

Grabación: Salzburgo, XI/2001 (op. 15 y 19) y III/2002. Productor: Dieter Oehms. Distribuidor: Galileo MC. **PM**

Con este volumen doble se completa la integral de los conciertos para piano de Beethoven a cargo del pianista ruso

Valeri Afanasiev acompañado por una inspiradísima Orquesta del Mozarteum bajo la batuta del eficiente Hubert Soudant. Esta integral, con la perspectiva histórica que da el conocimiento de versiones de una grandeza casi inalcanzable, podría parecer, como comentamos con el lanzamiento del primer volumen, innecesaria. Pero lejos de eso, se nos antoja de lo más atractiva.

Sus virtudes saltan al oído desde la primera escucha: un exquisito sentido de lo clásico, gracilidad en las texturas y un solista de arrolladora personalidad.

Afanasiev resulta detallista y puntilloso. Demasiado tendente a marcar los matices, entre otros motivos por el derroche de entusiasmo que vierte en unas interpretaciones exultantes. Habrá quien lo considere excesivamente preciosista, una tendencia que muestra en varias fases, como el Adagio del *Segundo Concierto* o en la parte central del Allegro Moderato del *Cuarto*, apoyado en una perfecta articulación y transparencia, pero que en el cómputo global resultan de gran belleza.

C.V.N.

Martha Argerich, Claudio Abbado

TREPIDANTE Y HETERODOXA



BEETHOVEN: Conciertos para piano y orquesta nº 2 en si bemol mayor op. 19 y nº 3 en do menor op. 37. MARTHA ARGERICH, piano. MAHLER CHAMBER ORCHESTRA. Director: CLAUDIO ABBADO. DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 5026. DDD. 64'. Grabación: Ferrara, Teatro Comunale, II/2000 y II/2004 (en vivo). Productor: Christopher Alder. Ingenieros: Marco Galli, Wolf-Dieter Karwatky. Distribuidor: Universal. **PN**

Este disco nos devuelve a Martha Argerich en su esencia: puro fuego. Sólo había grabado hasta ahora los dos primeros *Conciertos* de Beethoven, el *Segundo* en sendas grabaciones de los años 80 y el *Primero* en esa misma década, aunque existe también un registro de los 90. El *Tercero* no lo había grabado nunca, y apenas lo había tocado en público, según propia confesión, un par de veces, la última casi treinta años atrás. Argerich se confesaba nerviosa, hasta el punto de que Abbado le sugirió que si no estaba segura, cambiara el programa y tocara la versión para piano a cuatro manos con Bruno Canino (que iba a intervenir en la segunda parte del concierto). ¡Cualquiera lo diría! La versión es temperamental, trepidante de principio a fin. Buen ejemplo es la tremenda cadencia del primer movimiento, con momentos de sutileza extrema y otros furibundos, arrebatados, de acentos agresivos, con atrevidos efectos del pedal de resonan-

cia, a veces de carácter visionario, anticipando colores casi impresionistas. Pero la fuerza de Beethoven, su brío irresistible, están ahí, y llegan con claridad y tensión al oyente, que inmediatamente queda enganchado. Abbado, por su parte (¿cómo ha cambiado el Beethoven de este hombre de diez años para acá!), se funde en una verdadera comunión de ideas, y arrastra a los músicos de la Mahler Chamber Orchestra a una versión que se eleva desde el principio a alturas excepcionales. Y sin embargo, el fuego de la argentina se transforma en un canto de exquisita sensibilidad en el movimiento lento. Un canto lleno de inflexiones, atento al mínimo detalle, con el que se elabora un discurso nostálgico que transpira un drama de intensidad difícil de resistir. Cuando fagot y flauta toman el protagonismo, la argentina dibuja el acompañamiento pianístico acariciando las notas con un mimo extraordinario. ¿Que Argerich estaba nerviosa? ¿Que no se sentía segura? Pues cualquiera lo diría, insisto, porque su libertad es una libertad arriesgada y decidida, en lo mecánico y en lo expresivo. Pero así su versión tiene todo: fuerza, canto, misterio, delicadeza, energía, brío, brillantez, agresividad. Todo. Toma riesgos, y por eso hay algún que otro roce, apenas perceptible. Pero qué más da. La versión le pone a uno al mismo borde de la silla. Lo mismo debió ocurrir en Ferrara, donde le obsequiaron con veinte minu-



tos de aplausos y tuvo que repetir el último tiempo. La versión del segundo *Concierto*, grabada cuatro años antes por la RAI en el mismo lugar y con los mismos intérpretes, no le va a la zaga. Vibrante, pero también elegante y magníficamente cantada. Con brío, pero también con gracia y precioso fraseo y sonido. Con urgencia, con cuidadísima atención a detalles, acentos, ataques, contrastes, y con sutileza exquisita en un sonido tan lleno como hermoso. Un complemento sobresaliente para un disco excepcional. Eso sí, nada ortodoxo. Pero después de todo, Argerich es la antítesis de la ortodoxia, y, cuando los resultados son estos, que la heterodoxia nos dure muchos años.

Por supuesto, no se lo pierdan.

Rafael Ortega Basagoiti

Pierre-Laurent Aimard y Nikolaus Harnoncourt

NEGANDO TÓPICOS



BEETHOVEN: Triple Concierto en do mayor op. 56. Rondó en mi bemol mayor WoO 6. Fantasía para piano, coro y orquesta op. 80. PIERRE-LAURENT AIMARD, piano; THOMAS ZEHETMAIR, violín; CLEMENS HAGEN, violonchelo. LUBA ORGONASOVA, MARIA HAID, sopranos; ELISABETH VON MAGNUS, contralto; DEON VAN DER WALT, ROBERT FONTANE, tenores; FLORIAN BOESCH, RICARDO LUNA, barítonos. CORO ARNOLD SCHOENBERG. ORQUESTA DE CÁMARA DE EUROPA. Director: NIKOLAUS HARNONCOURT. WARNER 2564 60602-2. DDD. 64'23". Grabaciones: Graz, VI/2003; VI/2004. Productor: Friedemann Engelbrecht. Ingeniero: Michael Brammann. **PN**

Con este disco se completa la obra para piano y orquesta de Beethoven en las lecturas de Aimard y Harnoncourt. Después de las portentosas versiones de los cinco conciertos, el programa de este

CD recoge las obras en principio "menores", categoría que los músicos se encargan inmediatamente de desmentir. El *Triple Concierto* es una obra problemática con su extraño y originalísimo replanteamiento de la idea del concierto *grosso*. Harnoncourt redondea una traducción llena de optimismo y energía, pero que huye de una épica exagerada. Como siempre con este director, su acercamiento es personalísimo —no hay sino que oír el fraseo del comienzo de la obra— y con numerosos detalles inadvertidos en otras grabaciones. Los tres solistas están admirables, dialogantes y conjuntados, con un Aimard de cristalino sonido, un Zehetmair de seductor timbre y un Hagen intensamente expresivo en la exposición del tema cantable del tiempo lento. La aproximación al *Rondó WoO 6* saca esta obra del injusto olvido que padece mediante una deliciosa recreación en



clave mozartiana. Finalmente, la versión de la *Fantasía* hace justicia como probablemente ninguna otra antes a una partitura muy singular tanto por los recursos que emplea como por su mensaje de exaltación del arte.

Enrique Martínez Miura

BEETHOVEN:**Triple Concierto para piano, violín y violonchelo op. 56. SCHUMANN:**

Concierto para piano op. 54. MARTHA ARGERICH, piano; RENAUD CAPUÇÓN, violín; MISCHA MAISKI, violonchelo. ORQUESTA DE LA SUIZA ITALIANA. Director: ALEXANDRE RABINOVITCH-BARAKOVSKY.

EMI 5 57773 2. DDD. 64'35". Grabaciones: Lugano, VI/2002 (Schumann) y VI/2003 (en vivo). Productores e ingenieros: Michael Rast y Ulrico Ruscher (Schumann). **PN**

Sorprendente disco por lo que respecta al acompañamiento orquestal, de muy inferior categoría a los tres solistas protagonistas de estas tomas en directo realizadas durante la celebración del Proyecto Martha Argerich en Lugano, Suiza. El *Triple Concierto* resulta incandescente y visceral, sobre todo en manos de la pianista argentina y Maïski, viejos compañeros que comparten, además, la capacidad de expresar toda la fuerza posible en sus interpretaciones. Frente a ellos, o mejor a su lado, se sitúa el cuidadoso equilibrio del elegante Renaud Capuçon, que sirve de contrapeso a esta visceral lectura. Lo malo es que a Rabinovitch-Barakovsky parece escapársele estos matices y, como consecuencia, ofrece una plana lectura junto a la tan sólo discreta Orquesta de la Suiza Italiana.

El *Concierto* de Schumann tiene una única protagonista: una incendiaria y pasional Argerich cuya influencia todo lo marca. Pese a que nos encontramos de nuevo con un pálido acompañamiento orquestal, la lectura de la pianista posee un aliento romántico auténtico y un sentido inequívoco del lenguaje schumanniano, con todas sus contradicciones y tragedias. Un disco, pues, especialmente indicado para los seguidores de Argerich pero con las limitaciones comentadas.

C.V.N.

BERNIER:**Apollon ou le dieu du jour. L'Aurore.**

LES FOLIES FRANÇAISES. Director: PATRICK COHÉN-ARENINE.

ALPHA 058. DDD. 71'54". Grabación: París, X/2003. Productora: Aline Blondiau. Ingeniero: Hugues Deschaux. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Las dos obras interpretadas en el disco pertenecen al quinto libro de cantatas de Bernier, titulado *Les nuits de Sceaux*. Son obras totalmente al gusto italiano, entonces imperante entre las clases altas francesas, composiciones placenteras, de marcada fluidez melódica y de tono general más bien ligero, no en vano su autor las denominaba también como divertimentos en su dedicatoria a la duquesa de Maine. Las versiones sacan un gran partido a las obras, ya que tanto las voces como los instrumentos son de gran calidad, aunque sea precisamente el propio violinista-director el que no cuente con un timbre muy destacable y esté algo corto de virtuosismo en algún instante concreto. Acentos, articulaciones y adornos trazan un cuadro muy

adecuado para el estilo barroco francés de este compositor, sucesor de Charpentier y amigo de Marais.

E.M.M.

BIBER:**Misa a seis. Réquiem. Obras de Muffat, Schmelzer, Megerle, Lasso y anónimo.**

GABRIELI CONSORT AND PLAYERS.

Director: PAUL MCCREESH.

ARCHIV 00289 474 7142. DDD. 81'06".

Grabación: Kent, VII/2004. Productor: Christopher Alder. Ingeniero: Geoff Miles. Distribuidor:

Universal. **PN**

Con este programa celebraba McCreesh el tercer centenario de la muerte de Biber, sin duda uno de los compositores más originales del barroco austriaco. Las obras se dividen en dos bloques, la *Vita*, que incluye la *Misa a seis* —bien que entreverada con piezas instrumentales y vocales de otros autores—, y la *Morte*, centrada fundamentalmente en el *Réquiem*. Los medios utilizados por McCreesh son muy variados, de acuerdo con las necesidades de las composiciones, proporcionando una visión muy íntima de la *Misa*. Se capta adecuadamente la sensación de que cada página fue concebida para un espacio determinado. Todas las lecturas cuentan con voces afinadas y enfoques estilistas, pero no dejan de destacar algunos momentos, como la sentida traducción de *Peccator et consolator* de Megerle o la impresionante —aun en su desnudez— del *Dies Irae* del *Réquiem*, así como la sencilla pero eficaz del *Agnus Dei* de esta misma obra. Se cierra el disco con un extraordinario *Media vita in morte sumus* de Lasso. Interesante contribución, en definitiva, al pasado año Biber.

E.M.M.

BIBER:**Sonatas del Rosario.** ENSEMBLE LA TEMPESTA.

PATRICK BISMUTH, violín y dirección.

2 CD ZIG ZAG TERRITOIRES ZZT040801-2. DDD. 113'19".

Grabación: Versailles, IV/2003. Productor e ingeniero: Franck Jaffrés. Distribuidor: Diverdi. **PN**

El violinista francés Patrick Bismuth ofrece en este álbum una interesantísima versión de las *Sonatas del Rosario* de Biber. No sólo hay virtuosismo de primera y notable brillantez técnica (aun con algún mínimo desliz en la *Passacaglia* final), por lo demás más que necesarias para enfrentarse a estas endemoniadas páginas, sino un sonido cálido, un arco ágil y una riqueza de contrastes notables. Bismuth no es tan ácido, tan crudo como Goebel (Archiv), autor de una versión modélica de estas hermosas páginas, pero el drama (escúchese *El huerto de los olivos*) está ahí, el misterio también (escúchese el acertado carácter de fantasía casi improvisatoria al principio de la *Sonata 13*), y a cambio hay momentos de una luminosidad quizá acertadamente más resaltada que la ofre-

cida por Goebel cuando la ocasión lo requiere, como en la *Anunciación*. Certo, se puede echar de menos la radical contundencia de Goebel en determinados momentos del drama, pero el equilibrio que preside esta lectura, la belleza y fluída lógica de su discurso, su riqueza expresiva y su sobresaliente nivel técnico son ingredientes que componen un resultado globalmente excelente, que no pierde de vista el impacto retórico de esta música (escúchese la *Flagelación*, estupenda desde cualquier punto de vista), pero tampoco su contenido lírico. Una lectura, en fin, rica en timbres, colores y matices, construida con inteligencia y realizada de forma notable por Bismuth y su conjunto.

Muy atractivo álbum, en resumen, con presentación y toma sonora a tono con el resto. Los amantes de esta visionaria música de Biber disfrutarán a buen seguro. Por desgracia no puedo comentar (no he tenido ocasión de escucharla) esta versión en comparación con la reciente versión de Andrew Manze (Harmonia Mundi), comentada elogiosamente por E.M.M. en el número 191 de SCHERZO.

R.O.B.

BOMTEMPO:**Sinfonías nº 1 op.11 y nº 2.** ORQUESTA DEL ALGARVE. Director: ÁLVARO CASSUTO.

NAXOS 8.557163. DDD. 66'44". Grabación: Faro, 2003. Productor: Andrew Walton. Ingeniero:

Eleanor Thomason. Distribuidor: Ferysa. **PE**

João Domingos Bomtempo (Lisboa, 1771-1842), hijo de un oboísta italiano, siguió los pasos de su padre. Estudió en Italia, se instaló en París en 1801 y en Londres en 1809, desarrollando una brillante carrera como pianista y compositor antes de regresar a Lisboa en 1820, donde fundó una Sociedad Filarmónica y se convirtió en director del Conservatorio lisboeta desde su fundación en 1833. Autor de óperas, música religiosa, pianística y orquestal, este disco nos trae sus dos sinfonías. La *nº 1* enlaza con el mundo de Haydn, con el Minuetto colocado en segundo lugar, mientras que la *nº 2* demuestra que cuando la escribió el músico lisboeta tenía presente la música beethoveniana, aunque la obra conserva el clásico minueto, ahora ocupando el tercer tiempo. Especialmente interesante es el primer movimiento de esta obra, un Allegro moderato de amplio desarrollo y clara filiación romántica, precedido por una introducción lenta, marcada Sostenuto.

La Orquesta del Algarve, comandada por Álvaro Cassuto, ofrece interpretaciones correctas, aunque algo desmayadas, con suficiente claridad de planos y buena planificación general, pero fraseo monótono y poca profundidad en los contrastes. En especial la *Sinfonía nº 1* resulta anémica, sin la vitalidad, el ímpetu y la teatralidad con la que hoy suele interpretarse la música del Clasicismo.

P.J.V.

BRAHMS:**Las tres sonatas para violín y piano.**

PETER CSABA, violín; JEAN-FRANÇOIS

HEISSER, piano.

PRAGA PRD/SDS 250 187. DDD. 69'07".

Grabación: Arles, XI/2002. Productora: Florence

Gambini. Ingeniero: René Gambini. Distribuidor:

Harmonia Mundi. **PN**

Con muchas más integrales de las sonatas para violín y piano de Brahms en los catálogos de las que permitirían un cálculo siquiera aproximado, no parece fácil aportar nada nuevo ni que supere en ningún respecto a la decena de esas versiones que con parejo título podrían calificarse de magistrales. Ni una cosa ni otra consiguen desde luego el rumano de origen húngaro Peter Csaba (1952) ni el francés Jean-François Heisser, que se quedan en ese fastidiosamente inestable punto de apreciación intermedio entre la valoración de una corrección técnica general y la decepción ante la incapacidad para en momentos clave superarla con el plus de musicalidad que cuando se consigue dar hace de estas obras las más hermosas (además de las más difíciles) en su género, pero las arruina por completo en caso contrario. Entre varios más que se podrían mencionar, tómese por ejemplo en el Adagio de la *Primera* la falta de ilación en el paso del piano al *più andante* o la manera en que se arrastra el fraseo en el pasaje a doble cuerda con que el violín retorna al *tempo* inicial. En el final de esa misma sonata, cada vez que el violín aborda un trisillo hace más larga que las demás la primera nota, el anuncio del segundo tema que interrumpe al primero no produce sensación de misteriosa expectativa, el piano entra en los volúmenes mayores con brusquedad y su compañero en el registro alto sin pasión sincera. La trivialización de la primerísima frase por el piano marca la tónica interpretativa en una *Segunda* cuyo Andante tranquilo, sin serlo objetivamente, se antoja moroso incluso en su sección central. En el Adagio de la *Tercera* los arcos dinámicos se sustituyen por retenciones en el paso, mientras la entrada en la segunda sección sólo se distingue por la intensificación dinámica. Mala música ésta, en definitiva, para de ella sólo dar las notas.

A.B.M.

BRAHMS:**Rinaldo op. 50. Rapsodia para contralto op. 53. Canto de las parcas op. 89.**

ANNA LARSSON, contralto; STIG ANDERSEN,

tenor. CORO Y ORQUESTA NACIONALES DE

DINAMARCA. Director: GERD ALBRECHT.

CHANDOS CHAN 10215. DDD. 63'21".

Grabaciones: Copenhague, XI/2001, V/2002,

VIII/2003. Productor: Chris Hazell. Ingeniero:

Jorn Damgaard Jacobsen. Distribuidor:

Harmonia Mundi. **PN**

Con este disco continúa la serie que la casa inglesa dedica a la obra sinfónico-coral de Brahms con Albrecht y las hueses danesas. Y a tenor de los resultados, tampoco éste será un volumen que mue-

va las preferencias de la discografía sobre estas partituras. En general, las versiones resultan sólidas y bien armadas, como, por otra parte, es habitual cuando se trata del veterano director alemán. Sin embargo, también es habitual en él el trazo grueso y la escasa sensibilidad para los matices, que muchas veces pasan inadvertidos, absorbidos por una amalgama sonora que carece del interés y la finura que se debe exigir. Habrá quien aprecie la capacidad de orden y la conjunción de los distintos elementos (que en estas obras se traduce en una exquisita cohabitación entre orquesta y coros), pero no parece suficiente a tenor de lo que pueden dar de sí estas obras. A la *Rapsodia*, por ejemplo, le falta sentido de la grandeza a pesar de la buena actuación de Anna Larsson. *Rinaldo* termina por hacerse monótona por culpa de una creciente asepsia interpretativa que termina por inundarlo todo. El *Canto de las parcas*, por último, no ayuda a levantar el disco, a pesar de que los defectos aquí son mucho menos evidentes.

C.V.N.

BUSCH:**Trío con piano op. 15. Sonata para violín y piano nº 2, op. 56.**

GOTTFRIED SCHNEIDER, violín; CHRISTIAN BRUNNERT,

violonchelo; DIETER LALLINGER, piano (*op.*15). ALFONS KONTARSKY, piano (*op.* 56).

VMS 109. DDD. 53'50". Grabaciones: Múnich,

V/1993 (*op.* 15); V/1990 (*op.* 56). Productores:Michael Kempff (*op.* 15) y Jörg Moser (*op.* 56).Ingenieros: Peter Jütte (*op.* 15) y Alfons Seebacher(*op.* 56). Distribuidor: Diverdi. **PN**

Curioso programa el de este compacto: dos extensas y ambiciosas obras de Adolf Busch (1891-1952), un músico muy celebrado como violinista pero también activo como director de grupos de cámara, como los Adolf Busch Chamber Players con los que grabó, entre otras cosas, unas versiones verdaderamente históricas de los *Conciertos de Brandemburgo* y de las *Suites orquestales* de Bach (EMI, en tres compactos, CHS 7640472) Adolf Busch, hermano del director de orquesta Fritz Busch y del violonchelista Herman Busch) fue discípulo de Max Reger en Colonia y la influencia de este gran compositor se nota en estas dos obras que aquí escuchamos. Una y otra están separadas por más de veinte años (de entre 1918 y 1919 el trío, y de 1941 la sonata) pero la opción estética de Busch es la misma. Reger es el referente, acaso también, de un modo más o menos directo o indirecto a través de éste, Brahms; así que no cabe buscar en esta música detalles innovadores, se trata de obras clásico-románticas de lo más genuino, casi como si su autor se hubiera formado en el Leipzig de la época. Incluso si se comparan estas composiciones con la mayoría de las de Reger, las de éste último resultan más audaces y originales, pero no vamos a cargarnos aquí al Busch compositor, pues en estas obras hace gala de un sólido oficio y de una fluidez discursiva de auténtico maestro en el

desarrollo formal y en el contrapunto (la huella de Reger es, pues, evidente). Este compacto es un interesante complemento a las grabaciones del Busch intérprete y completa la imagen del músico que es fiel a un mundo estético, pero además resulta que, por sí mismo, es también interesante dado que se trata de música admirablemente realizada por un experto compositor (otra cosa es si fue más o menos relevante en este campo) e interpretada con convicción por unos músicos excelentes comprometidos en la difusión de la música contemporánea. ¿Les "suenan" el nombre de Alfons Kontarsky, verdad? Es ese mismo pianista que ustedes asocian a música de Stockhausen y otros, interpretada junto a su hermano Aloys. Y el violinista Gottfried Schneider también debe resultarles familiar por haber sido responsable de estrenos de obras de autores como Ligeti y Lutoslawski. Lo dicho, un compacto interesante; incluso más de lo que pueda parecer de entrada.

J.P.

CHARPENTIER:**Pastorale de Noël H. 483.**

In Nativitatem D. N. J. C. Canticum

H. 414. Antiennes "O" de l'Avent

H. 36-43. Noël pour les instruments

H. 534. In Nativitatem Domini

Canticum H. 416. Sur la Naissance de

Notre Seigneur Jésus-Christ H. 482.

Les Arts Florissants H. 487.

Le Reniement de saint Pierre H. 424.

Méditations pour la Carême H. 380-389.

Te Deum H. 146. Missa Assumpta est

Maria H. 11. Litanies de la Vierge H. 83.

LES ARTS FLORISSANTS.

Director: WILLIAM CHRISTIE.

5 CD HARMONIA MUNDI HMX 2908140.44.

ADD. 296'. Grabaciones: 1981-1988. Productores:

Michel Bernard, Alberto Paulin. Ingeniero:

Jean-François Pontefract. **PM**

Con este álbum, celebra Harmonia Mundi el tricentenario de la muerte de Charpentier. Se trata de registros que poseen ya un cierto valor histórico, a pesar del no demasiado tiempo transcurrido, pues contribuyeron decisivamente a la reubicación de la figura —bastante desconocida a principios de los años ochenta— de Charpentier como el compositor francés más importante entre Lully y Rameau. Los discos también testimonian el propio proceso de perfeccionamiento del grupo de Christie y los avances estilísticos llevados a cabo por el director norteamericano afinado en París. Varias de las versiones incluidas en la selección —que por razones obvias de espacio deja fuera logros punteros como la música incidental para *Le malade imaginaire* de Molière o la trascendental ópera *Médée*— son memorables, caso de la majestuosa traducción del *Te Deum*, una de las obras más grabadas de Charpentier. En el punto opuesto de la espectacularidad de esta obra se encuentra el intimismo de la *Missa Assumpta est Maria*. No menos significativas son las revelaciones de

páginas sepultadas por el polvo de los siglos, como los *Antiennes* o *Le Reniement de saint Pierre*. Las obras navideñas, por su lado, disfrutaban de una especial delicadeza expositiva. Una recopilación muy oportuna.

E.M.M.

CHOPIN:

Cuatro baladas. Cuatro scherzos. STEPHEN HOUGH, piano.

HYPERION CDA67456. DDD. 71'32". Grabación: Londres, V/2003. Productor: Andrew Keener.

Ingeniero: Simon Eadon. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

Stephen Hough (Cheshire, Inglaterra, 1962) ha querido hermanar y entrecruzar los *Scherzos* y *Baladas* de Chopin en este monográfico dedicado al compositor polaco. Al margen del orden en el que se escuchan las ocho piezas que componen el disco —en el que a cada *Balada* sucede el correspondiente *Scherzo*, en un intento de dar coherencia a una supuesta "suite pianística"— el interés del asunto radica, como siempre, en la naturaleza interpretativa, en la capacidad del intérprete de extraer del programa su contenido expresivo y revelarlo al oyente. Stephen Hough sale airoso del reto. Su Chopin es vigoroso, limpio, lírico sin excesos, austero de pedal, exento casi de *rubato* y apasionadamente pianístico. Por momentos, precipitado, sin explayarse en esos respiros que invitan a degustar la invención melódica y la riqueza armónica características del poético universo chopiniano, sin ahondar en el misterio indescifrable que tan admirable-

mente han revelado algunos maestros del pasado y que se echa de menos en momentos como, por ejemplo, el inicio de la *Cuarta Balada*. Como contrapeso, Hough aporta un mecanismo que parece indestructible, fidelidad escrupulosa al pentagrama y rigor a prueba de todo. Las interpretaciones quedan autenticadas por la neutra toma de sonido, en la que el ingeniero Simon Eadon tiene el buen criterio de no poner, adornar ni quitar nada de la espléndida sonoridad natural del Steinway en la pluriutilizada Henry Wood Hall.

J.R.

CHOPIN:

Doce Estudios op. 25. Tres Nuevos Estudios. Berceuse op. 57. Barcarola op. 60. Polonesa Fantasía op. 61. FREDERIC CHIU, piano.

HARMONIA MUNDI HMU 907282. DDD.

64'27". Grabación: California, III/2001 y X/2003.

Productora: Robina G. Young. Ingeniero: Brad Michel. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

Haciendo gala de una exquisita musicalidad y una no menos refinada sensibilidad, Frederic Chiu continúa explorando el universo pianístico de Chopin. Tras unos estimulantes discos dedicados a las *Mazurcas* y a los *Estudios op. 10*, le toca el turno a los *Estudios op. 25* y a otras piezas cortas. Unas interpretaciones, como es habitual en el pianista, perfectamente articuladas y de una claridad expositiva admirable.

Posee sentido del ritmo y sentido del lenguaje romántico, pero carece de la grandeza de las lecturas referenciales

(Pollini entre ellas), de su sentido último del lenguaje y de la fuerza. Este es un Chopin de exquisita factura. Limpio y transparente. Sin rastro de afectación y de gran capacidad evocadora, como pone de manifiesto en la *Polonesa Fantasía*, con sus contrastes lingüísticos y su equilibrada estructura, en la que es capaz de mantener un alto grado de intimidad con la soltura extrovertida del juego sonoro. Los *Doce Estudios* muestran una libertad de expresión que lo convierten en una especie de provocador, si esa expresión cabe aquí, al distanciarse de la tradición. Se trata de una lectura crispada, de puro nervio que trasluce una fuerte personalidad. No será del gusto de todos, pero tampoco dejará indiferente.

C.V.N.

ELGAR:

Concierto para violín y orquesta en si menor op. 61. VAUGHAN WILLIAMS:

La alondra elevándose. HILARY HAHN, violín. ORQUESTA SINFÓNICA DE LONDRES.

Director: SIR COLIN DAVIS.

DEUTSCHE GRAMMOPHON 00289 474 5042.

DDD. 66'05". Grabación: Londres, X-XII/2003.

Productor: Thomas Frost. Ingeniero: Sam O'Kell.

Distribuidor: Universal. **PN**

La jovencísima americana Hilary Hahn es uno de los últimos fenómenos del violín aparecidos en los últimos años y su éxito responde, sin duda, a sus características. Bello sonido, excelente técnica, buen gusto e inteligencia a la hora de caminar hacia la madurez. El amplio, dramático, muy bello *Concierto* de Elgar no es una pieza fácil y su discografía, de

Blandine Rannou

IMAGINACIÓN Y LIBERTAD

COUPERIN: Los ocho Preludios de "El arte de tocar el clave".

Selección de los 4 libros de piezas para clave. BLANDINE RANNOU, clave (*Anthony Sidey, 1998, copia de Ruckers-Hemsch, 1763*).

2 CD ZIG ZAG TERRITOIRES ZZT 040401. DDD. 68'32" y 66'07". Grabación: París, IX-X/2003.

Productor e ingeniero: Franck Jaffrés. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Preciosa e imaginativa iniciativa la de Blandine Rannou de ofrecer los ocho *Preludios* con piezas intercaladas de las *Suites* de Couperin. Selección, como ella misma reconoce, totalmente libre y arbitraria, pero por la misma razón, absolutamente plausible. Y bendita libertad cuando los resultados son como los presentes. Porque el álbum que se comenta es absolutamente modélico. Rannou muestra hasta qué punto la fantasía y el buen gusto, la "sorpresa al oyente" de la que tanto habla Couperin en sus escritos puede conmovir, y desde luego hace trizas el mito de la rigidez expresiva del clave,

en tanto que instrumento incapaz de manejar los matices de intensidad sonora. Cuenta para ello la francesa con un espléndido instrumento de Sidey, copia del clave de Ruckers adaptado por Hemsch en 1763, de sonoridad riquísima, poderosa resonancia en el grave y agudos de hermoso timbre. Y cuenta sobre todo con una técnica excepcional y un perfecto conocimiento y comprensión de esta música.

Desde la hermosa *Les barricades mistérieuses* hasta la serena melancolía de *Les regrets* pasando por la emotiva recreación tímbrica y expresiva de *Les amusements*, por sólo mencionar tres ejemplos, Rannou ofrece unas interpretaciones tan irreprochables como bellas y emotivas. Con ellas deshace también el mito de "música superficial para entretener" con que a veces se ha desdorado esta música. Que quien quiera comprobarlo escuche la bellísima traducción de esa *sarabande* extraordinaria que es *La lugubre*, y después intente sostener que esto no es música con mayúsculas, emocionante donde las



haya. Por cierto, también la música más extrovertida y danzable es bellísima e igualmente emociona, aunque naturalmente de otra forma. Escúchese *La Bondissante*, por ejemplo. Y cuando esta música está servida así, y además cuenta con presentación y toma sonora impecables, la cosa está clara: no se lo pierdan.

Rafael Ortega Basagoiti

Yehudi Menuhin (EMI) a Kennedy (EMI), pasando por Ida Handel (Testament) o Kyoko Takezawa (RCA) presenta realizaciones de gran altura. Menuhin en su primera grabación y Takezawa, que fue toda una sorpresa, acompañada, por cierto, por Sir Colin Davis, lo abordaron de muy jóvenes mientras a Kennedy le sirvió para volver a la palestra y a Handel para que nos acordáramos de lo gran violinista que siempre fue. Hahn no llega a esas alturas en una versión que se vuelca más del lado oscuro de la pieza, como si a la solista le hubiera impresionado demasiado la partitura como para proponernos una lectura desde su propio presente, lo que sí hacía formidablemente Kennedy. Quizá influya también el acompañamiento de Sir Colin Davis, menos apasionado que con Takezawa. Hay momentos muy hermosos, qué duda cabe, en los que la violinista se deja ir y muestra todas sus posibilidades pero falta ese punto último de arrebató que aquí cuadraría y que haría subir la versión del notable al sobresaliente. Tampoco contribuye a ello una grabación sin relieve y poco aireada, que tiende a confundir los planos orquestales en una suerte de magma sonoro y que no resalta en absoluto la clase de la Sinfónica de Londres. Muy buena la versión de *La alondra elevándose*, directa al corazón de la música y del oyente. Excelente alternativa a la meditativa y lentísima lectura de Kennedy, la extraordinariamente emotiva de Tasmin Little (Teldec) o las históricas y muy hermosas de Jean Pougnet (Dutton) y Hugh Bean (EMI).

C.V.W.

FELDMAN:**Violin and orchestra. Coptic light.**

ISABELLE FAUST, violín. ORQUESTA SINFÓNICA DE LA RADIO DE BAVIERA.

Director: PETER RUNDEL.

COL LEGNO WWE 20089. DDD. 76'16".

Grabación: Munich: XI/2001. Productor: Wulf Weinmann. Ingeniero: Klemens Kamp.

Distribuidor: Diverdi.  PN

Es una lástima que la versión que se hace aquí de *Coptic light* sea tan débil, porque, de lo contrario, estaríamos ante uno de los discos más extraordinarios del catálogo fonográfico feldmaniano. La obra *Violin and orchestra* aparece en este registro en carácter de estreno discográfico. La importancia de esta obra, el mundo sonoro que nos descubre (de hondo calado), merecían un "acompañante" en el disco de un mismo nivel, pero *Coptic light*, en la que es su cuarta aparición en el mercado, sale muy mal parada a causa de una lectura demasiado laxa, más pendientes los músicos dirigidos por Peter Rundel de situar esta partitura en el ámbito cuasi impresionista, brumoso de los frescos sonoros de un Charles Ives que de entender el verdadero alcance de una obra que es, de todo punto, luminosa, como supieron ver tanto Michael Morgan y la Orquesta Sinfónica de Berlín (sello CPO) como Rupert

Huber y la SWR de Stuttgart en el volumen *Rückblick Moderne* (Col Legno).

Coptic light se alinea estéticamente con *For Samuel Beckett* en lo que hace a un entramado más compacto del tejido sonoro en relación con todas las obras que le preceden. Los múltiples juegos de simetría y de espejo, tanto en el interior del conjunto instrumental como en los enfrentamientos que hay entre vientos y cuerdas, son característicos de *Coptic light*, una obra relevante también porque en ella muestra Morton Feldman hasta qué punto le interesaban las soluciones estéticas de un Jean Sibelius: "Un aspecto técnico importante de *Coptic light* proviene de una observación hecha por Sibelius", dice el norteamericano, que continúa: "la orquesta se distingue del piano en que no tiene pedal. Yo me puse a la tarea de elaborar para esta pieza un pedal de orquesta que se modificara constantemente y de forma discreta, ínfima. Esta especie de claroscuro se sitúa en el centro mismo de *Coptic light* y vale tanto para la composición como para la instrumentación". Feldman supera en esta obra, al igual que hace en *For Samuel Beckett* y *Neither*, el problema de la ausencia del soporte pianístico y el esencial uso del pedal, confiando a las cuerdas el papel de "colchón" sonoro. El logro en *Coptic light* es absoluto, mas los intérpretes de la orquesta de Baviera no han sabido transmitirlo, al menos no con la solvencia con que se manejaban sus colegas de Stuttgart y Berlín. Al tejido sonoro urdido por Rundel le falta cohesión entre las partes, como si viniera mal cosido. Las secuencias repetitivas se disponen sin énfasis, sin el choque entre los timbres que hace de *Coptic light* una obra tan especial. Así, la sección final, que es un rompimiento del flujo sonoro anterior y donde el material parece a punto de incitar al movimiento, al baile, es enfocado por Rundel como una parte contigua a la anterior, sin brillo ninguno. Un fracaso lamentable.

Si posibilidad de poder comparar con ninguna versión anterior, *Violin and orchestra*, en su estreno discográfico, supone el plato fuerte de este, por lo demás, excelente registro. Compuesta en 1979, entre *Why patterns* y el *Trío* de 1980, *Violin and orchestra* se diferencia de sus predecesoras en el género del "concierto con solista" (*Piano and orchestra*, *Cello and orchestra*) en la duración (es la pieza más extensa, con sus casi 50 minutos) y en su concepción sonora. Mientras que *Piano and orchestra* y *Oboe and orchestra* participan de muchos de los rasgos típicos del género concierto, *Violin and orchestra* se plantea como una pura exploración de colores sonoros y es en este caso uno de los momentos cumbres de la carrera de Feldman, pues en pocas obras suyas hallamos tal plenitud en el tratamiento del color instrumental, del timbre y en lo que respecta a la distinción de planos sonoros.

Elaborada, como siempre en Feldman, como si de un cuadro se tratase, *Violin and orchestra* parte, como *Routine investigations* o como *Palais de Mari*,

de los procedimientos de la plástica pictórica, pero, a diferencia de las otras obras, no depende en tan alto grado del fenómeno de la duración (el sentido del tiempo no se hace tan ostensible) ni de la acumulación de un material restringido, minimal, sino que presenta un arsenal en continua expansión, que entra en conflicto y se enriquece continuamente y que no obedece, además, al plan desplegado en el *Segundo Cuarteto* o en *Piano and string quartet*, consistente en la exposición del núcleo temático, disposición posterior de una suerte de meseta en donde el material alcanza su cumbre expresiva (abundancia de sonidos dulces) y progresivo apagamiento. *Violin and orchestra* se beneficia, como otras grandes obras del catálogo feldmaniano (*Why patterns*, *Piano*, *Crippled symmetry*), del inserto de silencios, que hacen de la escucha una experiencia llena de suspense: hay momentos en que el flujo sonoro se detiene, se interroga sobre sí mismo y continúa, inexorable.

En ninguna otra pieza de Feldman, además, se asiste a una pugna tan encarnizada entre las distintas fuentes sonoras, esto es, entre los timbres instrumentales, como en esta *Violin and orchestra*. Se está aquí lejos, en efecto, de la simple, tranquila alternancia de planos sonoros del segundo cuarteto o de *Piano and string quartet*, en donde el recurso a los pizzicatos y la abundancia de ritmos contrarios dominaban el conjunto. Tampoco hay aquí lugar para mesetas o planicies sonoras. El entramado es de una inestabilidad absoluta, algo impropio en el lenguaje feldmaniano. El brusco contraste entre los timbres vertebra una obra que está continuamente escrutando el sonido, experimentando con el color, disolviéndose en algo tan inasible e inquietante a la vez como la música misma, la belleza misma.

F.R.

GERSHWIN:**Porgy and Bess.** LAWRENCE WINTERS (Porgy),

CAMILLA WILLIAMS (Bess), AVON LONG (Sporting Life), INEZ MATTHEWS (Serena), JUNE MCMECHEN (Clara), WARREN COLEMAN (Crown). CORO J. ROSAMOND JOHNSON.

ORQUESTA. Director: LEHMAN ENGEL.

Apéndice: SELECCIÓN DE PORGY AND BESS. RISE STEVENS Y ROBERT MERRILL. THE ROBERT SHAW CHORALE. ORQUESTA RCA VICTOR.

Director: ROBERT RUSSELL BENNETT.

2 CD NAXOS 8.110287-88 ADD. 156'45".

Grabaciones: Nueva York, IV/1951 (ópera), IX/1950 (selección). Ingeniero de restauración:

Mark Obert-Thorn. Distribuidor: Ferysa.  PE

Hace cinco años nos llegaba una reedición de este primer *Porgy and Bess* de la historia de la fonografía (selecciones aparte), en una preciosa edición de la serie Heritage de Sony. Se trata del *Porgy* dirigido para CBS por Lehman Engel hace más de cincuenta años, con una media hora larga de menos. Como decíamos entonces, es muy auténtico, muy negro y muy teatral. Para tener una referencia indiscutible de esta ópera, ahí

Jesús López Cobos

UNA EDICIÓN ESPECIAL



FERNÁNDEZ CABALLERO: El dúo de La Africana. MARÍA

RODRIGO, GUILLERMO OROZCO, LUIS ÁLVAREZ, TRINIDAD IGLESIAS, PEDRO MIGUEL MARTÍNEZ, MILAGROS PONTI, JAVIER FERRER, JOSÉ A. SANGUINO, EMILIO SAGI, ISABEL AYÚCAR, JOSEBA PINELE. Reparto de audiciones: ISABEL REY, MARÍA JOSÉ MONTIEL, ESPERANZA ROY, ANA MARÍA SÁNCHEZ. CORO Y ORQUESTA DEL TEATRO REAL DE MADRID.

Director: JESÚS LÓPEZ COBOS.

2 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 476 3004/5.

DDD. 119'30" Grabación: Madrid, Teatro Real, 30 y 31-XII-2003 (en vivo). Distribuidor:

Universal. **PN**

La zarzuela grabada vuelve a dar otro paso con la aparición en disco de una nueva producción de *El dúo de La Africana*, zarzuela cómica en un acto y tres cuadros que es también una parodia satírica. Ello, digámoslo así, supone un notable acontecimiento por varias razones, entre ellas la de recuperar esta obra de Fernández Caballero para el mundo fonográfico con una nueva edición, ya que no se había hecho grabación alguna desde hacía cincuenta años aproximadamente, desde que Ataúlfo Argentina la grabó para la casa Columbia junto al Coro Cantores de Madrid, Ana María Iriarte, Carlos Munguía y Joaquín Roa en los principales papeles; de excelente factura, por cierto. Esta especial edición consta de 2 CD. El primero de ellos incluye la grabación completa de *El dúo de La Africana* con todos sus diálogos y

los ocho números musicales originales. El texto de Miguel Echegaray está ligeramente adaptado y reducido, según la dirección escénica original de José Luis Alonso (1985) y las sucesivas revisiones que ha realizado Juanjo Granda en cada una de las reposiciones que ha tenido este montaje en el Teatro de la Zarzuela (1991, 1992 y 2000) y últimamente en el Teatro Real de Madrid, los días 30 y 31 de diciembre de 2003 de cuyas representaciones data la toma de sonido en vivo de la presente grabación. El segundo disco, sin embargo, contiene los ocho números musicales y las audiciones sorpresa que se intercalaron en las mencionadas sesiones a modo de una *casting*, entre el coro de la murmuración (nº 3) y el duetto de Querubini y Giussepini (nº 4), que posibilitó la intervención de voces tan importantes como Isabel Rey (*Carceleras de Las hijas del Zebedeo* de Chapí), María José Montiel (*Habanera de Carmen* de Bizet), Ana María Sánchez (*Canción de La Tempranica* de Giménez) y la *vedette* Esperanza Roy (*Couplets de La corte de Faraón* de Lleó), siguiendo una costumbre que en muchas ocasiones se llevaba a cabo, que era la de intercalar números musicales, ajenos a la obra, en diferentes momentos de la representación de una zarzuela. Bien podemos hablar de un excepcional resultado en su totalidad.

La partitura pertenece a esas obras del género chico cuyo discurso musical sigue básicamente el esquema zarzuelís-



tico u operístico que se centra en un coro, un episodio solista para cada uno de los principales protagonistas y algún dúo o duetto, ofreciendo a los cantantes diversas ocasiones para mostrar sus posibilidades interpretativas. Tenor y tiple pueden lucir sus aptitudes en la canción andaluza y en el número cumbre de la obra, la jota. En el caso de esta edición, Guillermo Orozco y María Rodríguez forman un dúo musicalmente perfecto; la nota cómica predomina en Luis Álvarez como Querubini; coro y orquesta resultan base sólida para la soltura de Jesús López Cobos, quien aborda la zarzuela con gran elegancia y detalle.

Un afortunado registro que llega oportuno.

Manuel García Franco

está el registro de DeMain para RCA, pero el arte de esta compañía de 1951 hará las delicias del aficionado, en especial si conoce la obra y puede permitirse el lujo de compararla en la memoria. El reparto es excelente, en cuanto a voces y en cuanto a construcción y verdad de los personajes, lo mismo el Porgy de Winters que la Bess de Camilla Williams, y esa delicia de *Sporting Life* en la voz de Avon Long, que va por libre y se toma muchas libertades. Warren Coleman en Crown, Inez Matthews en Serena y June McMechen en una Clara con voz para algunos demasiado cristalina en *Summertime* redondean un reparto que no es ideal, pero sí fidedigno. Como ya hemos dicho, se trata de un compromiso entre el musical y la ópera, acaso un eslabón necesario.

Una referencia muy inteligente que a este precio tan asequible, y aunque el álbum no contenga las bellezas gráficas del de hace cinco años, constituye una buena inversión. Pero Naxos nos da una excelente propina: casi media hora más con una selección algo anterior de la misma ópera, de un sabor muy semejante, y que vale sobre todo por la cálida y acariciante voz de mezzosoprano de Risé Stevens.

S.M.B.

GUERRERO:

Motetes. Magnificat. Libera me. MUSICA

FICTA. Director: RAÚL MALLAVIBARRENA.

ENCHIRIADIS EN 2009. DDD. 58'40". Grabación:

Benalauria (Málaga), V/2004. Productores: Miguel

Ángel Moya y Raúl Mallavibarrena. Ingeniero:

Antonio Palomares. Distribuidor: Diverdi. **PN**



GUERRERO

Segundo acercamiento del grupo de Raúl Mallavibarrena a la figura del sevillano Francisco Guerrero (1528-1599), aunque bastantes cosas han cambiado desde que en 1997 registrasen el primer disco para el sello Cantus. La primera es que hoy Mallavibarrena tiene su propio sello, Enchiriadís. La segunda es que para aquella grabación de hace siete años Música Ficta se presentó en formación de ocho voces y órgano, mientras que ahora lo hace con sólo cuatro voces, lo cual supone ya de por sí un cambio de concepto en la interpretación. La tercera es que no repite ni una sola de las voces de entonces, una lástima, porque entre ellas se encontraban la soprano Núria Rial y el tenor Lluís Vilamajó, dos de los más brillantes cantantes españoles vinculados a

la música antigua de nuestros días.

Mallavibarrena incluye en este disco diez motetes, algunos de ellos antifonales, un *Magnificat* de cuarto tono y el *Libera Me* de su segunda versión del *Requiem*, la postridentina de 1582, apostando por interpretaciones expresivamente intensas, incisivas, que por momentos resultan movidas, agitadas, nerviosas (como en el *Dicebat eus* que abre el disco), aunque en otras ocasiones se pliegan con extraordinaria dulzura (como en las antifonas marianas *Alma redemptoris mater* o *Ave regina caelorum*). Puede que el empaste de las voces no sea siempre ideal, que haya una tendencia a destacar la voz superior, mientras que la de contralto resulte en muchas ocasiones poco apreciable. Es posible que el conjunto no alcance la impoluta afinación de muchos de los grandes conjuntos corales ingleses, que en momentos puntuales fuera deseable algo más de refinamiento, pero su forma de hacer música captura la atención del oyente, engancha, emociona, como de forma muy especial en el precioso *Quae est ista*, sobre un texto del *Cantar de los Cantares*, y en el *Libera me* que cierra el CD, en el que el conjunto madrileño consigue efectos verdaderamente teatrales.

HAENDEL:**Oda para el día de santa Cecilia.****Cecilia, volgi un sguardo.** CAROLYN

SAMPSON, soprano; JAMES GILCHRIST, tenor. CORO DEL KING'S CONSORT. THE KING'S CONSORT.

Director: ROBERT KING.

HYPERION CDA67463. DDD. 77'53". Grabación:

Londres, VI/2003. Productor: Ben Turner.

Ingeniero: Philip Hobbs. Distribuidor:

Harmonia Mundi. **PN**

El mayor interés del disco radica probablemente en reunir estas dos obras de tema ceciliano, habida cuenta además que la cantata italiana se interpretó en vida de Haendel como intermedio de la *Oda*. Las versiones son ciertamente de alta calidad, pues son bien conocidas las credenciales haendelianas de King. Sin embargo, aun dentro de esa corrección general, la lectura de la *Oda* se adentra por terrenos de moderación que finalmente hace que parezca algo pálida frente a la vibrante interpretación de Harmoncourt (Teldec). No hay en King el tratamiento punzante del timbre que encontramos en el director alemán, pero su coro se comporta de manera excelente y Gilchrist está soberbio —al igual que el trompetista Steele-Perkins— en *The trumpet's loud clangour*. La otra pieza no está tan instalada en el repertorio actual, pero posee méritos para contar con interpretaciones más numerosas. Soprano y tenor contribuyen con prestaciones de primer orden a una versión animada y optimista.

E.M.M.

HAENDEL:**Lotario (selección).**

LAWRENCE ZAZO, contratenor (Lotario); NÚRIA RIAL, soprano

(Adelaide); ANNETTE MARKERT, contralto

(Matilde); ANDREAS KARASIAK, tenor

(Berengario); HUUB CLAESSENS, bajo

(Clodomiro). ORQUESTA DE CÁMARA BARROCA

DE BASILEA. DIRECTOR: PAUL GOODWIN.

OEHMS OC 902. DDD. 70'01". Grabación:

Basilea, VI/2004. Productor e ingeniero:

Andreas Werner. Distribuidor: Galileo MC. **PM**

Haendel estrenó *Lotario* el 2 de diciembre de 1729 en el Teatro de Haymarket sin demasiado éxito. La obra sólo conoció nueve representaciones y ninguna reposición en el siglo XVIII, algo muy poco frecuente en el catálogo lírico del músico alemán.

En correspondencia con su fría acogida, *Lotario* no había sido grabada hasta que en 2003 Alan Curtis lo hiciera para el sello Deutsche Harmonia Mundi, en un álbum que acaba también de aparecer (aunque suponemos que no será fácil de localizar en España, dado el estado catatónico de BMG en cuanto a la música clásica se refiere). Más reciente es aún esta grabación de Paul Goodwin, que el sello Oehms Classics nos ofrece ahora de forma fragmentaria: obertura, once arias (cuatro de Lotario, dos de Adelaide, dos de Matilde, dos de Clodomiro y una de Berengario), un dúo (Lotario/Adelaide) y el coro final, sin que sepamos a día de hoy si tiene inten-

ción de publicar la grabación completa.

Al frente de una Orquesta de Cámara de Basilea con instrumental antiguo, Paul Goodwin hace un acercamiento pulcro, de *tempi* moderados y buen equilibrio tímbrico, con una cuerda ágil y bien empastada y unos vientos suficientes aunque en ocasiones suenen algo lejanos. El elenco de solistas es muy interesante. Lawrence Zazo se está convirtiendo en un auténtico especialista en papeles haendelianos, y el de Lotario lo salva de forma convincente por musicalidad, verosimilitud dramática y buen dominio de las agilidades.

La española Núria Rial le da réplica con la tradicional belleza y la delicadeza de su timbre. Pese a algunos apuros de fiato, sobre todo en la peliaguda *Non sempre invendicata*, la soprano triunfa por la claridad de su prosodia y el carácter sensual y expresivo de su canto. Excelente Annette Markert, de fraseo fluido y línea siempre noble y relajada. Correcto Huub Claessens, capaz de superar el handicap de un instrumento no demasiado atractivo, e insuficiente el tenor Andreas Karasiak, voz estrangulada en el registro agudo y con serios problemas en el grave, con una falta de homogeneidad muy evidente.

P.J.V.

HARRIS:**Música completa para piano y****de cámara.** ULRICH URBAN, piano;

ANDREAS HARTMANN, violín; ANNA NIEBUHR,

violonchelo; ALEXANDER ROSKE, clarinete;

HENRYK BÖHM, barítono.

VMS Musical Treasures 124. DDD. 57'32".

Grabación: 2001. Productor e ingeniero:

Bernhard Steffler. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Clement Harris, hijo de un armador inglés, amigo de Oscar Wilde y de Siegfried Wagner (a quien acompañó en su viaje al lejano oriente en 1892), pupilo de Clara Schumann, falleció a la edad de 26 años en Grecia, liderando un grupo de voluntarios en la guerra entre Grecia y el Imperio Otomano. Musicalmente estuvo muy influenciado por la obra de Wagner, motivo por el que rompió lazos con Clara Schumann. Esa influencia queda patente en la obra contenida en este disco, que muestra a un compositor todavía por alcanzar todo su potencial, a pesar de la sensibilidad y habilidad que tenía manejando materiales de pequeño formato.

Este disco contiene una balada, seis estudios, dos lieder, una romanza para violín y piano, y una romanza para clarinete, violonchelo y piano. Una semblanza que muestra no a un autor avanzado de su tiempo, sino a un gran asimilador con la capacidad para construir piezas de gran coherencia expresiva y sentida musicalidad. Los cinco solistas realizan un trabajo comedido de gran musicalidad en los que las dificultades técnicas no son el principal escollo, como sí lo es la expresividad.

C.V.N.

J. E. HARTMANN:**4 Sinfonías.** CONCERTO COPENHAGEN. LARS

ULRIK MORTENSEN, clave y dirección.

CPO 777 060-2. DDD. 51'25". Grabación:

Copenhague, VIII y X/2003. Productor e ingeniero:

Thilo Reinhard. Distribuidor: Diverdi. **PN**

El compositor Johann Ernst Hartmann —activo en Copenhague de 1762 a su muerte en 1793— fue seguramente un prolífico autor de sinfonías; sin embargo, la pérdida de la mayoría de sus manuscritos en un incendio redujo drásticamente su legado en este campo a las cuatro obras que recoge el CD. Su estilo se encuentra a caballo entre las postrimerías del barroco, el idioma sentimental y el preclasicismo. Son piezas en las que el compositor le saca un notable partido, en lo que a variedad y colorido se refiere, a la reducida plantilla orquestal que utiliza. Mortensen consigue unas lecturas vitalistas y elocuentes con su grupo de pequeñas proporciones, en las que la presencia del clave del director es uno de los hilos conductores. Hay un delicado onirismo en el Andantino de la *Sinfonía n.º 1* y una fresca ingenuidad en el Finale de esta misma obra. La versión de la *Sinfonía n.º 2* pone de manifiesto que tanto el material temático como la elaboración son de superior interés. Disco, en suma, muy atractivo.

E.M.M.

HOSOKAWA:**Deep Silence.**

MAYUMI MIYATA, sho; STEFAN

HUSSONG, acordeón.

WERGO WER 6801 2. DDD. 76'35". Grabación:

Colonia, II/2003. Productor: R. W. Stoll. Ingeniero:

S. Schmidt. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Este disco parece estar hecho a la medida de un *koan* zen. El profundo silencio al que hace referencia el título podría representar ese espacio intermedio en el que las diferencias entre música tradicional y música de vanguardia se borran. Cuatro piezas del repertorio *gagaku*, originarias del siglo XII se intercalan con tres obras contemporáneas de Toshio Hosokawa, compositor japonés nacido en Hiroshima en 1955. La distancia cronológica es grande pero la filosofía que las anima es parecida: música de perfiles sonoros inmóviles, de dinámica contenida y atravesados por grandes silencios. El *sho*, órgano de boca de la tradición japonesa, y el acordeón, instrumento occidental, se superponen aquí hasta coincidir. Lo que cambia, quizá, es la presencia en Hosokawa de un fragor que no se oye pero que se intuye. Porque sus estáticos paisajes parecen nacer de una destrucción: en su silencio e inmovilidad suena el vacío reinante momentos después del estallido de la bomba atómica.

Bajo una apariencia de fragilidad, late una música dura y poderosa, profundamente vivida e inmersa en una dimensión contemplativa. El propio radicalismo con el que está planteado el disco aconseja su audición sólo a oídos bien acostumbrados a este tipo de estética.

S.R.

JENKINS:

Obras para consort of viols.

LES VOIX HUMAINES.

ATMA ACD2 2205. DDD. 61'20". Grabación:

Mirabel (Quebec), III/2000. Productores e ingenieros: Valérie Leclair y Jacques-André Houle. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

La evolución de la música para *consort of viols* en la Inglaterra barroca se distinguió de la continental por el carácter más extrovertido que le confirió el gusto de un lado por (por, no necesariamente para) el contrapunto, de otro por la inspiración folklórica, este último rasgo debido entre otras causas al superior contacto que las clases altas mantenían y siguieron manteniendo tradicionalmente con las inferiores en la isla. Uno de los compositores más importantes para ese instrumento (pues tan instrumento es como luego lo será el cuarteto de cuerdas) fue John Jenkins (1592-1678), que, ejemplo paradigmático de lo dicho, pasó la mayor parte de su vida en un ambiente rural. Aunque para desengrasar después, por ejemplo, de una buena sesión de introspección guiada por Marin Marais, se puede recomendar, lo que por debajo de la brillante superficie se descubre dista de ser una inspiración musical de primer orden. Sin embargo, no iba en absoluto desacomodado Roger North, compatriota suyo, cuando en 1728 escribió de Jenkins que su conocimiento de la mecánica de la viola era tan profundo, que como compositor diseñaba efectos en apariencia muy difíciles pero en realidad muy fáciles de conseguir por los intérpretes. Sea por eso o por lo que fuere, lo cierto es que en esta selección de piezas, Margaret Little, Susie Napper (las "voces humanas" titulares) y sus circunstanciales acompañantes Jay Bernfield (alto de viola) y Eric Milnes (clavecinista y organista) producen una sensación de espontaneidad conceptualmente incompatible con la impecable precisión de su ejecución.

A.B.M.

KLEIN:

Seis sonatas para violonchelo y continuo

op. 4. KRISTIN VON DER GOLTZ, violonchelo; HILLE PERL, viola da gamba; LEE SANTANA, laúd. RAUM KLANG RK 2204. DDD. 70'22".

Grabación: Polditz, VI/2002. Productor e ingeniero: Sebastian Pank. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Muy poco es lo que se sabe de Jakob Klein (1688-1748), un compositor holandés que ha pasado por la historia de puntillas, a pesar de que estas sonatas nos muestran a un músico interesante, con una capacidad muy personal para utilizar el típico estilo del concierto italiano en tres tiempos (salvo la *Sonata n.º 2*, que está escrita en cuatro), con la combinación de un notable virtuosismo (que incluye cadencias del violonchelo en la mejor tradición concertante) y una audacia armónica muy estimulante.

Esta colección fue rescatada por el violonchelista y musicólogo holandés Frank Wakelkamp, quien hizo una edi-

ción moderna y la grabó por primera vez. Ahora nos llega la segunda grabación a cargo de Kristin von der Goltz y un bajo continuo de primerísimo nivel formado por las violagambista Hille Perl y el laudista Lee Santana, eludiendo así el habitual instrumento de teclado. Las interpretaciones son muy intensas, brías y vitalistas, con un juego muy fluido entre solista y continuo, en el que éste tiene una gran presencia, lo que otorga a la colección una prestancia tímbrica muy especial. Necesaria en este caso, ya que Von der Goltz frasea con gusto y articula con agilidad, pero su sonido es demasiado homogéneo, demasiado corto en armónicas y algo estrecho en cuestiones dinámicas. En cambio, su intachable musicalidad, su viveza rítmica y el lirismo con el que afronta los movimientos lentos (precioso el Adagio de la *Sonata n.º 6*) terminan por convertir este disco en una recomendable manera de conocer una música que estaba casi inédita sin merecerlo.

P.J.V.

LISZT:

12 Estudios de ejecución trascendental.

FREDDY KEMPF, piano.

BIS CD-1210. DDD. 66'41". Grabación:

Estocolmo, I y VIII/2001. Productor e ingeniero: Jens Braun. Distribuidor: Diverdi. **PN**

El joven Freddy Kempf (Londres, 1977) parece una "repetición" del episodio Pogorelich. Participó en 1998 en el Concurso Chaikovski y era el favorito del público y de buena parte del jurado, pero finalmente, los movimientos "políticos" entre bastidores inclinaron la balanza del primer y segundo premio a dos pianistas rusos, y Kempf tuvo que conformarse con el tercero, en medio de un escándalo considerable, y con la compensación de haber ganado los favores de público y crítica. ¿Había para tanto? Nos llega ahora un disco suyo con una piedra de toque de primera magnitud: los *Estudios de ejecución trascendental* de Liszt, en una soberbia toma de sonido de BIS. Disco que hay que contemplar con la perspectiva adecuada, dada la juventud del artista. No se puede pretender que a estas alturas de su carrera, aunque signos esperanzadores hay (escúchese el delicado canto de *Ricordanza*), alcance la madurez, la *finesse* del incomparable Arrau (Philips, las diferencias se hacen muy evidentes en *Harmonies du soir*) o de las contribuciones aisladas de Richter (*Feux follets*, también en Philips). Con todas las precauciones que hay que tener en cuenta en estos casos (grabación en estudio), los medios técnicos se antojan desde luego poderosísimos, la gama de matices amplia, aunque no siempre graduada con equilibrio (poca diferenciación más allá del *f*), y sin duda hay en esta interpretación dosis más que adecuadas de pasión romántica, dibujándose así con acierto el clima de *pièces de caractère* que tienen estas páginas de dificultad extraordinaria. Kempf es rotundo, apabullante en el que abre la colección, pero también en *Mazepa* (en

éste quizá demasiado) o en *Vision*. Puede ganar, sin embargo, en sutileza de matices y quizá en un sonido más bello, igualmente poderoso pero quizá no tan hiriente en el *fortissimo*. Trepidante, arrollador, el séptimo, *Eroica*, como también el octavo, *Wilde Jagd*. Menos acertado en una excesivamente monumentalizada y no tan lírica *Harmonies du soir*. El resumen: Arrau continuaría siendo mi primera opción para el integral de estas obras, pero este disco de Kempf hace esperar mucho bueno de este artista en el futuro de su carrera, si evoluciona adecuadamente.

R.O.B.

MAHLER:

Sinfonía n.º 3. BARBIROLI: Una suite

Isabelina. LUCRETIA WEST, contralto.

ESCOLANÍA Y CORO FEMENINO DE LA CATEDRAL DE SANTA EDUVIGIS. ORQUESTA FILARMÓNICA DE BERLÍN. Director: SIR JOHN BARBIROLI.

2 CD TESTAMENT SBT2 1350. ADD. 64'26" y 47'35". Grabaciones de la Sender Freies de Berlín, en vivo, III/1969 (Mahler) y I/1964 (Barbirolli).

Distribuidor: Diverdi. **PN**

En su día, ya echamos las campanas al vuelo desde estas páginas al publicarse esta famosa versión de la *Tercera* de Mahler por Barbirolli y la Filarmónica de Berlín en el sello pirata Hunt. Ahora vuelve a publicarse, aunque oficialmente y con mejor sonido, dejando constancia de nuevo del enorme director mahleriano que protagoniza este álbum, posiblemente con el Adagio (último movimiento) más bello y emotivo de toda la discografía. En esta ocasión, el complemento es una obra del propio Barbirolli (un arreglo de piezas del *Fitzwilliam Virginal Book*), una suite a la manera de Delius impecablemente interpretada por los berlineses en un concierto de enero de 1964 (otras obras de Vaughan-Williams y Berlioz completaban la sesión). En fin, una *Tercera* de Mahler a la altura de las mejores (Horenstein, Kubelik/Audite, Bernstein/Sony), dicha y paladeada con una emocionante convicción. Imprescindible para mahlerianos y complemento idóneo para los que tengan cualquier otra versión.

E.P.A.

MARAIS:

Pour la viole et le théorbe. HILLE PERL,

viola da gamba; LEE SANTANA, tiorba. DEUTSCHE HARMONIA MUNDI 82876 58791 2.

DDD. 78'47". Grabación: Colnrad (Alemania), I/2004. Productor e ingeniero: John Hadden.

Distribuidor: BMG. **PN**

Al margen de las aproximadamente 550 piezas de los cinco libros de viola publicados por Marais, existe un manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional Escocesa de Edimburgo que recoge otras 150 obras del compositor. La mayoría de ellas son esbozos o primeras versiones de números que después serían publicados, pero 46 son piezas inéditas. En ese

manuscrito figura una versión primitiva de los *Couplets de folies*, que es la empleada por el dúo que forman la gambista alemana Hille Perl y el tiorbista estadounidense Lee Santana para incluirla en este disco. En torno a ella, utilizan otras dos de esas piezas inéditas para configurar una *Suite en re*. En el manuscrito al que hacemos referencia aparecía escrita sólo la parte de viola, sin el bajo continuo, como ocurriría con el *Primer libro* (1686), por lo que, en lugar de utilizar el bajo tal y como lo escribió Marais cuando publicó los *Couplets* en el *Libro II* (1701), ha sido Lee Santana quien ha preparado su propia versión del acompañamiento. El continuo de aquel *Primer libro* se publicaría en 1689, con alguna

pieza añadida, entre ellas la conocida como *Sujet Diversitez*, variaciones sobre un *ground* al estilo inglés, también recogida en este CD. El disco se completa con otra *Suite en re*, que mezcla piezas del manuscrito escocés y del *Primer Libro*, y una *Suite en Sol*, que utiliza un *Preludio del Libro I* y extrae el resto de piezas del *Libro III* (1711). Una Suite para tiorba de Robert de Visée, compañero de Marais en la cámara del rey Luis XIV, completa la generosa oferta.

La interpretación es elegante, delicada y cuidada, pero algo uniforme. La viola de Hille Perl se mantiene siempre en un rango dinámico demasiado estrecho para lo que se estila hoy y ni sus ataques ni sus acentos son lo suficientemen-

te vigorosos como para transmitir la sensación de voluptuosidad, brillantez y exuberancia que un Jordi Savall o un Paolo Pandolfo han logrado con esta música. La fusión entre los timbres de la viola y la tiorba es muy atractiva y por momentos son capaces de crear un clima sugerente y poético, sobre todo en las danzas lentas, pero el contraste de colores es muy limitado. Perl no aprovecha las posibilidades que los graves de la viola le conceden para bramar cuando el guión lo exige. Resulta de todo ello un Marais dulce y discreto (en el mejor sentido de la palabra) o, como decía Hubert Le Blanc, un auténtico ángel de la viola.

P.J.V.

Riccardo Chailly

EL ADIÓS DE CHAILLY



MAHLER: Sinfonía nº 9.

ORQUESTA DEL CONCERTGEBOUW DE AMSTERDAM. Director:

RICCARDO CHAILLY.

2 CD DECCA 475 6310. DDD. 89'56".

Grabación: Ámsterdam, VI/2004. Productor:

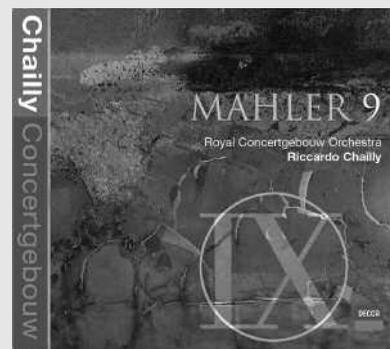
Andrew Cornall. Ingenieros: Jonathan Stokes y

Philip Siney. Distribuidor: Universal. **PN**

Riccardo Chailly se despide de su orquesta con esta *Novena* de Mahler grabada en estudio en Ámsterdam el pasado mes de junio, terminando también con ella el ciclo sinfónico dedicado a este compositor que el director italiano empezó a grabar en 1986. Digamos que sus quince años al frente de la Concertgebouw terminan mucho mejor de lo que comenzaron, el maestro ha ido evolucionando y madurando, y a juzgar por sus registros de antes y los de ahora, estamos ante dos directores distintos. Basta con decir que una versión como esta que se comenta no está al alcance de cualquier profesional de la batuta si tenemos en cuenta su soberbia planificación, claridad de planos, refinamiento tímbrico y profundidad expresiva, una de las mejores versiones modernas de esta obra que, como es bien sabido, es casi siempre muy bien tratada por la fonografía. Digamos, para que se hagan una idea de la excelencia de la misma, que no tiene nada que envidiar a la última que comentamos también desde estas páginas protagonizada por Abbado y la Filarmónica de Berlín (DG) y que también era el testimonio de la des-

pedida del director milanés de la orquesta alemana. La agrupación holandesa, de timbres suntuosos y una convicción especial para esta música, no tiene nada que envidiar de su brillantísima hermana berlinesa, logrando una interpretación que ha sido singularmente bien captada por los ingenieros de Decca, con abundantes detalles instrumentales que normalmente pasan inadvertidos y una claridad de exposición y un colorido que literalmente dejará embozado a cualquier aficionado serio que tenga la fortuna de escuchar esta grabación.

Chailly, por su parte, hace especial hincapié en el portentoso primer movimiento de la obra, con extremadas precisión y sensibilidad, además de una minuciosa y paladeada exposición que no deja escapar el menor detalle por pequeño e insignificante que parezca (su duración, de más de media hora, es de las más largas de la discografía, similar a la de Giulini/Chicago, y además con similar percepción idiomática), cayendo quizá en una aproximación más teatral, de evidente sabor operístico y fuertemente dramática en contraposición a otras realizaciones más sobrias, de lirismo más contenido y concentrado (Bruno Walter), pero igual de profunda, precisa y analítica que cualquiera de las más conseguidas. El impacto emocional del Adagio, modélicamente captado y desentrañado, los matices y múltiples acentos grotescos de los dos movimientos centrales, la imagen desencajada y



satírica contrapuesta al lirismo más puro y elegante, se dan cita en esta versión que podemos considerar como el punto más alto del notable ciclo Mahler que Chailly y sus holandeses han llevado a los estudios de grabación. Toma de sonido espectacular, ya se ha dicho, tan precisa y analítica como cálida y espaciosa. Justos comentarios del experto mahleriano Donald Mitchell.

En suma, versión ejemplar que no desentona al lado de las clásicas de siempre (Klemperer, Horenstein, Bernstein/Berlín, el citado Walter) y de similar importancia comparada con las más conseguidas de la actualidad (Giulini, Abbado/Berlín, Haitink). Un emotivo adiós del director italiano que se despide de Ámsterdam con el, posiblemente, más bello registro de toda su carrera fonográfica.

Enrique Pérez Adrián

MARTÍN Y SOLER:

El tutor burlado o La madrileña. OLGA

PITARCH, soprano; PATRICIA LLORENS, soprano;

ANTONI ARAGÓN, tenor; RICARDO SANJUÁN,

tenor; MIQUEL RAMÓN, barítono; SANTIAGO

SANTANA, barítono. CAPELLA DE MINISTRERS.

Director: JOSEP RAMÓN GIL-TÀRREGA.

TABALET CDM-0418. DDD. 75'10". Grabación:

Almussafes, XI/1995. Productor: Francisco Bodí.

Ingeniero: Alfonso Ródenas. Distribuidor:

Diverdi. **PN**

El primer éxito lírico de Martín y Soler, *La madrileña*, fue logrado en Madrid a sus veintitantos años, concretamente como ópera italiana (*Il tutore burlato*) en 1775, como zarzuela en 1778. El argumento es uno más de los que giran en torno a la figura de un viejo burlado por jóvenes (*Don Pasquale* por ejemplo), pero tiene el valor añadido de probar que, bien empleado, el español es un idioma perfectamente cantable. La músi-

ca, por supuesto, no es imprescindible, pero permite ya comprender por qué andando el tiempo su autor competiría con el mismo Mozart por el favor del público vienés.

La historia de la recuperación de la obra ha sido larga y tortuosa. Tras arreglarla, revisarla y adaptarla, Carlos Magranger intentó a mediados de la década pasada montarla en Valencia con su grupo, la Capella de Ministrers, él mismo

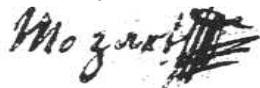
como primer violonchelo y dirección de Josep Ramón Gil-Tàrrega. La propuesta fue rechazada primero por el Teatro Principal y luego por el Palau de la Música. El proyecto acabó como pudo en la Casa de Cultura del pueblo de Magraner, Almusafes, donde el buen olfato de Francisco Bodí llevó a Tabalet a grabar las partes cantadas. Ese disco es el que ahora se reedita aprovechando la reposición semiescénica que al calor del segundo centenario del nacimiento de Martín y Soler por fin se ha podido ver en el Palau, ahora con Magraner en el podio.

El disco conserva la misma frescura que en el primer día, con un Miquel Ramón y un par de sopranos que ya empezaban a confirmarse como los estu-pendos cantantes en que luego se han convertido.

A.B.M.

MOZART:

Conciertos para piano completos. KARL ENGEL, piano. ORQUESTA DEL MOZARTEUM DE SALZBURGO. Director: LEOPOLD HAGER. 10 CD WARNER 2564 61398-2. ADD. 719'06". Grabaciones: Salzburgo, 1975-79. **PM**



Estos discos, editados previamente bajo el sello Teldec, podrían ser testimonio de cómo se trabajaba Mozart en el Mozarteum durante esos años, o sea, con un conocimiento y una integridad que se pueden considerar absolutos. Tal vez faltase en los intérpretes la chispa genial, pero la construcción, el detallismo, la veneración y el estilo son dignos del mayor encomio. Karl Engel, único pianista que se menciona, pese a darse obras con más de un piano (milagros de la técnica), se produce con una excelente y diáfana capacidad en su musicalidad y en su mecanismo. Otro aliciente tiene esta integral que incorpora también los *Rondós en la mayor K. 386* y *en re mayor K. 382*: su homogeneidad de criterio en cuanto a la interpretación. Hacer distinguir entre este y aquel concierto o fragmento sería totalmente ocioso.

La importancia de este corpus es incontestable. El autor salzburgués llevó el piano clásico-galante en asociación con la orquesta a su máxima expresión. Bien sabido es que los cuatro primeros del conjunto de veintisiete no pertenecen a Mozart más que como arreglista de música de sonatas de otros autores, perfectamente especificados en las notas de carpetilla. Excepción hecha del *Concierto para tres pianos en fa mayor n.º 7 K. 242* y del *Concierto para dos pianos en mi bemol mayor K. 365*, todos los demás están encomendados a un solista. La evolución a partir del número cinco es un hecho a estudiar recorriendo auditiva y anímicamente este a veces chispeante, a veces íntimo, y siempre gozoso itinerario, y los de este estudio de diez discos sí son magníficos guías.

J.A.G.G.

Matthias Bamert ESPLENDOROSO

MYSLIVECEK: Sinfonías. LONDON MOZART PLAYERS. Director: MATTHIAS BAMERT. CHANDOS CHAN 10203. DDD. 60'27". Grabación: Londres, XII/2003. Productora: Rachel Smith. Ingeniero: Jonathan Cooper. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

Un esplendoroso trabajo, cuyo interés se ve acrecentado al tratarse de primeras grabaciones. Son tratadas en esta grabación estas sinfonías del checo, contemporáneo de Mozart, como si fueran obras desmenuzadas y tocadas una y otra vez, o sea, obras de repertorio. Tienen tres movimientos cada una de ellas (se nos ofrecen seis) y ninguna sobrepasa los once minutos de duración.

Es una muestra corta, pues Mysliveček compuso, según se cree, cuarenta y cinco sinfonías, entre otras obras de índole diversa. Estas seis aquí grabadas fueron publicadas en Londres por William Napier en 1772, que las llamó oberturas. Corresponden a un patrón: un tiempo lento, Andante, entre dos en forma de Sonata. Se aproximan a la estética del divertimento, aunque dentro de la fórmula arbitrada para la sinfonía



clásica, si bien se patentiza en ellas el estilo italiano. Tienen gracia, encanto y elaboración instrumental que hacen pensar en el divino salzburgués.

Soltura, agilidad y respiración, lógica en los cortes desarrollos, son premisas en la dirección de Bamert para estas obras, y la orquesta inglesa responde con la mejor clase, enarbolando con justeza y haciendo honor a su propia denominación.

José Antonio García y García

PRIORIS:

Missa pro defunctis. CAPILLA FLAMENCA. JORIS VERDIN, órgano. EUFODA 1349. DDD. 70'25". Grabación: Lovaina, V y IX/2002, I/2003. Productor: Paul Beelaerts. Ingeniero: Jo Cops. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Compositor flamenco de la misma generación que Antoine Brummel, Pierre de la Rue y Josquin Desprez, Johannes Prioris había pasado inadvertido para casi todo el mundo hasta hace aproximadamente veinte años, cuando comenzó la edición de sus obras. Sólo recientemente han empezado a grabarse algunas de ellas. Así, de forma casi simultánea a este disco, Roberto Festa y el Ensemble Daedalus registraron también el *Réquiem*, que complementaron con la *Misa Super Allez Regretz*, para el sello Accent. Su visión es bastante diferente a la que presenta la Capilla Flamenca en este CD, que se completa con motetes y canciones del propio Prioris y obras organísticas de Hans Kottler, Jacobus Buus, Arnolt Schlick y algunas tablaturas de piezas vocales de Prioris, Compere y de la Rue extraídas de las colecciones de Pierre Attaignant. Si el Ensemble Daedalus empleaba voces mixtas y dobladas y buscaba ante toda la agilidad y la ligereza de las texturas, la Capilla Flamenca, con cuatro voces masculinas, busca sonoridades mucho más austeras, también más recias, de una pureza de líneas y una transparencia excepcionales, empleando para ello *tempi* más lentos, que dan mayor solemnidad al conjunto (óiganse el meditativo *Domine Jesu Christe* o el majestuoso *Agnus Dei*). El complemento es muy interesante, pues junto a algunos motetes de especial intensidad (*Alleluja*.

O filii, o filiae), incluye un breve y delicado *Ave, Maria* a tres voces, un motete-canción con textos en francés y latín (*Royne du ciel*) y un elegantísimo *strambotto* italiano (*Consummo la vita mia*). Joris Verdin toca las piezas organísticas con claridad y convicción.

P.J.V.

ROPARTZ:

Musiques au jardin. 3 Nocturnes. Scherzo. Jeunes filles. STÉPHANE LEMELIN, piano. ATMA ACD2 2255. DDD. 66'45". Grabación: Montréal, I/2001. Productora: Johanne Goyette. Ingeniero: Anne-Marie Sylvestre. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Además de componer óperas como *Le pays*, cuya música surge por los cuatro costados y nos inunda; además de esas piezas orquestales de sonoridades inagotables, Guy Ropartz también componía piezas para piano de vocación intimista, una pianismo para salón moderno, algo impresionista y de un descriptivismo cuyo carácter bretón no nos resulta evidente. El canadiense Stéphane Lemelin presenta unas cuantas piezas de madurez: el impresionismo algo clasicista y algo raveliano de las seis *Musiques au jardin* es de 1917; los retratos característicos de muchachas, a la manera de los clasicistas franceses del Grand Siècle mas también en la perspectiva de Satie (*Sports et divertissements*), son ya de 1929. Desfilan así la despreocupada, la indolente, la coqueta, la tierna y la caprichosa. Precisamente ésas, y no otras. Después de todo estamos en 1929, y puede que estos cinco tipos le deban

Bugallo-Williams

NANCARROW, AL DESNUDO



NANCARROW: Studies and solos. HELENA BUGALLO y AMY WILLIAMS, dúo de piano.

WERGO 6670 2. DDD. 62'37". Grabación: Stuttgart, VII/2001. Productora: Helena Bugallo. Ingeniero: Friedemann Trumpp. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Aunque no es nueva la iniciativa de presentar un álbum con transcripciones al piano de obras de Conlon Nancarrow, inicialmente concebidas para piano mecánico, este registro de Wergo es especialmente interesante por la formidable musicalidad del conjunto y por la excelente producción del disco, que cuenta con unas tomas de sonido ideales para captar nuevos matices en la música de este compositor extraordinariamente original y todavía no lo suficientemente difundido. Mucho más completo que el disco de Yvar Mikhashev en RCA y, también, una especie de complemento al reciente *Lost works, last works*, editado en el sello americano Other minds y que en España distribuye Arsonal, con un libretó excepcional, además, del formidable crítico Kyle Gann, este disco de Wergo, que se ofrece, en realidad, como un dúo "clásico" de piano, consigue algo que parecía hasta ahora casi imposible: crear una atmósfera adecuada para el oyente no avisado con el fin de invitarlo a entrar en este mundo sonoro que, solamente por la extraña y a veces hiriente tímbrica de la pianola, puede espantar al aficionado.

Se trata, en efecto, de una ocasión magnífica no sólo para descubrir la música de Nancarrow, sino de disfrutar de unas obras que, una vez despojadas del mecanismo de la pianola, suenan con una transparencia sorprendente. Los *Estudios*, que son, indudablemente, las páginas más intrincadas del autor nacionalizado mejicano, aparecen en estas transcripciones para dúo de piano tan cercanas a la sensibilidad media que se convierten en pequeñas perlas de iniciación a un tipo de modernidad que no viene investida exclusivamente de alto

rigor formal, sino que también se nutre de tantas corrientes musicales que la escucha se hace enormemente placentera. El jazz, el blues y gestos tomados del folclore se vuelven más potentes en las versiones para dos pianos, tocados con mano maestra por Helena Bugallo y Amy Williams. Esas connotaciones "exóticas" del estilo de Nancarrow, que hacen tan particulares los *Estudios*, se muestran aquí sin ningún tipo de velo, sin el peso polifónico ni el complejo entramado de las piezas originales. Un caso excepcional lo constituye el *Estudio 26*, perteneciente al volumen número dos de los *Studies for player piano*. La encantadora simplicidad de la pieza resulta mucho más ostensible y atrapa mucho más la atención del oyente en la lectura para dúo. La pieza es de una irresistible magia, con su pulso regular y su escritura en forma de canon. Los poderosos bloques de acordes del original para piano mecánico de este *Estudio 26* se convierten en material evocador, sugerente y apto para una amplia audiencia en la lectura de Bugallo-Williams.

Destinado, en principio, como tantos discos de música contemporánea, a la desatención del público que no tiene oídos para lo nuevo, esta grabación de obras de Nancarrow sorprendería de modo mayúsculo a los aficionados reticentes a lo moderno, pues hallarían en él un modo renovado de tratar las formas consagradas del clasicismo y una imaginativa y cálida manera de concitar algunos de los más excitantes estilos musicales que ha ido brindando el siglo XX. Nancarrow opera, en realidad, y fuera ya de la maquinaria del piano mecánico y su capacidad para organizar intrincadas secuencias multifónicas, como si de un autor romántico se tratase. Sus breves y casi lapidarias obras serían, de ser difundidas como se merecen (y este disco es un glorioso paso para tal tarea divulgativa), auténticos éxitos entre los aficionados, que encontrarían, por cierto, en la segunda parte



del disco motivos más que suficientes para el regocijo: al muy ceremonial *Three Canons for Ursula* le siguen *Tango*, *Prelude* y *Blues* (piezas que ya se encontraban en el disco de Other minds), todas de una expresividad a flor de piel. Estas piezas, más la conclusiva *Sonatina*, compuesta en 1941, se mantienen con una frescura absoluta, como compuestas ayer mismo, tal es el talante de modernidad del músico y tal es su habilidad para concebir un discurso que, en un breve lapso de tiempo, parece pasar por todas las técnicas conocidas sin que el resultado pique de herético. Por encima de todo destaca en Nancarrow la facilidad para montar edificios sonoros en los que la simultaneidad de voces no está reñida con la levedad. Esa capacidad para expresar conceptos complejos con un tratamiento ligero y grácil del sonido es algo que Ligeti entenderá muy bien a la hora de escribir su ciclo de *Etudes pour piano*. La lección de Nancarrow, al que Ligeti ha considerado desde su descubrimiento como uno de los grandes inventores musicales del siglo XX, es absoluta. Escuchar en versión para dos pianos la *Sonatina* o el *Blues*, de 1935, es, entre otras cosas, conocer las bases de lo que haría Ligeti cuarenta años después.

Francisco Ramos

mucho a las revistas ilustradas, como se decía entonces, y a dibujantes del tipo de Barbier y Penagos. Después de todo, los *Sports* de Satie estaban indisolublemente unidos a los dibujos de Charles Martin. Los *Nocturnos* y el *Scherzo* son anteriores, de 1911-1916. El toque de Lemelin no es sutil, no es sugerente. Es delicado, pero afirmativo, seguro, sin ambigüedades. Tampoco es brumoso, sino diáfano. Habrá quien prefiera un poco de bruma tanto en el jardín como en la noche, pero la manera de Lemelin viene especialmente bien a la serie de cinco sugerencias frívolas, las *Jeunes filles*. Un disco interesante, con un repertorio que pide referencias comparadas.

S.M.B.

ROSSI:

La bella più bella. EMANUELA GALLI, soprano; GLORIA BANDITELLI, contralto; SERGIO FORESTI, bajo. LA RISONANZA. Director: FABIO BONIZZONI. STRADIVARIUS STR 33560. DDD. 62'56". Grabación: Viadana (Italia), 1998. Productor: Andrea Dandolo. Ingeniero: Roberto Chinellato. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Luigi Rossi (1597-c.1653) es una de las personalidades más ricas e interesantes de la música italiana de la primera mitad del siglo XVII. Se formó en Nápoles con Jean de Macque, trabajó en Roma al servicio de la poderosa familia Barberini, se trasladó a París para entrenar un melodrama (*Orfeo*) que influyó al joven Lully y desde entonces su vida oscilará

entre los polos de Roma y Francia. En su producción vocal profana confluyen la gran lección de Monteverdi y las influencias del ambiente romano, que Rossi trata con gran acierto y originalidad, influido también por ciertos giros de la música popular. La línea melódica es siempre muy cuidada, con inflexiones sutiles y calibradas, sostenidas por un gusto armónico variado. El intimismo de la serenata *Or ch'in notturna pace*, el dramatismo de *Che cosa mi dite*, la fluida vitalidad de *La bella più bella*, los acentos paródicos de *Amanti* constituyen algunas de las joyas contenidas en este disco. La ascendencia napolitana se percibe en el regusto popular de algunos números (*Guardatevi olà*, *Nono mi fate mentir*) que anticipan a Provenzale.

Iván Fischer

OPERACIÓN LIMPIEZA

RACHMANINOV: Sinfonía nº 2 op. 27. Vocalise op. 34. ORQUESTA FESTIVAL DE BUDAPEST. Director: IVÁN FISCHER. CHANNEL CCS SA 21604. DDD. 64'35". Grabación: Budapest, X/2003. Productor: Hein Dekker. Ingeniero: C. Jared Sacks. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

En los últimos años, hemos asistido a la revalorización de la música orquestal de Rachmaninov, tanto tiempo descalificada por los entendidos (aunque nunca perdió el favor del público) por blanda y sentimentaloides. Este fenómeno de recuperación ha venido de la mano de directores que le han despojado de toda esa carga. Nombres como Owain Arwel Hughes, Mariss Jansons o Mikhail Pletnev (entre los más recientes) lo han revitalizado. Ahora llega Iván Fischer con su Orquesta de Budapest para hacer lo propio y continuar la estela dejada por los anteriores. Su visión de Rachmaninov se cimenta en la tensión continua que genera la música del ruso

y en el profundo lirismo del material temático.

Es difícil encontrar una interpretación con un Adagio más desbordante, más exuberante, y sin embargo más simple en su concepción. La interpretación no se pierde en circunloquios, como demuestra en el primer movimiento, cuyo control dinámico se convierte en uno de los secretos de una lectura impecable desde el punto de vista expresivo y constructivo, al margen del exquisito papel de los solistas en sus intervenciones, casi todas de gran belleza.

Fischer no olvida las raíces estéticas de Rachmaninov y no duda en mirar hacia atrás para encontrar un referente sobre el que reflejar la herencia tardorromántica del autor. Y la encuentra en Brahms, en su sentido de la arquitectura y en la capacidad para mostrar la fuerza innata de su obra. Ése es el punto de partida. Al margen de las diferencias abismales en el terreno de lo puramente



musical.

En *Vocalise*, mantiene los conceptos antes expresados para obtener una ejecución de una belleza conmovedora. De un lirismo exacerbado que hace que una obra tantas veces escuchada la revisites con el mismo gusto.

Carlos Vílchez Negrín

Konrad Junghänel

RESURRECCIÓN

ROSENMÜLLER: Historia de la Natividad. CANTUS CÖLLN. CONCERTO PALATINO. Director: KONRAD JUNGHÄNEL. HARMONIA MUNDI HMC 901861. DDD. 77'20". Grabación: Neustadt-Mandelsloh, VII/2004. Productor: Andreas Neubronner. Ingeniero: Christian Starke. **PN**

Según avanza el conocimiento de la música de Rosenmüller, crece el valor de esta figura como una de las más importantes de la música alemana entre Schütz y Bach. Dicha valoración viene corroborada por esta extraordinaria *Historia de la Natividad*, una significativa aportación al oratorio de raigambre italiana y con una obvia conexión con el propio Schütz. La interpretación de Junghänel supone una deslumbrante

resurrección de esta música: solos vocales, *tutti* corales e instrumentos se alternan en una narración llena de variedad y vida. Sobresalen las formidables voces de Cantus Cölln, con el excelente Evangelista de Wilfried Jochens y la imponente contribución del bajo Stephan Schreckenberger.

La actuación de Concerto Palatino es —como suele— absolutamente sensacional, no hay sino que escuchar el majestuoso comienzo de *Lieber Herre Gott, wecke uns auf*, pero no menos sobresaliente es la ejecución de la pareja de violines de Cantus Cölln. El tono general de la lectura es optimista, con instantes gozosos como *Ich freue mich in dir*.

Una recuperación valiosísima, en



suma, en una versión que hace justicia a la originalidad de la música.

Enrique Martínez Miura

Emanuela Galli, Gloria Banditelli y Sergio Foresti son intérpretes ideales de este repertorio (tanto en los momentos solistas como en los de conjunto) por la comprensión cabal de la musicalidad de las piezas, los matices y su expresividad.

El conjunto La Risonanza ofrece un apoyo instrumental de calidad y salpimenta el programa con algunas sabrosas obras instrumentales, casi todas basadas en formas obstinadas (chacona, pasacalle). Grabación espaciosa y de gran presencia, aunque hay que reprocharle a Stradivarius la ausencia de los textos cantados.

S.R.

ROSSINI:

Il barbiere di Siviglia: ÉDITA GRUBEROVA (Rosina), JUAN DIEGO FLÓREZ (Almaviva), VLADIMIR CHERNOV (Figaro), ENRIC SERRA (Don Bartolo), FRANCESCO ELLERO D'ARTEGNA, ROSA LAGHEZZA (Berta). CORO DE LA RADIODIFUSIÓN BÁVARA. ORQUESTA DE LA RADIO DE MÚNICH. Director: RALF WEIKERT. 3 CD NIGHTINGALE NC 004022. 161'47". Grabación: Munich, 21 y 23-XI-1997. Productor: Wolfram Graul. Ingeniero: Wolfgang Karreth. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Una nueva versión que añadir a la larga serie que ha acogido, en el espacio de 80 años, a la ópera más popular de Rossini. No aporta realmente nada especial

o significativo en cuanto a concepción, a renovación de criterios metodológicos o musicológicos. Lo que no quiere decir que no tenga sus puntos de interés.

La dirección de Weikert es funcional, práctica, viva, fluye con facilidad y sirve con suficiencia al canto. La orquesta suena bien, aunque sin esa agresividad, ese descaro y ese toque chispeante tan convenientes al compositor. Lo más señalado está, por tanto, en el campo vocal, en el que se aprecian ciertos aspectos comentables. El primero, claro, es el Almaviva de Flórez, uno de los tenores de moda, en un momento en el que aún no había adquirido ciertas virtudes — abandono, regulación de intensidades,

colorido más variado— que hoy ya le adornan. El peruano se muestra seguro, firme en el agudo y sobreagudo, nítido en el fraseo, cómodo en los pasajes más elevados y muy fácil en las aglidades, que practica en su integridad, sin los habituales cortes. Un lujo para una parte que hasta no hace mucho era asignada a voces más leves, afasetadas, blanquecinas. Aunque es preciso señalar que esta voz de lírico-ligero, muy clara, no fue la elegida por el compositor para el personaje, sino una más baritonal, de las llamadas de baritenore; como la del creador, el español Manuel García.

Al su lado aparece una apabullante Gruberova: vibrante, flexible, variada, intencionada, graciosa, con recursos para la descripción de esa pícaro-ingenua. Vocalmente realiza una aproximación intermedia entre lo que Rossini quería, la de una auténtica contralto-coloratura, y la que con el tiempo fue popularizándose, la de una ligera o lírico-ligera. La soprano de Bratislava es una lírico-ligera o incluso una lírica, que ha ensanchado con el tiempo; con fiato, extensión y volumen. No nos convence su acercamiento al personaje. Su canto es extremadamente artificioso, de fraseo nada espontáneo, con ligaduras y portamentos excesivos. Pero justo es decir que, tras una alambicada y espectacular cadencia por las alturas, pone a la Philharmonie muniquesa boca abajo al término de su cavatina.

Chernov es un barítono muy lírico, muy claro, de agudos atenuados, intérprete de dudoso gusto, pero eficaz, teatral, desenvuelto y con un timbre agradable. Es quizá demasiado histriónico, pero resultón. A menor nivel Ellero d'Artegna, siempre engolado y áfono, y Serra, que tenía muy ahormado el papel de Bartolo y que canta con valentía y vis cómica la difícil aria *A un dottor della mia sorte*. Lástima que su voz sea tan nasal y pobretona.

La endiablada *stretta* del finale primo está bien resuelta por la batuta, los conjuntos y solistas, aunque sin la gracia y la energía de otras recreaciones, como las de Gui (EMI, con De los Ángeles), Galliera (EMI, con Callas) o Marriner (Philips, con Baltsa), que, en su totalidad, parecen claramente superiores a ésta, superada asimismo por la de Patané, con una espléndida y apropiada Bartoli (Decca).

A.R.

ROSSINI:

La pietra del paragone. AGATA

BIENKOWSKA, mezzosoprano (Clarice); RAFFAELE COSTANTINI, bajo (Asdrubale); ANNA RITA GEMMABELLA, mezzosoprano (Aspasia); ANKE HERRMANN, soprano (Fulvia); ALESSANDRO CODELUPPI, tenor (Giocondo); DARIUSZ MACHEJ, bajo (Macrobio); GIOACCHINO ZARRELLI, barítono (Pacuvio). CORO Y ORQUESTA DE CÁMARA CHECA, BRNO. Director: ALESSANDRO DE MARCHI. NAXOS 8.660093-95. DDD. 161'21". Grabación: Bad Wildbad, VII/2001 (en vivo). Productor: Siegbert Ernst. Ingenieros: Uta Hesse y Thomas Lensen-Rigorth. Distribuidor: Ferysa. **PE**

El festival rossiniano de Bad Wildbad no es tan ambicioso ni cuenta con los recursos del de Pésaro, pero viene demostrando que puede conseguir productos de cierto interés y valor. Una dirección orquestal viva y elocuente, delicada cuando corresponde y plena de ritmo y entusiasmo en las ocasiones convenientes, ampara en esta más que digna interpretación de tan espectacular partitura a un grupo de jóvenes cantantes que, aparte del mérito común de interpretar todos un mismo Rossini, ofrece algún que otro motivo individual de destaque y disfrute.

La Bienkowska es una Clarice de buenos medios, densos y cálidos, capaz de salir adelante en sus variadas exigencias vocales, con tanto provecho como su "amoroso", Costantini, un Asdrubale menos rotundo en conjunto pero igualmente voluntarioso, a partir de una voz de ambigua definición e incierto colorido. Los dos bufos cumplen, Zarrelli sacando sin exageraciones el jugo necesario a su página más esperada, la alucinante *Ombretta sdegnosa*, y Machej acertando en la traducción de los diferentes climas con los que cuenta su magnífica página solista, *Chi è colei che s'avvicina?* Codeluppi logra delimitar los dos perfiles de Giocondo, el sentimental y el cómico, ofreciendo una cuidada lectura de *Quelle alme pupille*, mientras que la Herrmann sobresale de pronto al redondear su Fulvia con una excelente ejecución de su *aria di sorbetto*, *Pubblico fu l'oltraggio*, donde conviene pasarle por alto algunas notas feas en los registros extremos. Gemmarella y el barítono japonés Teru Yoshihara (el criado Fabricio que asiste algo perplejo a las vicisitudes personales de esos ociosos señores) se acoplan perfectamente en compañía tan plurinacional, prueba del universal interés que hoy, felizmente, alcanza el genio rossiniano.

F.F.

SAINT-SAËNS:

Misa de Réquiem op. 54. Obras para

coro mixto. MARIE-PAULE DOTTI, soprano; GUILLEMETTE LAURENS, mezzosoprano; LUCA LOMBARDO, tenor; NICOLÁS TESTÉ, bajo; MARIO PATUZZI, piano. CORO DE LA RADIO SUIZA DE LUGANO. ORQUESTA DE LA SUIZA ITALIANA. Director: DIEGO FASOLIS. CHANDOS CHAN 10214. DDD. 73'21". Grabación: Catedral de San Lorenzo y Auditorio Stelio Molò. Productores: Gian Andrea Lodovici y Carlo Piccardi. Ingenieros: Matteo Costa y Gabriele Robotti. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

Esta *Misa de Réquiem* está estilísticamente entre las composiciones asignadas a la misma finalidad por Fauré y Berlioz, se dice. Mucho hay de ello, pero hay que considerar otras dos cosas: la cualidad de operista de Saint-Saëns —ya resalta esto cuando combina las voces solistas al comienzo, y en la teatralidad del *Dies irae*, sin ir más lejos. El recogimiento y las tensiones se obtienen a través de líneas melódicas delicadas e ins-

piradísimas que se aplican de manera oportunísima. La suavidad y discreción en el tratamiento de cuerdas y madera son proverbiales, repitiendo o, evocando más bien como *leit motiv* el comienzo de la obra. La delicadeza en el uso del coro llama la atención particularmente. Los solistas, sin calidad especial, cumplen con adecuación su cometido, y por encima de todo impera la belleza. Este *Réquiem* no impacta; encanta.

Delicado y afinado está el Coro de la Radio de Lugano tanto en el *Réquiem* como en las obras corales grabadas en este disco, que se producen también dentro de un melodismo y una contención en los que se desenvuelve este coro con magníficos afinación y empaste. Dos de las piezas se acompañan de piano, una de ellas encomendada sólo a soprano, y el resto, aun la titulada *Les guerriers*, para coro masculino únicamente y en la que se remedan los redobles de tambor, tampoco se desprende del delicado melodismo que invade todo el disco. Muy considerable.

J.A.G.G.

SCHUBERT:

Lieder sobre poemas de sus contemporáneos austriacos. Vol. 2.

DETLEF RÖTH, barítono; ULRICH EISENLOHR, piano. NAXOS 8.557172. DDD. 65'. Grabación: Zúrich, V/2003. Productor e ingeniero: Andreas Werner. Distribuidor: Ferysa. **PE**

La paciente edición Deutsch de las canciones schubertianas llega con esta entrega a su volumen 17. Se trata de 21 piezas de factura habitual en el compositor, sea en forma estrófica de canción propiamente dicha o de recitativo semidramático o de balada narrativa. Como curiosa excepción figura el único melodrama hecho por él, *Despedida*, cierre de la pieza en un acto *El halcón* de Adolf Pratobera. La voz, según corresponde, no canta sino que habla, sobre un fondo descriptivo que tiene a su cargo el piano.

Los letristas son cuantiosos. Entre ellos destaca Ladislav Pyrker, sacerdote, amigo y admirador de Schubert, poeta a ratos y dignatario que llegó a ser Patriarca de Venecia. También figura Karoline Pichler, poetisa y regente de un importante salón literario. Y, en carácter de infaltable, Johann Seidler, un escritor que menudea en la última etapa creadora del músico.

Detlef Roth es un excelente traductor de este menú. Su voz de barítono grave, oscura y aterciopelada, tiene una flexible destreza juvenil que seduce con facilidad. Conoce el catálogo schubertiano, afila sus puntas de estilo y vierte las piezas con refinada musicalidad.

Ulrich Eisenlohr es un eficaz acompañante, pues sigue al cantante hasta donde quiera llegar, o sea a encomiables lejanías, las de un romántico, no faltaba más.

B.M.

Evgeni Kissin

DE BUENA FUENTE



SCHUBERT: Sonata en si bemol mayor D. 960. SCHUBERT-LISZT: Ständchen S. 560, n° 7.

Das Wandern S. 565, n° 1. Wohin? S. 565, n° 5. Aufenthalt S. 560, n° 3.

LISZT: Vals Mefisto n° 1 S. 514.

EVGENI KISSIN, piano.

RCA 82876 58462 2. DDD. 72'21". Grabación:

Friburgo, VI/2003. Productor: Jay David Saks.

Ingeniero: Mike Hatch. Distribuidor: BMG. **PN**

El joven ruso Evgeni Kissin, cuyo rendimiento discográfico es a menudo algo irregular, acierta de lleno en esta ocasión, con un espléndido disco presidido por una soberana interpretación de ese sobrecogedor testamento artístico que es la última de las *Sonatas* de Schubert. Kissin parece haber bebido en las fuentes de Richter y Leonskaia, y desgrana el primer tiempo con una calma notoria, resaltando el *Molto moderato* de la indicación de *tempo*, destacando el trágico misterio que asoma repetidamente con el ominoso trino sobre el registro grave, dibujando el desarrollo con una sutileza exquisita (y unos *pianissimi* de escalofrío), y

transmitiendo, en suma, todo el melancólico dolor que preside la mayor parte de la obra. Serena tristeza que persiste en un segundo movimiento también expuesto con absoluta calma de *tempo* (los dos primeros tiempos le duran a Kissin 22 y 12' 26 minutos, es decir, totalizan 34 de los 46 minutos que le dura en total la versión), y que nos lleva con acierto a las profundidades del sobrecogedor dramatismo con el que Schubert tiñó esta música sublime. Se pliega Kissin a la ligereza (cuidando con mimo el *con delicatezza* de la indicación) del Scherzo, y traduce con total acierto los contrastes del cuarto, en el que los pasajes más *agitato* suenan rotundos y desgarrados, mientras el canto es expuesto con lirismo y sencillez. Una interpretación modélica en cuanto a coherencia, riqueza de colorido, matiz y, por supuesto, técnicamente impecable. Entre las modernas lecturas de la obra, una de las mejores, sin duda, aunque eso no suponga olvidar la extraordinaria introspección que consiguen los citados Richter y Leonskaia. Estupendas también las lecturas de las cuatro



transcripciones lisztianas de canciones de Schubert, con mención especial para el expresivo canto del hermoso *Ständchen*. Y brillante, épica y con gran impacto la del primer *Vals Mefisto* del húngaro. Una toma sonora irrefutable redondea un magnífico disco que se encuentra, sin la menor duda, entre los mayores aciertos recientes de Kissin.

Rafael Ortega Basagoiti

SCHUBERT-BERIO:

Rendering para orquesta. MOZART: Sinfonía concertante en mi bemol mayor KV 297b (reconstrucción por Robert D. Levin). Sinfonía en re mayor KV 385 "Haffner". ORQUESTA DEL MOZARTEUM DE SALZBURGO. Director: HUBERT SOUDANT. OEHMS OC 349. DDD. 76'19". Grabaciones: Salzburgo, VIII/1999 y VIII/2002 (en vivo). Productor: D. Oehms. Ingenieros: R. Prosser, G. Hoffmann. Distribuidor: Galileo MC. **PM**

Grabaciones en directo, con excelente calidad de sonido, hechas durante los festivales en Salzburgo, de los años 1999 y 2002. En *Rendering*, Berio se apoyó en materiales dejados por Schubert para una *Sinfonía en re mayor*, y alterna los tres fragmentos del autor con los propios sin que haya amalgama ni contraposición en su trabajo, sino que se dedica a una curiosa descomposición temática, logrando atmósferas sonoras muy personales. Obra de interés, muy bien asumida por Soudant al frente de la Orquesta del Mozarteum. La *Sinfonía concertante* que se ofrece en el disco es resultado del trabajo de Robert D. Levin sobre los materiales hallados en la Berlin Hofbibliothek en 1868. Convencido de que las partes correspondientes a los instrumentos de viento eran originales de Mozart, lo que él trata es el acompañamiento orquestal en la línea que esas partes le sugieren. Esta es la grabación efectuada en 1999. El resto constituyó el programa de una velada que finalizó con una versión de la mozartiana *Sinfonía "Haffner"* equilibrada, con un punto de robustez en lo sonoro, aunque —de cualquier manera— muy bien planteada y resuelta.

J.A.G.G.

SCHUMANN:

Fantasia en do op. 17. Hojas coloreadas op. 99. MATTHIAS KIRSCHNEREIT, piano. ARTE NOVA 82876 57745 2. DDD. 66'54". Grabación: Colonia, XII/2003 y III/2004. Productor: Günther Wollersheim. Ingeniero: Walburga Dahmen. Distribuidor: Galileo MC. **PM**



Pese a lo tardío del número de publicación, *Hojas coloreadas* es, en realidad, una miscelánea de piezas desechadas para otras obras de su primera etapa. Estamos, pues, ante un disco dedicado al Schumann temprano, pero pleno en su búsqueda de un lenguaje personal. La *Fantasia* ya es una obra de madurez, redonda y apabullante. La relación entre ambas piezas podría comenzar por la común búsqueda del color del sonido, idea no original, pero que el compositor alemán comenzó a establecer como un objetivo en sí.

Sin embargo, las versiones de Matthias Kirschnerreit resultan excesivamente descomprometidas en este aspecto. Lejos de la exquisita precisión de un Richter o la intensidad de Rubinstein, opta por una línea más interesada en el mecanismo. Su lectura carece de variedad de registros, resulta demasiado uniforme, incluso monocorde. Echando mano de la discografía, es como si estuviéramos escuchando la versión discográfica de un imitador de Alfred Brendel sin el exquisito sentido del análisis del austriaco, sin su gusto por el fraseo y sin

la perfección en la medición de los tiempos y el equilibrio. Interés, por lo tanto, muy limitado.

C.V.N.

SCULTHORPE:

Earth Cry. Memento Mori. Concierto para piano. De Oceanía. Kakadu. WILLIAM BARTON, didgeridoo; TAMARA ANNA CISLOWKA, piano. ORQUESTA SINFÓNICA DE NUEVA ZELANDA. Director: JAMES JUDD. NAXOS 8.557382. DDD. 71'06". Grabación: Wellington, IX/2003. Productor e ingeniero: Tim Handley. Distribuidor: Ferysa. **PE**

Ya hemos dicho alguna vez en estas páginas que Peter Sculthorpe (Launceston, Tasmania, 1929), discípulo de Egon Wellesz y Edmund Rubbra, es un gran compositor. Alguien capaz como muy pocos de asimilar a su lenguaje la presencia del paisaje y del ser humano que lo ocupa, la grandeza de la naturaleza y la pequeñez de sus habitantes. *Earth Cry* (1986) lleva esta disposición a su extremo, con la presencia de un instrumento solista como el didgeridoo, un instrumento autóctono australiano —del que es aquí espléndido solista William Barton, descendiente de la tribu de los waany— con el que añade a su intención descriptiva y emocional un interesante toque ritual. *Memento Mori* (1993) explícita en su título la apelación a los desastres naturales que de vez en cuando nos recuerdan nuestra propia indefensión ante la naturaleza, con un uso magistral de la secuencia latina del *Dies Irae*. El *Concierto para piano y orquesta* (1983) —con la australiana Tamara Anna Cislowka como magnífica solista— tiene

algo también de elegía pero vuelta del revés, como si ante la presencia de la muerte la única posibilidad fuera la afirmación de la vida. *De Oceanía* (1977-2003) es el último fragmento de una pieza más amplia, *Música para Japón*, escrita en principio para la Exposición Universal de Osaka en 1970 y concluida ahora. Otra vez música pegada a la tierra natal, como *Kakadu*, una de esas obras que definen el estilo de un creador y, junto con *Sun Music* y el *Cuarteto n.º 8*, la más significativa de Sculthorpe. Todo el conjunto revela una voz enormemente personal, con una gran capacidad de comunicación y representa, gracias también al estupendo trabajo de James Judd y la Sinfónica de Nueva Zelanda, una inmejorable introducción a su obra.

C.V.W.

SIMPSON:**Sinfonía n.º 11. Variaciones sobre un tema de Carl Nielsen.**

CITY OF LONDON SINFONIA. Director: MATTHEW TAYLOR. HYPERION CDA67500. DDD. 54'55". Grabación: Londres, XII/2003. Productor: Andrew Keener. Ingeniero: Simon Eadon. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

Si muchas veces se ha hablado de la influencia de autores como Sibelius y Nielsen en determinado sinfonismo inglés, el caso de Robert Simpson (1921-1997) es, en ese sentido, paradigmático. Habría que añadir, si se quiere, el nombre de Bruckner para completar la tríada de sus maestros más evidentes. La última de sus once sinfonías —la *Undécima*— revela, en sus dos únicos movimientos, esas fuentes pero también hay en ella —aunque llegara tarde— una suerte de superación de sus modelos por el lado de un cromatismo más atenuado y de un pensamiento que se quiere, y se sabe, hondo, y que va creciendo con excelente mano en el Andante inicial para culminar en la estupenda construcción del Allegro vivace, una buena muestra de dominio instrumentador. No es que se trate de música especialmente memorable pero sí revela en Simpson a un sinfonista de raza, capaz de trazar su camino al margen, un poco en la línea, para entendernos, de otro personaje igualmente adusto pero, él sí, músico genial, como fue el sueco Allan Pettersson. Las *Variaciones sobre un tema de Carl Nielsen* proceden de un precioso fragmento para metales de una suite sobre la música incidental escrita por el autor danés para la pieza *Ebbe Skamulsen*. Otra vez encontramos en ellas al buen artesano de la orquesta que fue Simpson, quien usa por momentos muy agudos recursos y lleva al oyente por un camino de moderado pero siempre interesante atractivo. Matthew Taylor y la London Sinfonía sirven muy bien al autor inglés, que vivió sus últimos años en Irlanda, hartado del ambiente musical británico y enfadado con la BBC, y firman un disco muy aceptable.

C.V.W.

SPOHR:**Concertantes n.ºs 1 y 2. Gran Polonesa.**

Potpourri op. 59. ULF HOELSCHER y GUNHILD HOELSCHER, violines. ORQUESTA SINFÓNICA DE LA RADIO DE BERLÍN. Director: CHRISTIAN FRÖHLICH. CPO 999 798-2. DDD. 72'29". Grabación: Berlín, IV/2001. Productores: Burkhard Schmilgun y Stefan Lang. Ingeniero: Geert Puhlmann. Distribuidor: Diverdi. **PN**



No sorprende ya a estas alturas la gran cantidad de buenas orquestas que existen en Alemania, consideradas cada una de ellas en su conjunto y teniendo en cuenta también la prestación de sus solistas. La Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín, que viene demostrando su calidad desde su fundación en 1923, vuelve a confirmarla en este CD, bajo la batuta del acreditado y emprendedor director y pedagogo Christian Fröhlich. Los intérpretes nos ofrecen aquí dos de los cinco *Concertantes* que compuso Louis Spohr (1784-1859), más la *Gran Polonesa op. 40* y el *Potpourri op. 59*. Siendo uno de los principales representantes del romanticismo alemán según el espíritu de Schubert y de Mendelssohn, en Spohr se mezclan estrechamente la forma clásica y la búsqueda de la expresión. Es evidente que Mozart fue uno de sus modelos. Y además fue el fundador de una auténtica escuela violinística alemana, cuya pasión por este instrumento demuestra en muchas de sus composiciones. Con todas estas claves podemos entender el contenido del presente disco, en el que el virtuosismo se muestra con evidencia en el *Concertante n.º 1 para dos violines y orquesta en la mayor, op. 48* (1808) pero también en la *Polonesa en la menor, op. 40* (1815) un virtuosismo sin embargo que no busca efectos a cualquier precio. Vuelve a pensar en un *Concertante para dos violines y orquesta* en 1833 (que ha sido catalogado con el *Op. 88*), lo que en principio suponía una dificultad añadida por el hecho de tener que encontrar un par de solistas de similar categoría (cosa que en esta grabación se solventa a satisfacción). Finalmente, el *Potpourri para violín y orquesta, op. 59* (1820) lo escribió Spohr en su primera estancia en Inglaterra y aunque aparentemente pueda parecer una obra más de las basadas en materiales folclóricos (aquí se trata de cantos populares irlandeses), en realidad es uno de los experimentos del autor con la forma y la estructura del concierto para solista en tres movimientos. Afortunadamente, dentro de los vaivenes de las modas y de las conveniencias de unos y de otros, Spohr parece que está siendo cada vez más aireado. Nos congratula.

J.G.M.

STANFORD:**Réquiem. The Veiled Prophet of Khorassan (fragmentos).**

FRANCES LUCEY Y VIRGINIA KERR, sopranos; COLETTE MCGAHOON, mezzosoprano; PETER KERR, tenor; NIGEL LEESON-WILLIAMS, bajo. CORO Y ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA RTV DE IRLANDA. Directores: ADRIAN LEAPER (*Réquiem*) y COLMAN PEARCE. 2 CD NAXOS 8.555201. DDD. 104'39". Grabación: Dublín, 1994. Productor: Chris Craker. Ingeniero: Simon Rhodes. Distribuidor: Ferysa. **PE**

Recuperado por Naxos del catálogo de Marco Polo llega este disco dedicado a la música coral de Charles Villiers Stanford, junto con Hubert Parry el revitalizador de la música inglesa en el último tramo del siglo XIX. Tanto el *Réquiem* —escrito en 1896 a la memoria del pintor Lord Leighton— como los fragmentos que aquí se recogen de su ópera *The Veiled Prophet of Khorassan*, con libreto de W. Barclay Square sobre una novela orientalizante de Thomas Moore, estrenada en 1893, muestran a Stanford como un compositor menor, capaz de moverse con cierta soltura en el terreno de la sinfonía o de la música para coro pero incapaz de encontrar una voz propia en dos obras tan ambiciosas en principio como estas. El *Réquiem* ofrece momentos de una cursilería un poco aflitiva y en los de mayor empuje no pasa de la mera corrección. Nada que ver, pues, ni con Berlioz, ni con Brahms ni con Verdi, sus puntos de comparación tan inevitables como poco favorecedores. Tampoco los fragmentos de su ópera revelan otra cosa sino una inspiración de corto alcance. Las versiones dirigidas sin demasiada convicción por Adrian Leaper y Colman Pearce a unos solistas discretos no favorecen la recuperación de esta música, ni tampoco una grabación carente de relieve.

C.V.W.

TAVENER:**Birthday Sleep. Butterfly Dreams. The Second Coming. Schuon Hymnen. As one who has slept. The Bridal Chamber. Exhortation and Kohima. Shūnya.**

POLYPHONY. Director: STEPHEN LAYTON. HYPERION CDA67475. DDD. 74'37". Grabación: Londres, I/2004. Productor: Mark Brown. Ingeniero: Julian Millard. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

John Tavener (Londres, 1944) es autor de uno de los mayores éxitos de la música inglesa contemporánea, *El velo protector*, cuyo estreno en los Proms de 1989 todavía se recuerda como todo un acontecimiento. Otra cosa es que se trate, verdaderamente, de un músico interesante. Su temática suele ser religiosa, a partir sobre todo de su conversión al cristianismo ortodoxo griego. Su horizonte estético es, sobre todo, la vieja monodía litúrgica y de ahí parten muchas de las obras de este disco que recoge una porción muy significativa de su música coral. La muestra es reveladora de sus intereses estéticos y espiritua-

Rafael Frühbeck de Burgos

EN LA MEJOR TRADICIÓN

STRAUSS: Don Juan. Till Eulenspiegel lustige streiche. Don Quixote. CLAUDIO BOHÓRQUEZ, violonchelo; CHRISTINA BIWANK, viola. DRESDNER PHILHARMONIE. Director: RAFAEL FRÜHBECK DE BURGOS. BERLIN 0017682BC. DDD. 77'40". Grabación: Dresde, III/2004. Productor: Bernd Runge. Ingeniero: Eberhard Hinz. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Frühbeck de Burgos, al frente de la orquesta de la que es actualmente titular, nos ofrece un popular programa Strauss que empieza con una vibrante versión del *Don Juan*, posiblemente la primera obra maestra de este compositor y que es de esas obras que cuanto más se escuchan más cautivan (el que suscribe siente una debilidad especial por Strauss en general y por *Don Juan* en particular). Hay muchísimas versiones (Kempe, Solti, Böhm, Furtwängler...) de este maravilloso poema sinfónico y la que escuchamos aquí resiste comparaciones. Es realmente magnífica, espectacular y brillante, muy matizada y, por supuesto, dentro de la mejor tradición. Con lo que llevamos escuchado

(no hace falta citar de nuevo los nombres ilustres que hemos citado hace un momento) quizá a más de uno le dé pereza escuchar "otro" *Don Juan*. Sí, es otro *Don Juan*, otro más, pero otro más a añadir a los buenos, a los muy buenos; sinceramente, es una versión a situar entre las mejores. La vehemencia y elocuencia del dramático y ultrarromántico *Don Juan* da paso al juguetero, burlesco y virtuosístico *Till Eulenspiegel*, uno de los poemas sinfónicos de Strauss de mayor contenido programático, no tanto por el programa escrito en sí sino por lo muy "gráfica" (más que evocadora, que también) que es la música (que nos explica la historia en imágenes con un dominio de la orquesta, de la forma y de todo que es del mejor Strauss). Y en la misma línea, quizá también con una cierta cercanía al épico *Don Juan* en algún momento, el no menos magistral *Don Quixote*, en cuya interpretación participa como solista el violonchelista Claudio Bohórquez, quien se une a Frühbeck y a la magnífica orquesta para completar el cuadro de los tres héroes straussianos en el campo del poema sin-



fónico (*Don Juan*, *Till* y *Don Quijote*). El violonchelista extrae un hermoso sonido de su violonchelo (un Rogeri de 1698, de un discípulo de Amati) y es evidente que se entiende a la perfección con Frühbeck, trazando ambos una versión de gran altura en la que, además, cabe mencionar el excelente papel de la violista Christina Biwank en sus intervenciones solistas.

Josep Pascual

Trío Damocles

TURINA EN NUEVA YORK

TURINA: Círculo. Tríos con piano nº 1 y nº 2. Cuarteto con piano, op. 67. TRÍO DAMOCLES. LAWRENCE DUTTON, viola (op. 67). CLAVES 50-2409. DDD. 62'41". Grabaciones: Nueva York, 2001-2002. Productor: Antonin Scherrer. Ingeniero: Adam Abeshouse. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

The Damocles Trio, emergente grupo camerístico norteamericano de trayectoria ya plagada de éxitos y reconocimientos, ha escogido la música de Turina para su primera grabación (por cierto, en la que cuentan además con la participación de Lawrence Dutton, viola del Emerson String Quartet y célebre solista de esos que no necesitan presentación) porque, según sus propias palabras "tenemos una pasión común por la música española"; pero además ha influido el hecho de que, entre los que forman la "generación de los maestros", Turina "es el único que ha escrito un repertorio sustancial para trío con piano". Subrayan como hecho distintivo en Turina "la mezcla sensual de la España profunda y del impresionismo francés, asentado en

una sólida técnica adquirida en las clases de la Schola Cantorum". Alicia de Larrocha y Salvador Brotons son algunos músicos de nuestro país con los que, de un modo u otro, han mantenido relaciones como grupo de cámara, y la presente grabación cuenta con el reconocimiento de Obdulia Turina (hija del compositor) y de su esposo, biógrafo y experto en Turina Alfredo Morán, de cuyo trabajo destacan que "el espíritu está captado al cien por cien".

El alcance universal de la música de Turina es evidente y algunas de sus obras, en especial las de cámara, forman parte del repertorio más o menos habitual (recordemos que Heifetz las tocó a menudo y las grabó), a la vez que el acento español (quizá, para ser más exactos, andaluz) les da ese aspecto definitorio y propio que, además las hace tan especiales a la vez que tan interesantes tanto para nosotros (a quienes Turina nos resulta tan familiar) como para todo el mundo. Realmente se trata de unas versiones a todas luces excepcionales que hacen plena justicia a tan interesante música y que, dado que no abundan las



grabaciones de estas obras, merecen recomendarse con entusiasmo. Sí, pues no sólo se trata de composiciones reindicables que se cuentan entre lo mejor del camerismo español (perfectamente equiparables al camerismo universal del pasado siglo) sino que además nos presenta a un grupo de cámara del máximo nivel. Un compacto revelador.

Josep Pascual

les, con obras basadas en textos sufíes y sánscritos pero también en poemas de Yeats, de Chuang Tse y de unos cuantos autores ingleses. La sensación tras la escucha es de una uniformidad excesiva, de una falta de relieve evidente a pesar del buen trabajo de ese estupendo grupo que es Polyphony.

C.V.W.

TELEMANN:**Cantatas.** RUTH ZIESAK, soprano.

CAMERATA KÖLN.

CPO 999 764-2. DDD. 55'03". Grabación:

Colonia, IX/2001. Productores: Burkhard

Schmilgun y Wolf Werth. Ingeniero: Hans-Martin

Renz. Distribuidor: Diverdi. **PN**

En los años 1725-26, Telemann editó una serie de 72 cantatas con el título de *Der Harmonische Gottesdienst* (Servicio divino armonioso) para todos los domin-



gos y las fiestas del calendario litúrgico luterano. Seis años después, el compositor publicó una nueva serie de 72 obras, *Fortsetzung des Harmonischen Gottesdienstes* (Continuación del Servicio divino armonioso). Es de esta segunda colección de la que se han extraído cinco cantatas para el presente disco, en concreto, las número 5, 35, 42, 48 y 67, complementándose con cuatro breves fugas para órgano, que funcionan a modo de interludios. Las cantatas tienen todas la misma estructura, dos arias con

un recitativo en el centro, y brillan por la variedad instrumental de los acompañamientos: para 35 y 67 se emplean dos travesos y dos violines; la 42 exige violín y violonchelo; la 48, flauta dulce y oboe; y la 5, traveso y oboe, con el bajo continuo añadido en todos los casos. La música es ligera y encantadora, con melismas vocales típicos de las arias italianas. Ruth Ziesak la canta con gracia, sobrados recursos técnicos y moderado fervor. Especialmente destacada nos parece en el aria que abre la cantata n° 5, *Ein Jammertan, ein schluchzend Ach*, que recrea de manera muy emotiva. El acompañamiento instrumental es magnífico, muy cuidado siempre el empaste con la voz de la soprano alemana, que alcanza una empatía muy especial en el caso del timbre, algo agreste, del violín en la *Cantata n° 42*. Elegante y discreto el bajo continuo.

P.J.V.

André Cluytens

“DEL WAGNER MÁS EXCELSO”**WAGNER: Tannhäuser.** JOSEF GREINDL

(Landgrave), WOLFGANG WINDGASSEN

(Tannhäuser), DIETRICH FISCHER-DIESKAU

(Wolfram von Eschenbach), JOSEF TRAXEL

(Walther von der Vogelweide), TONI

BLANKENHEIM (Biterolf), GERHARD STOLZE

(Heinrich der Schreiber), ALFONS HERWIG

(Reinmar von Zweter), GRÉ BROUWENSTIJN

(Elisabeth), HERTA WILFERT (Venus). CORO Y

ORQUESTA DEL FESTIVAL DE BAYREUTH.

Director: ANDRÉ CLUYTENS.

3 CD ORFEO C 643 043 D. ADD/Mono. 197'49".

Grabación: Radio Bávara, Festival de Bayreuth,

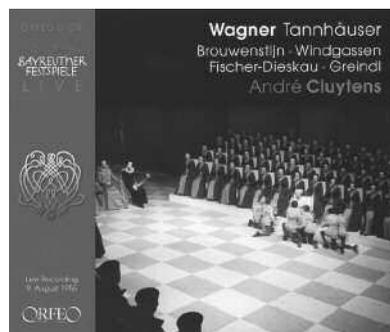
9-VIII-1955 (en vivo). Distribuidor:

Diverdi. **PM**

Hacemos constar como novedad la grabación que se comenta por ser el registro oficial de esta legendaria representación tomada en público el 9 de agosto de 1955 y aun a sabiendas de que ha sido reeditada en alguna otra ocasión por los acostumbrados y diligentes sellos piratas. Estas son las cintas originales de la Radiodifusión Bávara, igual que en el caso del *Tristan* de Karajan que sirvió de deslumbrante introducción a esta serie, y obviamente es la ocasión en que la publicación suena mejor, igual que un registro radiofónico al uso, aunque la toma sea monofónica y la claridad y definición de 1955 evidentemente no se puedan comparar con las perfectísimas tecnologías de hoy, cosa que realmente les importará bien poco a los futuros compradores del álbum, ya que se van a sorprender de la buena calidad general de estos discos. En cuanto a la historia de esta representación, Peter Emmerich nos la cuenta en su detallado y entretenido artículo del libreto: ya es sabido que Wieland Wagner contactó con Markevich en 1954, pero al negarse éste a última hora, las representaciones cayeron en manos de Jochum. En 1955, sin embargo, debido a la inesperada

muerte de su hijo en un accidente pocos días antes de la primera representación, el maestro de Babenhausen tuvo que cancelar a su vez, recayendo entonces la responsabilidad en André Cluytens, que sólo dispuso de dos ensayos para coordinar el trabajo orquestal y vocal y además imponer su concepto. Su dirección —nos sigue cantando Emmerich— fue saludada por la prensa como un acontecimiento sensacional y providencial, “entusiasmando por la integridad de su aproximación y por su capacidad para conjugar la claridad francesa y la fría pasión del hombre del norte”. El también certero en estas lides críticas, el desaparecido Ángel Mayo, dijo en su día (aunque no lo cita en su libro) que este era uno de los mejores *Tannhäuser* llevados al disco, “en particular, todo el tercer acto merece figurar en cualquier hipotética antología del Wagner más excelso”.

La dirección de Cluytens, que por lo oído parece un habitual del foso de Bayreuth y no un recién llegado, es sensible, espiritual, refinada, colorista, inspirada y técnicamente impecable; compañía fenomenalmente a los cantantes y todo funciona con naturalidad y precisión (nadie en su sano juicio podría pensar que el maestro francés —nacido belga— dispuso de solamente dos ensayos vistos los espectaculares resultados). El elenco vocal cuenta con el posiblemente mejor protagonista que nos ha dejado el disco en *Tannhäuser*, un Windgassen de buenas facultades vocales, con brillo, poder y resistencia, que encarna a un sutil y variado personaje como quizá nunca se ha escuchado en una grabación de esta ópera. Dieskau hace el Wolfram ideal, soberbio cantante de Lieder en plenitud vocal y artística que aquí borda su cometido con matices nunca oídos: sensacional sin paliativos.



Gré Brouwenstijn, técnica y expresivamente irreproachable, de voz lírica y bien timbrada, es una tierna y delicada Elisabeth. Greindl, de afinación no siempre ortodoxa, puede sin embargo con el incómodo (para él) Landgrave. Wilfert tiene emisión estrecha y el temible papel de Venus le viene grande, pero lo defiende con valentía y apenas desentona del resto. Buenos comprimarios, con el lírico Traxel cantando la bonita parte de Walter (la versión es la mixta de París y Dresde, permitiendo al cantor lucirse brevemente). Buen sonido monofónico y libreto con abundantes fotos de la bellísima puesta en escena de Wieland Wagner.

En resumen, versión con varios puntos indiscutibles (Cluytens, Windgassen, Dieskau y Brouwenstijn, aparte de coro y orquesta) que elevan esta representación al superior Olimpo wagneriano, sin ir más lejos a la altura del *Tristan* que inauguró esta colección. Indispensable para conocedores, mientras que para el resto puede ser el complemento idóneo a la mejor versión actual de estudio, que como es sabido no es otra que la de Sir Georg Solti para Decca.

Enrique Pérez Adrián

VIVALDI:

Conciertos para violonchelo RV. 401 y RV. 423. Concierto para dos violonchelos RV. 531. Concierto para violonchelo y órgano (arreglo) RV. 540. Arreglo del Largo del Concierto L'inverno Op. VIII, nº 4 RV. 297 para violonchelo solista. Arreglos para instrumentos solistas de las arias *Così sugl'occhi miei, Noli, ò cara, te adorantis, La gloria del mio sangue, Laudamus te, Quanto magis generosa y Dite oimè*. THE AMSTERDAM BAROQUE ORCHESTRA. YO-YO MA, violonchelo barroco. TON KOOPMAN, dirección, clave y órgano. SONY SK 90916. DDD. 67'12". Grabación: Leiden, XI/2003. Ingeniero: Adriaan Verstijen. Productora: Tini Mathot. **PN**

Ton Koopman no se ha distinguido nunca por sus acercamientos a la música de Vivaldi. Este CD podría ser el comienzo de una sabrosísima andadura vivaldiana de la orquesta del extraordinario teclista holandés, cuya explosiva personalidad se antoja ciertamente muy apropiada para la interpretación de las músicas del Prete Rosso. Mas allá de esa favorable premisa, este CD demuestra que el tantas veces genial Koopman no está muy familiarizado con el estilo de la música vivaldiana, especialmente en lo concerniente a la realización del bajo continuo, que en sus manos resulta aquí excesivamente florida e incluso histriónica, algo que, más que nada, acaba por enturbiar las líneas melódicas de las partes reales. Ello no desmerece el conjunto del disco, que ofrece una curiosa selección de obras vivaldianas: por un lado recoge dos *Conciertos para violonchelo* (RV. 401 y RV. 423) además del célebre *Concierto para dos chelos RV 531* y por otro reúne un buen puñado de obras vocales e instrumentales arregladas para violonchelo y otros instrumentos solistas por el propio Koopman. El solista principal invitado ha sido el violonchelista Yo-Yo Ma, que cambia aquí su violonchelo moderno por uno barroco, del que logra extraer una sonoridad cálida y expresiva, realizando un admirable ejercicio de aproximación estilística al Barroco, a la par, naturalmente, de demostrar sus impecables prestaciones técnicas. Los "arreglos" para el violonchelo son, salvando algún que otro problema de registro y tesitura, muy sugestivos en líneas generales, y demuestran en cualquier caso la enorme sensibilidad e intuición musical de Koopman. En este sentido merecen ser destacadas las adaptaciones del delicioso cuarteto *Così sugl'occhi miei* (aquí interpretado con chelo, violín, oboe y fagot, además de la cuerda orquestal) de *La fida ninfa RV. 714*, del aria *Noli, ò cara, te adorantis* (un prodigio de sensualidad melódica servido aquí por el chelo, el oboe y el órgano) del oratorio *Juditha triumphans RV. 644* o del refinadísimo concierto tardío para viola de amor y laúd (RV. 540), instrumentos que son respectivamente sustituidos por el violonchelo y el órgano (aunque bien es cierto que el órgano

no funciona demasiado bien a la hora de desplegar los arpeggios de la parte original para laúd del Largo intermedio). Naturalmente es en las partes solísticas de órgano donde Koopman da lo mejor de sí mismo ofreciendo su suntuoso virtuosismo técnico y su proverbial elocuencia expresiva. Por su parte, The Amsterdam Baroque Orchestra, así como el resto de los solistas, cumple a la perfección con su papel en esta original, sorprendente y por momentos bellísima antología vivaldiana.

P.Q.O.

ZELENKA:

I penitenti al sepolcro del Redentore.

MAGDALENA KOZENÁ, contralto; MARTIN PROKES, tenor; MICHAEL POSPÍŠIL. CAPELLA REGIA MUSICALIS. Director: ROBERT HUGO. SUPRAPHON SU 3785-2 231. DDD. 67'43". Grabación: Praga, XI/1994. Productor: Vít Roubíček. Ingeniero: Tomáš Zikmund. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Compuesto en 1736, el oratorio *I penitenti al sepolcro del Redentore* no fue estrenado nunca. Se desconocen las razones, que podrían deberse a la falta de dinero para su interpretación o bien a una prohibición eclesiástica debido a la libertad con la que el libretista Stefano Pallavicini reconstruye un hipotético encuentro de la Magdalena, San Pedro y el rey David (¡) ante el sepulcro de Cristo. La originalidad de Zelenka se percibe en las proporciones internas del oratorio: tan sólo cinco arias, y cuatro de ellas

rondan o incluso rebasan los diez minutos de duración. La *Sinfonía* inicial — con bellos efectos dramáticos y colores sombríos— dura casi ocho minutos, aunque lo más sorprendente es el número final: un *Miserere mio Dio cantado* por el tenor y el coro.

La estética es próxima al melodrama, enriquecida por una densidad instrumental que es uno de los signos distintivos del compositor bohemio. También se pueden apreciar el gusto por las texturas graves y algunos peculiares efectos (los *pizzicati* de las cuerdas en el recitativo *Questa che fu possente* y en la siguiente aria, imitando el arpa del Rey David). Con todo, no estamos ante el mejor Zelenka y su música —a pesar de ofrecer algunos destellos de gran originalidad— no seduce como en otras ocasiones. Constituye una excepción el extraordinario número final, con su suavisísima escritura polifónica.

Con cierto oportunismo, Supraphon reedita una antigua grabación (1994) del sello Panton aprovechando el renombre de Magdalena Kozená. Ya entonces la mezzosoprano lucía un timbre espléndido (incluso más pardo que el actual) y grandes dotes interpretativas. Buena la prueba de Pospíšil, de voz clara y ágil, en el papel de San Pedro, mientras que el tenor Martin Prokes resulta bastante monótono. La Capella regia musicalis, con su director Robert Hugo, ofrece una interpretación correcta, en algunos momentos apasionada, pero les perjudica el sonido chirriante de las cuerdas.

S.R.

RECITALES

BEATE ALTENBURG. VIOLONCHELISTA.

Cello Portrait. Bach: Suite nº 6

BWV 1012. Kurtág: Signos, juegos y mensajes. C. Halffter: Solo. Vasiliev:

Alter Ego. Jolivet: Suite en concert.

ARTE NOVA 82876 58142 2. DDD. 68'14". Grabación: Colonia, XI/2003. Productor: Christian Leins. Ingeniero: Michael Peschko. Distribuidor: Galileo MC. **PM**

El gobierno federal del land alemán de Nordrhein-Westfalen ayuda a las jóvenes promesas de la interpretación musical a empezar su carrera gracias a distintas iniciativas, siendo una de ellas la grabación de un compacto para el sello Arte Nova a quienes sean acreedores del premio Landesmusikerat Nordrhein-Westfalen. De este modo, tras los compactos de la pianista Susanne Kessel, de la flautista Judith Müller y de la violinista Mirijam Contzen le toca ahora el turno a la violonchelista Beate Altenburg (n. Colonia, 1975), cuyo talento ha sido reconocido ya con numerosos premios y con una carrera jalonada de éxitos y a quien la fundación Deutsche Stiftung Musikleben ha puesto a su disposición un magnífico violonchelo del gran luthier Jean Baptiste Vuillaume. El programa elegido para esta grabación se centra en repertorio

actual con una suite de Bach (la última) al principio que debe ser algo así como decidir: Bach nos mostró el camino y en él estamos todavía. La versión de esta suite de Bach es distendida, casi ligera, de gran fluidez, sin atisbos de gravedad, ágil y, por momentos, incluso danzable (no olvidemos qué es una suite, en principio un conjunto de danzas) y con una lírica Sarabandé interpretada sin afectación pero con sensibilidad, dando todo el conjunto la impresión de que Altenburg está históricamente "bien informada" y aborda su ejecución con mesura e inteligencia y sin excesos ni de objetividad ni (muchísimo menos) de subjetividad. No es esta una versión de arrolladora personalidad pero está la mar de bien como prólogo a un programa que, de entrada, se promete interesante. Después escuchamos algunos fragmentos para violonchelo solo de la colección *Signos, juegos y mensajes* (1989) de Kurtág que contiene obras para instrumentos de cuerda tanto a solo como en combinaciones que llegan hasta el sexteto. Kurtág buscó inspiración aquí (además de, según ha reconocido el autor, en Bach) en versos de Gérard de Nerval, en pinturas de Paul Klee y en su propia música, dedicando el conjunto a Zoltán

Kocsis. Una música hermosísima que, desgraciadamente, como acostumbra a pasar con Kurtág, es breve y se hace más breve aún al escucharlo. Las referencias a Casals (ejemplificadas en alusiones a *El cant dels ocells*) las hallamos en *Solo* (2000), de Cristóbal Halffter, pieza técnicamente exigente que demanda una interpretación de gran intensidad expresiva plenamente conseguida aquí y que constituye posiblemente el punto álgido del recital. *Alter Ego* (2003) de Artem Vasiliev es una obra especialmente querida por la violonchelista, pues ella participó directamente en su proceso de creación y se caracteriza por la exploración de las posibilidades del instrumento mostrándose la fascinación del autor por el sonido en sí más que por la estructura, pero el hecho de que en el lenguaje empleado no falten referencias a tonalidades y modalidades más o menos familiares para la mayoría la hace accesible a un público amplio. Termina el recital con la *Suite en concert* (1965) de Jolivet, evidente homenaje al Bach de las suites cerrándose así ese círculo que une pasado y presente en este programa concebido con inteligencia e interpretado con convicción y rigor por una violonchelista que, a la vista está, promete.

J.P.

KATHLEEN FERRIER. CONTRALTO. *Obras de Purcell, Gluck, Bach, Haendel, Pergolesi, Mendelssohn, Schubert, Schumann, Brahms, Wolf, Mahler, Chausson, Ferguson, Rubbra, Wordsworth, Bridge, Jensen, Parry, Stanford, Vaughan Williams, Warlock y temas populares.* Diversos pianistas, solistas, coros, orquestas y directores. 10 CD DECCA 475 6060. Grabaciones: 1946-1953. Distribuidor: Universal. **PN**

Mencionar este solo nombre es convocar a los espíritus bienhechores de la Música con mayúsculas. Cualquier buen aficionado sabrá que estamos ante una de las más grandes cantantes del siglo XX, de cuya temprana muerte se cumplieron cincuenta años en 2003. Tenía tan sólo 41.

Kathleen Ferrier, que había nacido en Higher Walton, Inglaterra, en 1912, no tuvo rival en su cuerda. Las contraltos puras habían desaparecido prácticamente del mapa a principios del siglo pasado. Fueron una especie a extinguir y hoy ya definitivamente borrada de la faz de la tierra. Nos tenemos que conformar habitualmente con modestas mezzosopranos que hacen las veces. Con graves carencias evidentemente.

La cantante estudió fundamentalmente con el barítono Roy Henderson, antiguo protagonista en los primeros tiempos del Festival de Glyndebourne. Hasta 1946, tras la guerra, no hizo su primera aparición en escena, precisamente en la citada localidad de la campaña inglesa. Intervino en el estreno mundial de *La violación de Lucrecia* de Britten. Pero su carrera había de orientarse hacia el lied y el oratorio especialmente. De hecho,

sólo participó en otra producción operística, también en Glyndebourne, en 1947: una *Orfeo y Eurídice* de Gluck, que cantó más tarde en Ámsterdam y en el Covent Garden de Londres, justo unos meses antes de su muerte.

Fueron célebres sus colaboraciones con el director Bruno Walter, con quien trabajó en recitales de lied y en conciertos. Sus interpretaciones conjuntas de la *Canción de la tierra* de Mahler marcaron una época irrepetible, desde que coincidieran en el Festival de Edimburgo en 1947. Se cuenta que, al final de un ensayo de esta obra mahleriana, en ese maravilloso *Ewig* que acaba confundándose con la suave marea orquestal y que supone el dulce adiós al mundo, la cantante terminó con el rostro arrasado en lágrimas. Y pidió humildemente disculpas a los profesores de la orquesta y al propio Walter, que estaban también a punto de llorar. Un periodista le preguntó en cierta ocasión al director berlinés acerca de sus más grandes experiencias musicales. Él contestó sin pestañear. "Conocer a Kathleen Ferrier y Gustav Mahler, en ese orden".

La reciente aparición en el mercado del importante testimonio discográfico arriba reseñado nos trae de nuevo su recuerdo, nunca borrado. Son interpretaciones ya conocidas, que se difundieron hace mucho en vinilo y que han salido en su mayoría también en compacto; pero aquí las encontramos reunidas y ordenadas, bien reprocesadas en lo que cabe. Encontramos la mayoría de las grandes interpretaciones de la contralto, dentro de su repertorio habitual de lied, canción y oratorio (falta la impresionante *Canción de la tierra*). Es un gozo poder seguir otra vez fielmente las recreaciones magistrales de la artista y percibir con claridad sus cualidades: timbre oscuro, denso, compacto, mórbido, rotundo, pleno, de humanísima vibración, que ella reforzaba con una emoción fraseológica sin igual y con una acentuación de rara intensidad. Sus famosos reguladores, su canto delicado y firme al tiempo, su comunicatividad, su sentido poético calan muy pronto y muy adentro. Un regalo, bien que en ocasiones apreciemos proverbiales tirantes y forzamientos en la zona más aguda de la tesitura.

Pero aquí están esas inolvidables interpretaciones que esos recordamos: fragmentos de *Orfeo y Eurídice*, de la *Pasión según San Mateo* de Bach, de arias variadas de Bach y Haendel, de canciones inglesas, del *Stabat Mater* de Pergolesi y, sobre todo, esos inmensos, extraordinarios, profundísimos lieder de Schubert, Schumann (*Amor y vida de mujer!*; ¡Por dos veces!), Brahms (*Cuatro cantos serios!* y la *Rapsodia para contralto*) y Mahler (tres lieder de Rückert). Una maravilla absoluta en la que participan señalados artistas de la época, como el mismo Walter (que la acompaña al piano) y distintas orquestas y conjuntos. De adquisición obligatoria para todos los amantes del canto y de la música que no posean ya estas interpretaciones.

A.R.

LORENZO GHIELMI. CLAVECINISTA, FORTEPIANISTA Y CLAVICORDISTA.

Böhm: Preludio, fuga y postludio.
Bach: Fantasía en la menor BWV 922.
Concierto en fa mayor BWV 978.
Toccatá en mi menor BWV 914.
Suite en sol mayor BWV 816. Ricercare de La ofrenda musical BWV 1079.
Marchand: primer Libro de piezas para clave.

WINTER & WINTER 910 105-2. DDD. 62'59". Grabación: Sion, XI/2003. Productor: Stefan Winter. Ingeniero: Adrian von Ripka. Distribuidor: Diverdi. **PN**

El disco presenta varios elementos atractivos, aparte del propio programa, como son los instrumentos utilizados y desde luego el asombroso sonido de la grabación. La mayor parte del recital de Ghielmi se centra en la música de Bach, pero el resto posee alguna conexión biográfica con su figura. Las interpretaciones son todas estilistas y de un virtuosismo superlativo. Así, en la radical lectura de la obra de Böhm, que hace de este autor un digno precursor del propio Bach. Ghielmi tañe al clavicordio el *Concierto*, a partir de Vivaldi, y lo hace con una notable fluidez. De las piezas bachianas principales, destacan la extraordinaria fuga de la *Toccatá* y la vibrante fuga que cierra la *Suite*. Las *Piezas* de Marchand cuentan con un acercamiento idiomático distintivo, muy ornamentado. El *Ricercare* de *La ofrenda musical* se oye al fortepiano, el instrumento al que Bach improvisó por vez primera sobre el tema regio que le propusiera Federico el Grande.

E.M.M.

ANNA NETREBKO. SOPRANO.
Sempre libera. Páginas de La traviata, La sonnambula, I puritani, Lucia di Lammermoor, Otello, Gianni Schicchi. SARA MINGARDO, SAIMIR PIRGU, NICOLA ULIVIERI, ANDREA CONCETTI. CORO SINFÓNICO DE MILÁN GIUSEPPE VERDI. MAHLER CHAMBER ORCHESTRA. DIRECTOR: CLAUDIO ABBADO. DEUTSCHE GRAMMOPHON 474 8002. DDD. 68'59". Grabación: Reggio Emilia, II y III/2004. Productor: Christopher Alder. Ingenieros: Rainer Maillard, Wolf-Dieter Karwatky. Distribuidor: Universal. **PN**

Para su segundo recital, esta deslumbrante soprano sampeterburguesa continúa con su repertorio de lírico-ligero (Amina, la Valery del acto I, Elvira, Lucia) con incursiones en la puramente lírica (Desdemona, Lauretta). Con la complicidad envidiable de un director de la valía y experiencia de Abbado, arropada por un selecto plantel de secundarios (Sara Mingardo citada para tres frases de la Emilia verdiana es un auténtico derroche), Netrebko redondea el buen efecto causado con su anterior disco. De limpiada musicalidad, con intenciones expresivas de inmediata captación, segura de sus hermosos y extensos medios (de los sanos y coloridos sobregados a los mórbidos pianísimos), al servicio de unos conceptos herederos de la mejor tradición, el resultado final está a la altura de

Juan Diego Flórez

GANAR CON EL TIEMPO



JUAN DIEGO FLÓREZ. TENOR.
**Páginas de Orphée et Euridice,
Un giorno di regno, Semiramide,
La figlia del reggimento, La juive,
L'italiana in Algeri, Il matrimonio
segreto, Lucrezia Borgia y Gianni
Schicchi.**

CORO Y ORQUESTA SINFÓNICA DE MILÁN GIUSEPPE VERDI. Director: CARLO RIZZI. DECCA 475 550-2. DDD. 58'25". Grabación: Milán, III/2003. Productor: Andrew Cornall. Ingeniero: Jonathan Stokes. Distribuidor: Universal. **PN**

Al lado de dos personajes rossinianos de su repertorio habitual (Idreno, Lindoro), Flórez abre caminos, al menos discográficos, con algunas importantes novedades, entre las que sobresale una riquísima interpretación (en lo vocal y en lo dramático, en interrelación propia de un artista de sutil expresividad) de *J'ai perdu mon Euridice* del Orfeo francés de Gluck, papel escrito para un *haute-contre*, y una exultante lectura de *La donna è mobile*, donde nos permite adivinar un duque de Mantua inquietantemente juvenil.

Flórez gana con el tiempo y para demostrarlo ahí está *La speranza più soave* de *Semiramide* que está mejor exprimida que en 1998 cuando la cantó para la grabación completa con Gruberova y de la que ya no se puede sacar mejor partido. Todo el arte del tenor se

halla concentrado en la bellísima página de Paolino del *Matrimonio segreto* de Cimarosa, donde pasa del canto delicado y maleable del inicio a la desconcertante desventura de la sección rápida con sus repentinos pasajes de coloratura (recursos ya anunciados como el Edoardo de *Un giorno di regno*), sin que la homogeneidad del suntuoso timbre ni la impecable musicalidad sufran desfallecimientos. Como Rinuccio de *Gianni Schicchi* es un papel que recupera dentro de la vocalidad tenoril puciniiana la del tenor ligero o *di grazia*, Flórez puede pasearse con el merecido provecho: nunca se ha escuchado al personaje con tanta propiedad, ya que la juventud de la voz y el entusiasmo del cantante obran este milagro. Como imprevista sorpresa aparece una novedad donizettiana, descubierta por supuesto por Bonyngé en sus escapadas a las bibliotecas musicales. Se trata de un aria que el bergamasco escribió para mayor gloria de Mario de Candia, que la cantó en el estreno inglés de *Lucrezia Borgia*.

Una joyita, cuya sola recuperación justificaría su destaque, si no fuera porque también Flórez está de nuevo inconmensurable en página de nada fácil ejecución. El peruano, que es un imponente Tonio de *La fille donizettiana*, añade aquí a este retrato francés el



del homólogo italiano, dando de nuevo una lección de posibilidades al cantar el aria que en *La figlia* puso Donizetti en lugar de la de los nueve do agudos, menos brillante en lo vocal desde luego pero bastante más exigida en la variedad de recursos expresivos. La difícil (y magnífica) serenata de Léopold en *La juive* haleyvana, que tan brillantemente nos descubrió Chris Merritt en su momento, es otro felicísimo corte de este primoroso registro de un cantante que gana según se nos va haciendo más familiar: otro dato a su favor. Rizzi, como se esperaba, colabora en la pulcritud del producto.

Fernando Fraga

lo exigible. No será extraño ver la mano de Abbado en muchos de los felices resultados del disco, moldeando la maleabilidad de una voz rica y dotada y de una artista de cierto genio. Por ejemplo, el final del acto primero de *Traviata* es un modelo de buen gusto, de asimilación del personaje, de diferenciación de climas y de exhibición vocal, como lo es la escena de la locura de la Lucia donizettiana. Asimismo, la escena sonámbula de Amina, con su amplísimo periodo en recitativo, demuestra la accesible disposición de la soprano para estos cometidos, incluyendo un *Ab non giunge uman pensiero* sólo sobriamente variado en su repetición, quizás a causa los tiempos que corremos tan temerosos de "pasarse de la raya". Por ello resulta algo chocante que, tras un notabilísimo *O rendetemi la speme* de Elvira, exponga un más bien modesto *Vien, diletto*, sobre todo por la escolaridad (aquí) de su coloratura. La cantante recupera puntos con la larga escena de Desdemona del acto IV de *Otello*, convencida y convincente en tanta y fecunda gama expresiva, en abierto contraste con la sencillez del *O mio babbino caro*, donde Netrebko vuelve a seducir aunque le falte algo del encanto o de la ingenuidad (natural o fingida) que aprovechan aquí otras cantantes, algunas bastante menos dotadas tímbricamente.

F.F.

VARIOS

COMPOSTELA.

Codex Calixtinus. ENSEMBLE ORGANUM.

Director: MARCEL PÉRÈS.

AMBROISIE AMB 9966. DDD. 78'27". Grabación: Irache, V/2004. Productor e ingeniero: Jean-Martial Golaz. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

Conservado en la catedral de Santiago, el *Codex Calixtinus* es un manuscrito nacido de la recopilación de cinco libros sobre el apóstol Santiago, dos de los cuales incluyen música. El primero es todo él un leccionario-homiliario para el oficio de maitines, un breviario para el resto de las horas canónicas y un misal para las dos grandes festividades asociadas al apóstol: la del 25 de julio, fiesta principal, y la del 30 de diciembre, en la que se conmemora el traslado de las reliquias; mientras que al final del quinto, y como apéndice, figuran veintidós piezas polifónicas (todas a dos voces, salvo *Congaudeant catholici*, que figura a tres, aunque una de ellas parece un añadido posterior). El códice fue compuesto seguramente en el monasterio borgoñón de Vézelay hacia 1160 y regalado a la catedral compostelana.

Marcel Pérès presenta aquí un esquema de lo que pudieron haber sido las Primeras Vísperas un 24 de julio cualquiera.

Las abre el *Dum pater familias*, pieza singular, que aparece añadida al final del manuscrito en una notación ambigua, lo que ha propiciado interpretaciones muy diferentes unas de otras, aunque ésta del Ensemble Organum se lleva desde luego la palma por su rareza, pues a los habituales criterios interpretativos del conjunto, sobre los que volveremos, se añade la superposición de los dos estribillos que tiene la pieza, que se convierte así en polifónica. Le sigue un *conductus* procesional; cinco antifonas (cada una en uno de los cinco primeros modos del *octoechos* gregoriano) con sus salmos (no completos: según dice el propio Pérès, interpretarlos enteros alargaría las Vísperas por encima de las dos horas); un responsorio cantado en organum (*Dum esset salvator in monte*); el himno *Felix per omnes*, que también se interpreta de manera novedosa, al superponerse las dos melodías de las que consta la pieza, convertida así también en polifónica; una antifona al Magnificat (pero sin el Magnificat, por las mismas razones de duración que afectan a la salmodia); el *Benedicamus Domino* y el *Deo gratias*, que deberán poner final a la liturgia, aunque ésta se completa con el *Congaudeant Catholici*, que no es en el fondo sino un tropo

(excepcional, desde luego) sobre el *Benedicamus Domino*. Los planteamientos interpretativos de Marcel Pérès siempre han resultado polémicos. La interpretación mensuralista, con técnicas de emisión muy alejadas a las impuestas por la tradición de Solesmes y melismas absolutamente ornamentados, en la que las voces individuales adquieren un protagonismo inédito frente a la tradicionalmente

frérea disciplina del grupo, sigue sorprendiendo por las aristas, las inflexiones y los matices de color que aporta a la música. La propuesta es, desde luego, discutible, y a algunos les puede resultar difícil de aceptar que a Santiago *Matamoros* se lo festejase con esta *contaminación* de procedimientos orientalistas. Pérès ha justificado siempre sus criterios con entusiasmo, y vuelve a hacerlo en las notas a

este disco (también en castellano). El oyente tiene, en cualquier caso, otras opciones a las que recurrir: la algo acaramelada y plana, pero magníficamente empastada y afinada de Anonymous IV (Harmonia Mundi) y la rigurosa y robusta de Sequentia (Deutsche Harmonia Mundi) entre las más destacadas.

P.J.V.

Suzie Le Blanc, Les Voix Humaines

ESPAÑA EN CANADÁ

¡AY QUE SÍ! *Música española del Barroco*. SUZIE LE BLANC, soprano.

LES VOIX HUMAINES.

ATMA ACD2 2244. DDD. 65'19". Grabación: Quebec, III/2001. Productor e ingeniero: Johanne Goyette. Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Alguna vez hemos comentado que entre los intérpretes no españoles existe una propensión muy acusada a *folclorizar* toda la música antigua profana creada en nuestro país, pasando el componente popular que pudiesen tener las obras de los siglos XVII o XVIII por el tamiz del tópico transmitido por los viajeros románticos en el XIX.

Por suerte, nos encontramos aquí con un disco que rompe claramente esa tendencia. Se podrá argüir que la pronunciación de Suzie Le Blanc es en ocasiones problemática y poco inteligible (aunque no más que la de muchas cantantes españolas), pero no que se haya optado por el camino fácil del *flamenguismo* y la *castañuelización* generalizada del repertorio interpretado (y perdón por el palabro), y ello a pesar de la innecesaria inclusión en el CD del arre-

glo instrumental de un tema del cubano Francisco Repilado, el popular *Compay Segundo*.

Las violagambistas canadienses Susie Napper y Margaret Little forman el dúo conocido como Les Voix Humaines, aquí acompañadas por la arpista Maxine Eliander, el guitarrista Stephen Stubbs y el percusionista Rafik Samman. Entre todos interpretan algunos de los más célebres tonos humanos de José Marín (*Ojos, pues me desdenáis*, *Aquella sierra nevada*, *No piense Menguilla ya* y otros) y Juan Hidalgo (*Ay que sí*, *ay que no*, *Esperar*), así como una recercada de Diego Ortiz y piezas instrumentales (marionas, españoletas, pavanas, romancescas) de Diego Fernández de Huete, Francisco Guerau y Gaspar Sanz. El disco se abre además con *Dos estrellas le siguen*, el precioso villancico del portugués Manuel Machado, que el conjunto ha fundido de forma extraordinaria con un aire de folía, y se cierra con la famosa chacona *A la vida bona*. Las versiones son respetuosas siempre con la música, muy refinada y aristocrática en algunos momentos, popular y desenfada



dada en otros, a veces melancólica y dulce, a veces brillante y sensual. Salvando las objeciones antes apuntadas, Le Blanc canta con gran intención expresiva y un timbre afectuoso y cálido, y el acompañamiento resulta excelente. Por todo lo que significa de bueno para la música española, lo recomendamos calurosamente.

Pablo J. Vayón

ALL'IMPROVISO.

Ciaccone, Bergamasche... & un po' di follie. GIANLUIGI TROVESI, clarinete; MARCO BEASLEY Y LUCILLA GALEAZZI, canto.

L'ARPEGGIATA. Directora: CHRISTINA PLUHAR. ALPHA 512. DDD. 52'09". Grabación: París, XII/2003; I/2004. Productor e ingeniero: Hugues Deschaux. Distribuidor: Diverdi. **PN**

En los últimos años, el grupo L'Arpeggiata ha concentrado sus esfuerzos en investigar la convergencia entre las esferas de la música tradicional y la música culta. Su anterior disco dedicado a la *tarantella* consiguió un resultado redondo, al que correspondió también un notable éxito de público. Ahora el grupo se concentra en el rico inventario barroco de las fórmulas obstinadas (chacónas, pasacalles, folías, romancescas...), un repertorio que ha despertado en los últimos años un notable interés, como prueba la cantidad de discos en el mercado con programas de este tipo. No obstante, el compacto de L'Arpeggiata tiene rasgos de originalidad, sobre todo en lo que respecta a la exploración de la dimensión de la improvisación. Asimismo, la presencia del jazzista Gianluigi

Trovesi y de toda una conocedora del canto popular como es Lucilla Galeazzi, consolida un proyecto de mestizaje transversal que busca aproximar mundos musicales lejanos.

El resultado es muy original y, lo que más importa, es llevado a cabo con inteligencia y buen gusto. Cada pieza está sometida a un proceso de reinención en donde la aportación de los intérpretes tiene amplios márgenes de libertad y creatividad. Las improvisaciones de Trovesi actúan como un elemento catalizador que estimula a los intérpretes clásicos a encaminarse por sus mismas sendas. Electrificante es su "versión" de la chacona, a la que convierte en un *standard*, así como notables son sus intervenciones en la *Cantata Sopra il Passacaglio* de Luigi Pozzi, donde la sintonía con la voz de Beasley es absoluta.

Óptimo es el grado de cohesión entre intérpretes de tan distinta formación y entrañable es sobre todo la impresión de gozo y disfrute que logran comunicar al oyente. Esto es en el fondo lo más importante.

S.R.

ISABEL I, REINA DE CASTILLA.

Obras de Triana, Dufay, de la Torre, Enzina, Cornago, Verardi, Narváez, Tordesillas, Escobar y anónimas.

LA CAPELLA REIAL DE CATALUNYA. HESPÉRION XXI.

Director: JORDI SAVALL.

ALIA VOX AV9838. DDD. 77'43".

Grabación: Cardona, III/2004. Ingenieros: Nicolas Bartholomé y Nicolas de Beco. Distribuidor: Diverdi. **PN**



Como viene siendo habitual, Jordi Savall aprovecha una efeméride histórica, en este caso la del quinto centenario de la muerte de Isabel I de Castilla, para ofrecernos un disco con música más o menos relacionada con los principales

Vincent Dumestre

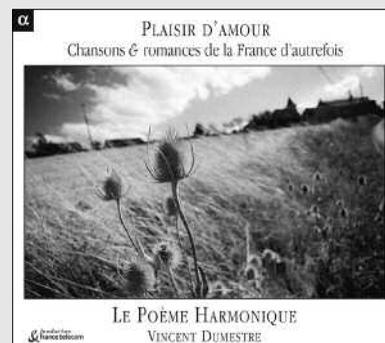
FRANCIA TRADICIONAL


PLAISIR D'AMOUR. Canciones y romances de la Francia de otro tiempo. LE POÈME

HARMONIQUE. Director: VICENT DUMESTRE. ALPHA Les chants de la terre 513. DDD. 54'21". Grabación: París, VI/2004. Productor e ingeniero: Hugues Deschaux. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Segundo volumen dedicado a la música tradicional francesa que Vincent Dumestre graba para esta especialísima colección del sello Alpha, que él mismo abrió en su día con el volumen 1. Apoyándose en cancioneros, romanceros y otras antologías de los siglos XVIII a XX, depositarias de piezas transmitidas oralmente, en ocasiones durante centenares de años, Le Poème Harmonique nos pasea por un repertorio de gran variedad y extraordinaria capacidad sugestiva, que en ocasiones nos resulta muy cercano, ya que se incluyen las célebres *Mambrú se fue a la guerra* —el título francés es obviamente otro— y

Ab! Vous dirai-je maman, canción sobre la que Mozart escribió unas famosas series de variaciones y que en España se convirtió en el villancico *Campañitas del lugar*. Dumestre cuenta una vez más con la voz delicada, tierna y sugerente de Claire Lefilliâtre (¡qué maravilla ese *Quand je menai les chevaux boire* que abre el disco!), flanqueada ahora por las de Isabelle Druet y Brice Duisit, este último, cantante de voz plenamente natural e indudable extracción popular. Los acompaña un conjunto instrumental formidable, en el que se cuentan la violinista Odile Edouard, la gambista Anne-Marie Lasla, el flautista Pierre Hamon o el pianista Arthur Schoonderwoerd entre los más conocidos, aunque se emplean también cornamusas, zanfoñas, salterios, arpas, tambores y, obviamente, las guitarras y tiorbas del propio Dumestre. Recorriendo una amplísima gama de colores y de matices expresivos, el conjunto francés otorga a la música popular una nobleza



y una dignidad que muchas veces se elude en interpretaciones menos refinadas y elegantes que éstas, que resultan de una transparencia, una delicadeza, una profundidad y un sentido poético y musical en verdad emocionante. Muy recomendable.

Pablo J. Vayón

acontecimientos del personaje y el tiempo que se conmemoran. La apuesta por la frescura interpretativa, por la variedad tímbrica, por el sugestivo contraste de colores y, por supuesto, el extraordinario nivel alcanzado por los instrumentistas de Hespèrion XXI y los cantantes de La Capella Reial de Catalunya hacen muy entretenida la escucha de un disco en el que además descubrimos algunas piezas de notable interés y muy poco divulgadas, como un *Sanctus* anónimo del *Cancionero de la Colombina* o el *Graduale del Réquiem* de Pedro de Escobar.

También nos reencontramos con antiguos éxitos de Savall en interpretaciones seguramente más precisas, refinadas y profundas que las que recordábamos de discos anteriores: es el caso de la danza alta sobre *La Spagna* de Francisco de la Torre o el villancico anónimo *Muy crueles bozes dan*, con una interpretación soberbia de las voces masculinas de La Capella Reial, quienes también logran una recreación muy emotiva de la famosa *Triste España sin ventura* de Juan del Encina. Sin embargo, algunos criterios interpretativos son discutibles, como la excesiva presencia de la percusión o la ornamentación desmedida que Montserrat Figueras emplea en un romance tan hermoso en su sencillez como *Paseábase el rey moro* de Luis de Narváez o en el anónimo sefardí *Lavava y suspirava*. Tampoco termina de entenderse muy bien que una canción tan maravillosa como *Je ne vis oncques la pareille* de Guillaume Dufay se ofrezca en un arreglo para arpa en lugar de en su formato vocal original.

Finalmente, no tenemos más remedio que lamentar los intentos de manipulación y reinvención de la historia por

parte del editor del disco al presentar a Fernando II como rey de Cataluña y de Aragón (por este orden, además), un absoluto disparate histórico (Cataluña jamás fue reino), que empieza a resultar cansado y desalentador oír una y otra vez. Por suerte, en sus estupendas notas interiores, Rui Vieira Nery deja suficientemente claras ésta y otras cosas.

P.J.V.

LE TRÉSOR D'ORPHÉE.

Música para violas y voz en la Francia del siglo XVII. CAROLINE PELON, SOPRANO. L'AMOROSO. Director: GUIDO BALESTRACCI. ZIG ZAG TERRITOIRES ZZT 040501. DDD. 74'47". Productor e ingeniero: Franck Jaffrès. Distribuidor: Diverdi. **PN**

La grabación se adentra en un repertorio muy poco estudiado, el de voz y grupo de violas del barroco francés. Se recogen obras de Louis Couperin, Henry Du Mont, Eustache Du Caurroy y otros compositores que sólo en los últimos decenios han empezado a ocupar un sitio en la historia y en la fonografía. La ejecución de las violas —secundadas por violone, laúd o tiorba y clave u órgano— es de gran plasticidad y tímbrica aterciopelada, creando un adecuado tapiz para la voz. Ésta consigue instantes como la alambicada línea ornamental de *N'espérez plus mes yeux* de Antoine Boesset o la picante gracia de *Un jour l'amoureuse Sylvie* de Pierre Guédron, pero también incurre en una emisión algo calante en *Je suis déshéritée* de Claude Le Jeune. Disco interesante pero algo desigual.

E.M.M.

LA VISIÓN DE TONDAL.

Cantos glagolíticos y latinos de la Dalmacia medieval. DIALOGOS. Directora: KATARINA LIVJANIC. ARCANA A 329. DDD. 73'29". Grabación: Anzy-le-Duc (Borgoña), VI/2003. Productores: Richard Lorber y Michel Bernstein. Ingenieros: Michel Bernstein, Charlotte Gilart de Keranflec'h y Malcolm Borthwell. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Se nos informa en la carpetilla de que *La visión de Tondal* es un texto visionario medieval, compuesto en el siglo XII por un monje irlandés de nombre Marcus. En él se narran los avatares de un alma que abandona el cuerpo de un caballero inconsciente. Rápidamente difundido por toda Europa, en la costa dálmata se le puso música en dos estilos, glagolítico y romano, que correspondían a dos lenguas, croata y latín, todo ora combinado, ora sucesivo. Con humildad tan rara como digna de admiración, la reconstrucción llevada a cabo por Livjanic se anuncia a sí misma como prospectiva y preparada con el pie forzado de servir para un espectáculo escénico diseñado por Sanda Herzic en 2003. Desde la precaución que imponen el desconocimiento e incluso la incapacidad para imaginar alternativas válidas, el trabajo de las siete voces femeninas que forman el coro Dialogos resulta en principio sumamente encomiable por la unanimidad que consiguen en los conjuntos y la belleza de los timbres colectivos así como de los individuales a los que se encargan los pasajes a solo. Con todo, de no tener un interés previo y muy concreto en la materia, el posible comprador hará bien en tomar sus precauciones en forma de escuchas parciales previas.

A.B.M.

schetzo

D V D

CRÍTICAS de la A a la Z

BACH:

Wachet auf, ruft uns die Stimme BWV 645. Nun komm, der Heiden Heiland BWV 659. Fuga en sol menor BWV 574. Schmücke dich, o liebe Seele BWV 654. Toccata en re menor BWV 565. TON KOOPMAN, órgano SILBERMANN, CATEDRAL ST MARIEN, FRIBURGO. *At home with Bach:* **Dir, dir, Jehovah, will ich singen BWV 452. Toccata en sol mayor BWV 916 (Presto). Willst du dein Herz mir schenken BWV 518. Vater unser im Himmelreich BWV 683. So oft ich meine Tobackspfeife BWV 515a. Amore traditore BWV 203. Wer nur den lieben Gott lässt walten BWV 691. Ich habe genug BWV 82 (Recitativo y aria). Toccata en sol mayor BWV 916 (Allegro). Schaff's mit mir, Gott BWV 514. Bist du bei mir BWV 508. Minueto en sol mayor BWV Anh. II 116. Brunquell aller Güter BWV 445. Ihr Gestirn, ihr hohen Lüfte BWV 476. Toccata en sol mayor BWV 916 (Adagio). Jesus, unser trost und leben BWV 475. Minueto en sol mayor BWV Anh. II: 114. Ich freue mich in dir BWV 465. Komm, süßer Tod BWV 478.** KLAUS MERTENS, barítono; TON KOOPMAN, órgano y clave. EUROARTS 2050349. 80'. Grabaciones: 16-VI-2000 (órgano), Leipzig I/2000 (resto). Productor: Elmar Kruse. Formato video: NTSC, 16:9. Formato audio: PCM Stereo, Dolby Digital 5.1, DTS 5.1. Subtítulos: inglés, francés, alemán. Código región: 0. Distribuidor: Ferysa. **PN**

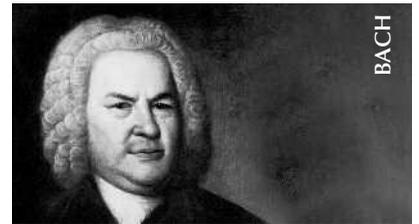
Fantástico DVD cuya primera parte está dedicada a media docena de obras para órgano del Cantor, interpretadas de forma superlativa por Ton Koopman en un formidable instrumento construido por Silbermann en la Catedral St. Marien de Friburgo. La realización visual, además de mostrarnos la espléndida catedral, nos permite apreciar todos los detalles de la ejecución de este gran artista. Soberanas interpretaciones, precioso sonido, música maravillosa y toma de sonido impecable. Una primera parte que no tiene desperdicio, en la que quizá sólo cabe lamentar que de la famosa *Toccata y fuga BWV 565* sólo se nos ofrece la *Toccata*, por cierto en una interpretación tan libre como trepidante. Una pena que este "monográfico orgánico" no dure más y no comprenda obras tan sobrecogedoras como la monumental *Passacaglia y fuga*. Con todo, lo que se ofrece es un verdadero manjar para el aficionado. En la segunda parte nos trasladamos al Castillo Gohliser de Leipzig, marco exquisito para una velada bachiana que nos trae el mundo del *Cuaderno de Ana Magdalena*, alguna pieza del *Cuaderno para W. F. Bach*, el *Libro de canciones de Schemelli* y la *Toccata BWV 916* para clave (sus movimientos intercalados entre las piezas anteriores), más algún coral y el *Amore traditore BWV 203*. Se une a Koopman el barítono Klaus Mertens, que ofrece unas interpretaciones impecables de las arias. Koopman cambia el gran órgano Silbermann por un hermoso clave flamenco de Willem Kroesberger, una belleza de instrumento en lo estético y

en lo sonoro, y por un precioso órgano positivo. Esta segunda parte, bien distinta en clima de la primera, tiene también un atractivo extraordinario. Música sencilla pero hermosísima, extraordinariamente interpretada (quizá en algún momento, como los Minuetos del *Cuaderno de Ana Magdalena*, puede considerarse algo excesiva la cantidad de ornamentación), en un marco de gran atractivo estético, y con una atmósfera intimista que le va a la música como anillo al dedo. El resumen es bien claro: un DVD espléndido, de los que conviene no perderse.

R.O.B.

BACH:

El arte de la fuga (contrapuntos 1-4, 6, 9, 11, 18. KURTÁG: Homenaje a Andrés Mihály, Ligatura y. Homenaje a J. S. Bach. Perpetuum mobile. Aus der Ferne III. Officium breve in memoriam Andreæ Szervánsky. Ligatura. CUARTETO KELLER. BACH: Suites para violonchelo solo n°s 1 y 5. ANNER BYLSMA, violonchelo. Directores de vídeo: ESZTER PETROVICS Y HANS HADULLA. EUROARTS 2050759. 115'. Grabaciones: Budapest y Dornheim, 2000. Productores: Ágnes Bárony, Paul Smaczny e Isabel Iturrigagoitia. Distribuidor: Ferysa. **PN**



BACH

Este DVD amalgama probablemente demasiadas cosas: para empezar las interpretaciones del Cuarteto Keller y Bylsma de procedencias bien diversas. Luego, la filmación del grupo húngaro se suma a la tendencia que nos invade de alternar músicas de dos compositores radicalmente diferentes, en este caso Bach y Kurtág, lo que al final tiende más a romper la continuidad y la tensión de las interpretaciones de cada uno de ellos que a iluminarse mutuamente. Ello no quita que las ejecuciones del Keller sean estupendas: en la magna música bachiana tratan de acercarse todo lo posible al estilo barroco —eliminando, por ejemplo, el vibrato continuo—, consiguen una notable claridad expositiva y el *Contrapunto IX*, en concreto, es especialmente trepidante. Por su parte, las páginas de Kurtág merced traducciones admirables, sobre todo el *Homenaje a Andrés Mihály* o la *Ligatura* final. Las dos *Suites* a cargo de Bylsma se mantienen en la línea bien conocida de este intérprete, que ha llevado dos veces al disco la colección completa. Atractivo sonido, *tempi* vivos, sentido de lo danzable y articulaciones muy cuidadas caracterizan estas dos *Suites*.

E.M.M.

BRITTEN:

El sueño de una noche de verano. ILEANA COTRUBAS (Titania), JAMES BOWMAN (Oberon), CURT APPELGREN (Bottom), CYNTHIA BUCHAN (Hermia), DALE DUESING (Demetrio), RYLAND DAVIS (Lisandro), FELICITY LOTT (Helena), DAMIEN NASH (Puck). ORQUESTA FILARMÓNICA DE LONDRES. Director musical: Bernard Haitink. Director de escena: PETER HALL. Director de vídeo: DAVE HEATHER. WARNER 0630-16911-2. 156'. Subtítulos: inglés, alemán y español. Formato sonido: Dolby Digital 2.0 Stereo. Formato imagen: 4:3. Código región: 2, 3, 4, 5, 6. Grabación: Festival de Glyndebourne, 1981. **PN**

Casi un cuarto de siglo lleva a sus espaldas esta producción de *El sueño de una noche de verano* de Britten realizada por Peter Hall y Bernard Haitink para el viejo Glyndebourne. Lleva, cómo no, la marca de su director escénico con todas sus ventajas y sus inconvenientes. En estos, una cierta falta de imaginación basada en la fidelidad a la idea inicial. Entre aquéllas, la claridad de los planteamientos y el buen movimiento escénico conseguido en ese bosque ateniense en el que conviven lo fantástico y lo real. A ello colaboran unos cantantes —maravillosamente vestidos— que saben moverse bien en escena y que entienden perfectamente sus papeles. En cabeza, la pareja protagonista, Ileana Cotrubas y James Bowman, excelentes los dos, que no eclipsan, sin embargo, a los frescos y bien creíbles Demetrio y Elena de Dale Duesing y Felicity Lott, entonces unas jóvenes promesas. Magnífico el Puck de Damien Nash, seguido de cerca por la cámara y que es siempre un prodigio de expresividad. Haitink lleva muy bien la sutileza camerística de la música de Britten con una estupenda Filarmónica de Londres. Es una pena que tan deliciosa función, plenamente recomendable, se ofrezca con tan pocos datos acerca de la obra y presentados de manera tan incómoda. No se nos da ninguno sobre los intérpretes ni sobre la sesión en la que se grabó la ópera. Sin embargo, la traducción de los subtítulos al castellano, a pesar de algunas erratas, es, en general, bastante correcta.

C.V.W.

CANTELOUBE:

Cantos de Auvernia. KIRI TE KANAWA, soprano. ORQUESTA INGLESA DE CÁMARA. Director: JEFFREY TATE. CD + DVD DECCA 4756146. DDD. 77'53". Grabación: Londres, VIII/1982 y IX/1983. Productora: Sheila Lally. Ingeniero: John Dunkerley. Productor e ingeniero del DVD: Peter Bartlett. Distribuidor: Universal. **PN**

Esta edición reúne la original toma de sonido a la cual se ha añadido, en 1989, un DVD con imágenes de la Auvernia, entre fotos fijas y filmaciones, con un ceñido perfil de promoción turística. El paisaje es suave, casi asturiano o suizo, abundan los arroyuelos, hay poblaciones de soñolienta piedra medieval.

La versión destaca, en primer lugar,

por el fino trabajo de Tate, todo atmósfera de sensualismo popular pasado por la ciencia de la orquestación. La tarea de los solistas es brillante y el conjunto suena equilibrado y delicioso.

Kiri está correcta y, en algunos planos del DVD, hermosa y señorial como una ciudad auvernesa. No hace olvidar a Victoria de los Ángeles en este repertorio, porque nadie hace olvidar a Victoria, pero queda calificada junto a otras colegas que lo abordan en su cuerda: Netania Devrath, María Bayo, Anna Moffo.

B.M.

MASCAGNI:

Cavalleria rusticana. MADELYN MONTI (Santuzza), ANTONIO DE PALMA (Turiddu), MAURO BUDA (Alfio), ANGELA BONFITTO (Lola), AMBRA VESPASIANI (Lucia).

LEONCAVALLO: Pagliacci (Escenas).

GIUSEPPE GIACOMINI (Canio), ELISABETTA MARTORANA (Nedda), MAURO BUDA (Tonio), SILVANO PAOLILLO (Peppe), MASSIMILIANO VALEGGI (Silvio). CORO LIRICO UMBERTO GIORDANO. ORCHESTRA DELLA CAPITANATA. Directora musical: ELISABETTA MASCHIO. Directora de escena: GIOVANNA NOCETTI. KICCO KCOU9006. 121'. Grabación: Foggia, XII/2003. Distribuidor: Dial Discos. **PN**

Un perfecto ejemplo de una representación en un teatro italiano de provincias, hecha con más ganas y entusiasmo que verdaderos medios, de dos títulos que el público de aquel país lleva inscritos en su sangre desde que se estrenaron hace más de un siglo. La puesta en escena de *Cavalleria rusticana* trata de acercar la trama ligeramente a nuestro tiempo (los mafiosos que acompañan a Alfio cuando va a matar a Turiddu), e introduce novedades como el suicidio de Santuzza, que resulta verosímil. Todo funciona dentro de la más pura tradición, a pesar de unas escenas coreográficas bastante *kitsch* que acompañan las partes orquestales como el preludio o el intermezzo. El reparto es discreto, con un Turiddu (Antonio de Palma) algo chulesco tanto en lo vocal como en lo escénico, una guapa Lola (Angela Bonfitto), un correcto Alfio (Mauro Buda) y una entregada Mamma Lucia, veterana de este papel (Ambra Vespasiani). La soprano americana Madelyn Monti (antes conocida como Madelyn Renée y muy asociada en sus primeros años a Pavarotti) es una Santuzza racial, con una voz que ha ganado cuerpo aunque algo tirante en el agudo y una contundente presencia escénica. La ópera de Mascagni se ofrece completa, mientras que de *Pagliacci* se brinda una amplia selección que incluye todos los momentos en los que aparece su protagonista masculino, lo cual en cierto modo es una lástima, porque parece que la representación tuvo un buen nivel, ya desde el prólogo que interpreta con entusiasmo Mauro Buda, y todos parecen muy metidos en el drama. La estrella es, sin duda, el tenor Giuseppe Giacomini, que a pesar de una emisión endurecida y leñosa, mantiene unos potentes agudos y, sobre todo,

sabe transmitir una veracidad al personaje de Canio capaz realmente de erizar los cabellos. Correcta la batuta de Elisabetta Maschio, muy bregada en este tipo de escenarios.

R.B.I.

MOZART:

La flauta mágica: FELICITY LOTT (Pamina), LEO GOEKE (Tamino), BENJAMIN LUXON (Papageno), THOMAS THOMASCHKE (Sarastro), MAY SÁNDOSZ (Reina de la noche), ELISABETH CONQUET (Papagena), WILLARD WHITE (Orador), JOHN FRYATT (Monostatos). CORO DE GLYNDEBOURNE. ORQUESTA FILARMÓNICA DE LONDRES. Director musical: BERNARD HAITINK. Director de escena: JOHN COX. Escenografía: DAVID HOCKNEY. Director de vídeo: DAVID HEATHER. ARTHAUS 101 085. 163'. Grabación: Festival de Glyndebourne, 1978. Subtítulos en español, alemán, inglés y francés. Distribuidor: Ferysa. **PN**

Es interesante la escenografía que en ese verano de 1978 ideó Hockney para esta *Die Zauberflöte* de Glyndebourne. Como en la mayoría de sus propuestas, lo geométrico tiene mucha importancia, algo que casa con las tesis, los juicios de valores, los criterios morales que se destilan de este *singspiel* sublimado y contradictorio, obra maestra pese a todo. Decorados pintados, paisajes desolados y rocosos, cielos estrellados, jardines de trazado versallesco, imaginería egipcia, desiertos de arena... Hay un poco de todo. Por supuesto, no faltan los símbolos masónicos. Los figurines son variados y alusivos a diversas épocas y estilos, como se comprueba comparando los trajes de las tres damas y la Reina, de claro dibujo renacentista, con los de Tamino o Sarastro, de corte clásico el uno y de influencia africana el otro.

La dirección de escena de Cox, empleando estos elementos, en los que no hay que olvidar tampoco la presencia de factores de signo barroco, se decanta claramente por lo feérico. Los acontecimientos siguen la pauta de lo mágico, de lo irreal incluso y los personajes adoptan actitudes primarias, un tanto grandilocuentes e infantiloides. La separación entre el Bien y el Mal, entre Sarastro y la Reina, se pone de manifiesto nada más comenzar, sin que quepan, como caben en el planteamiento inicial y extraño de Mozart y Schikaneder, dudas al respecto.

Sobre este escenario, de colores planos y contrastados, pululan unos personajes-cantantes bien movidos y adecuadamente encauzados; con resultados irregulares que dependen, naturalmente, de sus distintas posibilidades vocales. Brilla, como suele ser normal en esta ópera, el Papageno de Benjamin Luxon, un barítono de buen material lírico, eficaz en lo teatral, gracioso sin pasarse, de voz templada y bien manejada (ya sabemos que la escritura no plantea problemas a casi nadie). Lott es una Pamina algo cursi, pero emotiva, que consigue transmitir merced a un timbre cálido aunque no rico. Salva con mucha dignidad su difícil aria. Al Tamino del americano

Goeke le falta dimensión anchamente lírica para dotar al príncipe del heroísmo que sin duda tiene. La voz, de lírico-ligero, no es nada del otro jueves, pero canta con gusto. La de la suiza Sandoz es más consistente de lo habitual en las Reinas, frecuentemente demasiado ligeras. Otorga prestancia y dureza al personaje aunque anda un tanto apurada y esforzada en la temible coloratura. Thomaschke era un bajo en exceso liviano para Sarastro, falto de redondez, de

rotundidad, con un vibrato acusado y graves débiles e inseguros. Canta con propiedad y hace alguna bella frase.

Entre los demás, destaquemos la sonoridad y metal de la voz de White, muy joven por entonces, que expresa un estupendo Orador. Muy cumplidoras damas (Cahill, Parker, Kimm) y genios, en este caso mujeres, no niños (Flowers, John, Stokes), lo que supone una pérdida de frescura y naturalidad al tiempo que facilita una mejor afinación. Exce-

lente el Monostatos de Fryatt y aceptable la Papagena de Conquet.

Haitink concierta y conjunta todo ello con habilidad, frasea con propiedad, distribuye volúmenes con fortuna y hace sonar bien a la orquesta y a un coro más bien inseguro. Pero a su visión le falta algo de vuelo, de dimensión poética y le sobra asepsia. Es tan geométrica como alguno de los decorados.

A.R.

William Christie

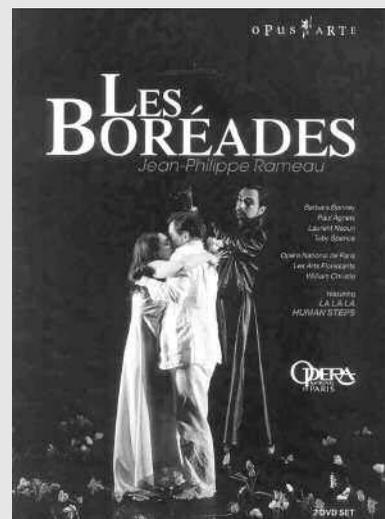
VIENTO DEL NORTE, VIENTO DEL SUR



RAMEAU: Les Boréades. BARBARA BONNEY (Alphise), PAUL AGNEW (Abaris), TOBY SPENCE (Calisis), LAURENT NAOURI (Borée), STÉPHANE DEGOUT (Borilée), NICOLAS RIVENQ (Adamas, Apollon), ANNA-MARIA PANZARELLA (Sémire). LES ARTS FLORISSANTS. Director musical: WILLIAM CHRISTIE. Director de escena: ROBERT CARSEN. Coreografía: ÉDOUARD LOCK. COMPAÑÍA DE DANZA: LA LA LA HUMAN STEPS. Escenografía y vestuario: MICHAEL LEVINE. Director de vídeo: THOMAS GRIMM. 2 DVD OPUS ARTE OA 0899 D. 218'. Grabación: París, Palais Garnier, IV/2003. Productor: Ferenc von Damme. Subtítulos en español. Distribuidor: Ferysa. **PN**

Al igual que otros grandes compositores, Rameau se despidió con una portentosa obra maestra, *Les Boréades*, un prodigio de imaginación melódica y de audacia formal que trata de romper las convenciones de la tragedia lírica francesa. Un montaje moderno se enfrenta a las dificultades de una acción escasa y una dramaturgia de escasa soltura, continuamente interrumpida como está por la serie de danzas. El montaje de Carsen, muy moderno y creativo, con su juego de contrastes de la luz y la sombra, la

rigidez y la frescura, y el paso de las estaciones, soluciona este problema con inteligencia y pone la música en elocuente diálogo con lo que acontece en escena. Las extraordinarias coreografías de Lock, que recrean en una clave tan sofisticada y de hoy como fiel —por momentos casi gimnástica— la entera del lenguaje corporal de la danza barroca, es otro elemento clave de esta formidable recuperación de la obra de Rameau. Por cierto que otro de los pilares básicos se encuentra en la electrizante lectura de Christie, que insufla una vida sin igual a las danzas, a las onomatopeyas del viento o se deja llevar por la sensual languidez de la partitura ramista. Finalmente, el reparto vocal está a la altura del desafío. La ópera puede considerarse sobre todo como una composición para tenor, y para ello cuenta con uno de los más grandes expertos actuales del barroco francés, Paul Agnew, que realiza un trabajo formidable, pintando su indecisión inicial y su cambio a la actitud heroica del último tramo de la obra. Barbara Bonney está igualmente fantástica, en especial en las dos grandes arias que dibujan la psicología de su personaje, determinado a seguir sus senti-



mientos en vez de las obligaciones sociales. Laurent Naouri, aun en su breve cometido, le da un oportuno toque irónico a su papel. El resto de los cantantes cumple con creces. Un documento audiovisual de enorme interés.

Enrique Martínez Miura

VERDI:

Falstaff. JOSÉ VAN DAM (Falstaff), WILLIAM STONE (Ford), BARBARA MADRA (Alice Ford), LIVIA BUDAI (Mrs. Quickly), BENEDETTA PECCHIOLI (Mrs. Page), LAURENCE DALE (Fenton), ELZBIETA SZMYTKA (Nannetta), FRANCO CARECCIA (Bardolph), MARIO LUPERI (Pistol), UGO BENELLI (Dr. Cajus). CORO Y ORQUESTA DEL TEATRO REAL DE LA MONEDA DE BRUSELAS. Director musical: SYLVAIN CAMBRELING. Director de escena: LLUÍS PASQUAL. Escenografía: FABIÀ PUIGSERVER. Director de vídeo: ANDRÉ FLÉDÉRIK. NVC ARTS 5050467-4469-2-2. 130'. Grabación: Aix-en-Provence, 1987. Subtítulos en español, inglés, francés, alemán y japonés. Distribuidor: Warner. **PN**

Gusta volver a encontrarse con el elegante y estilizado acercamiento a esta ópera verdiana de madurez-vejez firmado por Lluís Pasqual y Fabià Puigserver, con espacios abiertos, decorados vistosos y sencillos, hermosos figurines y ágil y bien ordenado movimiento. En la memoria tenemos la producción que ambos prepararon para el Teatro de la Zarzuela en

1983, con Pons y Lorengar en papeles estelares. La que nos ofrece este DVD es posterior, de la Moneda de Bruselas, pero discurre sobre las mismas pautas un poco más elaboradas.

Así, la música mana fluida y se establece entre el pentagrama y la escena la necesaria ligazón. Mucho aire entre las líneas de la orquesta, mucha gracia en cada frase y en cada detalle de la partitura, que se corresponde con la levedad de la acción, tan excelentemente movida, en este caso sobre el escenario del Teatro del Arzobispo, sede principal del Festival veraniego de Aix-en-Provence. Si en la batuta de Sylvain Cambreling hubiera habido un poco más de picardía, de viveza, de claridad polifónica y si sus *tempi* hubieran sido en esa tarde de 1987 más vigorosos, firmes, sus ataques más secos y sus construcciones contrapuntísticas más perfectas, todo habría ido mejor. Falta aquí ese fustigamiento, ese férreo control agógico, tan definitorio de esta gran obra maestra.

Con todo, la cosa funciona, porque, además, el reparto, sin ser en su conjunto

de absolutas campanillas, cumple. La gran baza es el Falstaff de Van Dam, en un momento dulce de su carrera, cuando andaba por los 47 años. Su voz baritonal, consistente, recia, amplia, bien manejada y regulada, extensa —no tanto por abajo—, su inteligencia musical consiguen un panzudo de primera. Aunque su metal no tenga el brillo de las voces italianas, obtiene con su arte depurado una encarnación variada, rica, convincente, con el punto de declamado justo y una línea de canto bien servida.

Bastante inferiores casi todos los demás. Aun así debemos destacar la delicadeza de la Nannetta de la polaca Szmytka, la sobriedad, con puntos oscuros en la emisión, de su compatriota Madra, eficaz Alice, y la frescura de un joven Dale. Más bien basto, de timbre poco atractivo, el Ford del norteamericano Stone. Acertados los dos golfos, Bardolfo y Pistola, bien el Cajus de Benelli, pasable la Meg de Pecchioli y mediocre, desenfocada, la Quickly de la húngara Budai.

Nunca está de más una nueva escucha-visión de *Falstaff* para reconciliarse

Bertrand de Billy

AUTÉNTICA GRAN ÓPERA

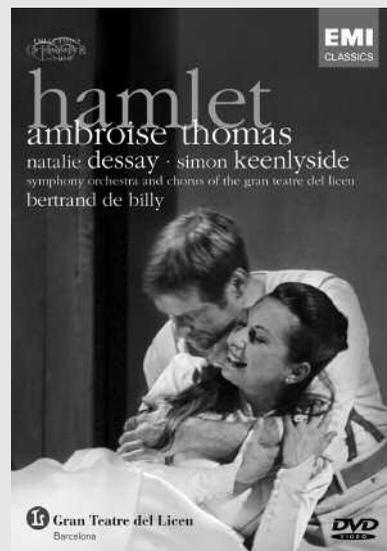
**THOMAS: Hamlet.** NATALIE

DESSAY (Ophélie), SIMON KEENLYSIDE (Hamlet), BÉATRICE URIA-MONZON (Gertrude), ALAIN VERNHES (Claudius), DANIIL SHTODA (Laërte), MARKUS HOLLOP (El Espectro), GUSTAVO PEÑA (Marcellus), LLUÍS SINTES (Horatio), CELESTINO VARELA (Polonius), JOAN MARTÍN-ROYO (primer sepulturero), FRANCESC GARRIGOSA (segundo sepulturero). CORO Y ORQUESTA DEL GRAN TEATRE DEL LICEU. Director musical: BERTRAND DE BILLY. Directores de escena: PATRICE CAURIER Y MOSHE LEISER. Director de vídeo: TONI BARGALLÓ. EMI 5 99447 9. 176'. Grabación: Barcelona, X/2003. **PN**

Uno de los mayores éxitos de la temporada 2003-2004 del Gran Teatre del Liceu fue el *Hamlet* de Ambroise Thomas. La obra más famosa del compositor francés se había ofrecido en el Coliseo de las Ramblas 86 veces entre 1882 y 1931, con cantantes tan legendarios como Victor Maurel, Hariclea Darclée, Mattia Battistini, Titta Ruffo, Graziella Pareto, John Brownlee o Mercedes Cap-sir, aunque siempre en italiano, como era norma de la época, y con el título de *Amleto*. En esta ocasión se acudió por primera vez a la versión original de su estreno en la Ópera de París, el 9 de marzo de 1868, en el montaje que Patrice Caurier y Moshe Leiser crearon para el Grand Théâtre de Génève y posteriormente pudo verse también en el Covent Garden de Londres. Una puesta en escena de una gran sobriedad y eficacia, con una excelente dirección de actores que sirve muy bien a la trama shakespeariana. Pero lo que elevó las representaciones barcelonesas a la altura

de lo excepcional fue su magnífica pareja protagonista, ambos perfectamente creíbles en sus respectivas encarnaciones. El barítono inglés Simon Keenlyside hace del príncipe de Dinamarca un atribulado hombre de nuestros días, con sus dudas e incertidumbres, excelente tanto en la escena del banquete como en sus numerosos soliloquios. Aunque la edición mantiene el final feliz, en la que Hamlet es coronado rey (en una posterior revisión londinense, por mayor fidelidad a la tragedia, el protagonista muere), los registros le dan una solución bastante ambigua y poco triunfalista. Después de un periodo de alejamiento, Natalie Dessay efectuaba su regreso a los escenarios con esta Ofelia, y lo hacía con una voz redonda y perfectamente controlada, otorgando a la infortunada heroína una poesía y un candor de enorme delicadeza y sinceridad. La famosa escena de la locura arranca una merecidísima ovación, y ya sólo por ella vale la pena adquirir el DVD. Ambos lograron convertir uno de los ejemplos paradigmáticos de la *grand opéra* en moderno y vivo teatro musical. No les va a la zaga Béatrice Uria-Monzon en una reina Gertrude de enorme empaque, que logra una fuerte intensidad en el dúo con su hijo, otro de los momentos de mayor impacto de la obra. A destacar también, dentro de la buena línea general del reparto, el bello timbre del tenor ruso Daniil Shtoda como Laërte o el prometedo barítono Joan Martín-Royo como el primer sepulturero.

A punto de abandonar su titularidad, Bertrand de Billy logró aquí uno de sus mejores trabajos al frente de la



Orquesta Sinfónica del Liceu, resaltando los momentos más dramáticos de la partitura y su original orquestación, como el uso del saxofón en la escena del banquete o la inquietante aparición del espectro del difunto rey. Magnífico también el coro, en un cometido de especial protagonismo. Una magnífica realización, que capta toda la atmósfera opresiva y la iluminación lunar de la producción, y una fantástica toma de sonido contribuyen a esta extraordinaria recuperación, que constituye una de las mejores demostraciones de que la *grand opéra* es un género absolutamente a redescubrir cuando se hace en las debidas condiciones.

Rafael Banús Irueta

con la ópera. En particular si la producción es, como ésta, bastante decente. Lástima que la realización en vídeo sea tan vulgar, con algunos despistes monumentales y la cámara fuera de campo en más de una ocasión. Tampoco la traducción española brilla a gran altura. Podemos leer, por ejemplo, "ágiles larvas" en vez de "sombras ligeras" (*agili larve*).

A.R.

WAGNER:

El holandés errante. FRANZ GRUNDHEBER (Holandés), HILDEGARD BEHRENS (Senta), MATTI SÄLMINEN (Daland), RAIMO SIRKIÄ (Erik), ANITA VÄLKKI (Mary). CORO Y ORQUESTA DEL FESTIVAL DE ÓPERA DE SAVONLINNA. Director musical: LEIF SEGERSTAM. Director de escena: ILKKA BÄCKMAN. Director de vídeo: AARNO CRONVALL. NVC ARTS 9031-71486-2. 139'. Formato imagen: NTSC 4:3. Formato sonido: DVD 9 Dolby Digital 2.0 stereo. Subtítulos en español. Distribuidor: Warner. **PM**

Agradable producción wagneriana procedente del finlandés Festival de Ópera

de Savonlinna, en donde el director de escena Ilkka Bäckman ha trasladado la acción a un castillo medieval finlandés y la filmación se ha hecho intercalando imágenes diversas a posteriori con resultados dignos y atrayentes desde el punto de vista estético, con evidente fuerza dramática aunque sin excesiva imaginación. Al trabajo orquestal serio, equilibrado y riguroso de Leif Segerstam, se le podría haber pedido un punto más de expresividad, fantasía y refinamiento, si bien su experto acompañamiento a los cantantes, el logro de una buena conjunción de planos vocales y orquestales, además de su dinamismo e intensidad, dan como resultado una más que digna recreación de este drama romántico. El reparto vocal, más que notable para los tiempos que corren, cuenta con el barítono alemán Franz Grundheber para el papel protagonista, un excelente actor y buen cantante, aunque algo forzado arri-

ba, de buena hechura y grato color, que encarna a un atormentado y plausible Holandés. La Behrens, también sobresaliente actriz y aquí en muy buena forma vocal (no se sabe la fecha de la representación; el *copyright* es de 1989), tiene buena visión del personaje y puede, por ejemplo, con todas las dificultades de la balada; se compenetra a la perfección con Grundheber y hasta hay momentos en que salta la genuina chispa romántica que anima a estos dos personajes. El rocoso y sólido Matti Salminen es un impecable Daland, mientras que el por aquí desconocido Raimo Sirkiä tiene una excelente recreación de Erik. Buenos comprimarios, aunque demasiado talludita la Mary de Anita Väilki (una de las Normas en la grabación del *Ocaso de Solti*). Aceptables subtítulos en español y clara y precisa toma de sonido. En fin, se puede pasar una agradable tarde operística con este Wagner y repetir de vez en cuando. Además, es de precio medio. Recomendable, por tanto.

WEBER:

El cazador furtivo. CATARINA LIGENDZA (Agata), TONI KRÄMER (Max), WOLFGANG SCHÖNE (Ottokar), FRITZ LINKE (Kuno), WOLFGANG PROBST (Kaspar), HELMUT HOLZAPFEL (Kilian), RAILI VIILJAKAINEN (Anita), ROLAND BRACHT (Ermitaño). COROS Y ORQUESTA DE LA WÜRTTEMBERGISCHE STAATSOOPER, STUTTGART. Director musical: DENNIS RUSSELL DAVIES. Director de escena: ACHIM FREYER. Director de vídeo: HARTMUT SCHOTTLER. NVC ARTS 5050467-3524-2-1. 146'. Formato imagen: NTSC 4:3. Formato sonido: DVD-9 Dolby Digital 2. Stereo. Subtítulos en español. Distribuidor Warner 

Modesta producción operística, de tradicional puesta en escena y discretos medios, vamos, *claramente de provincias* (como se decía antes). Orquesta y Coros son conducidos por el norteamericano Russell Davies con solidez, buena concertación y apoyando acertadamente el desarrollo escénico, aunque sin pizca de inspiración, siempre falto de fantasía, ímpetu y refinamiento. El reparto vocal cuenta con la sueca Catarina Ligendza (Isolda para Carlos Kleiber en el Bayreuth de 1974), un punto sosa y distante, y simplemente correcta en cuanto a voz —esta representación, sin fecha, lleva como *copyright* 1981. Toni Krämer es como actor demasiado rudo y vulgar, y vocalmente a su Max le falta interiorización y efusión lírica. Wolfgang Probst es un barítono monocorde y sin ningún matiz expresivo, excesivamente en blanco y negro para que su malvado Kaspar sea creíble, mientras que la Anita de Raili Viiljakainen, bien cantada, con chispa e intención, posiblemente es lo más salvable de esta velada. Los demás escasamente rozan la línea de lo discreto. Buenos subtítulos en español. En fin, poco interés.

E.P.A.

RECITALES**LANG LANG EN VIVO EN EL CARNEGIE HALL.**

Schumann: Variaciones Abegg. Haydn: Sonata Hob. XVI: 50. Schubert: Fantasía Wanderer. Tan Dun: (8 Memorias en acuarela op. 1. Chopin: Nocturno op. 27, nº 2. Liszt: Reminiscencias del "Don Juan" de Mozart. Schumann: Träumerei. Tradicional (Horses, arr. Lang Lang y Lang Guo-ren). Liszt: Sueño de amor. Entrevistas con Lang Lang. DEUTSCHE GRAMMOPHON 00440 073 0989. 142'. Grabación: Nueva York, Carnegie Hall, 7-XI-2003 (en vivo). Productores: Johannes Müller, Christian Gansch. Ingeniero: Wolf-Dieter Karwatky. Formato vídeo: NTSC, 16:9. Código region: 0. Formato audio: DTS 5.1, Dolby Digital 5.1, PCM Stereo. Subtítulos: alemán, francés, español, chino. Distribuidor: Universal. 

Hay varias cosas que creo poco discutibles a la hora de acercarse a este DVD y a esta joven "estrella" china. Uno: hay

muchos, muchísimos millones de chinos en China, por lo que el interés del mercado para las discográficas es evidente. Dos: a los americanos les encanta "oír todas las notas por las que han pagado", como decía Rubinstein. Tres: Lang Lang tiene un mecanismo fulgurante, ágil y de una precisión casi inverosímil. Cuatro: en el actual mundo de la música, por suerte o por desgracia (para mí más bien lo último, pero hay gustos para todo), a efectos de "éxito" de masas, la imagen vale tanto (o más) que el hecho musical, y desde luego si se da la suma imagen atractiva + capacidad de conexión con el público al margen del acontecer artístico (llámenle simpatía, carisma, o lo que ustedes quieran) + perfecta ejecución, los ingredientes del éxito están servidos. Cinco: tal éxito puede transformarse en pingües beneficios para las partes implicadas, independientemente del nivel musical alcanzado. Bueno, pues aquí tienen un ejemplo, en el DVD del recital de debut en el Carnegie Hall de este jovencísimo pianista chino que al parecer causa asombro por donde pasa (servidor no le ha escuchado en vivo aún), y que DG está en el camino de llevar al estrellato. Lang tiene desde luego un mecanismo de asombrosa perfección. Ahora bien: más allá de los extremos en el matiz, la gama dinámica no está, en opinión del firmante, bien diferenciada, y con mucha frecuencia se entrega (ocurre ya en muchos momentos de las *Abegg*) a la simple agilidad de sus dedos, ofreciendo lecturas que tienen mucho de superficial (luego le escucha uno en la entrevista y se da cuenta de hasta qué punto este chaval es eso, un chaval, casi un niño, que se aproxima a piezas como la *Wanderer* con una simpleza —que no sencillez— sorprendente). Más aún, en la gama forte tiende a endurecer el sonido hasta convertirlo en una sesión de verdadero aporreo (eso sí, de imaculada precisión), como en las *Reminiscencias de Don Juan* de Liszt. Pero, ¡ay! la música es más, mucho más, que la agilidad y perfección mecánica. Es comunicación, expresión, sentimiento. Es también convicción, sin duda. Y no cabe ninguna de que Lang Lang se lo pasa bien, estupendamente (no hay más que ver su cara), y de que eso, y una habilidad de *mise en scène* que no recuerdo desde Barenboim (el empaque, la familiaridad, la proximidad, impropias de un muchacho que en ese momento apenas tenía 21 años), le permite una fácil e inmediata conexión con el público. Le preocupa ese aspecto, sin duda, porque dice que examinar el DVD le permitirá definir qué tiene que mejorar no sólo técnicamente, sino en cuanto a imagen (recuerden una de las premisas citadas al principio). El DVD es, en este sentido, todo un *show* de posturas y gestos de esos que cabe definir como "miren cómo me lo estoy pasando". Todo parece enfocado a eso, a una puesta en escena: que si cambio a la camisa china en la segunda parte (conservando los pantalones del frac, ¡qué combinación, mi madre!), que si ahora saco a mi papá que toca el Erhu como

los ángeles, etc. Sin embargo, lo cierto es que si uno deja estas anécdotas de comunicación y demás "añadidos" aparte, su expresión artística deja mucho, muchísimo que desear. En otras palabras, mucho tiene que cambiar Lang para llegar a convertirse, circo pianístico aparte, en un artista de verdad. Su versión de la *Sonata* de Haydn, que Richter también eligió para su debut en esa misma sala, y que está grabada en aquella ocasión por RCA (recital *Richter Rediscovered*) no alcanza la naturalidad y fluidez (Lang con frecuencia más que amanerado), ni la riqueza de expresión que consigue el ucraniano. Incluso en el final, rapidísimo en manos del chino, se echa de menos el juego de silencios al que Richter saca (como Brendel) el mejor partido. El ucraniano no es, desde luego, tan trepidante (el *tempo* del chino es frenético) ni tan exagerado, pero sí elegante y sonriente. En el primer tiempo de la *Wanderer* hay muchos momentos de fraseo de un amaneramiento exagerado. Richter (EMI), Ugorski y Pollini (ambos DG) han demostrado abiertamente que el "canto" no quiere decir amaneramiento, ni retenciones exageradas que rompen la fluidez del discurso musical. El problema aquí, en realidad, es que Lang está más que lejos de haber penetrado en el corazón de la obra, de haber captado su tensión dramática, y por supuesto, queda lejísimos de traducirla con acierto. Es una lástima que el segundo tiempo quede totalmente ayuno de tensión dramática, absolutamente fuera de lo que debe ser. Fraseo, matices, acentos, todo ello hecho a capricho, sin que aparentemente lo que Schubert demanda en la partitura le preocupe lo más mínimo. Y el tercer tiempo ¿es Presto? ¿Dónde dejó Lang las extremas velocidades practicadas en Haydn? Para que se hagan una idea: a una edad parecida, la versión que Kissin realizó de esta misma obra en un vídeo para DG (a una edad parecida, si no recuerdo mal) es mucho, mucho más madura y atractiva que esta. La obra de Tan Dun está traducida con más color e idioma, pero en el *Nocturno* de Chopin asoman de nuevo las carencias antes apuntadas. En fin, el coreano Dong-Hyek Lim, al que escuchamos recientemente en el ciclo de Jóvenes Intérpretes de SCHERZO, siendo técnicamente excelente, no es quizá tan apabullante como Lang, pero musicalmente parece haber emprendido un camino mucho más acertado. Hay mucho más arte en su expresión musical que en la de este joven chino, un maestro como *showman* y como dador de notas, pero lejos, lejísimos de ser un gran artista (y si sigue por ese camino, no creo que se acerque). Uno no termina de comprender ciertos cambios que deciden las discográficas: hemos perdido a Ugorski, supongo que porque no era rentable, y ahora tenemos a Lang Lang (y a Yundi Li). Pues qué quieren que les diga, menudo cambio. En cuanto al DVD en cuestión, pues ya lo habrán deducido: abiertamente prescindible.

R.O.B.

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS

- Abel:** *Sonata*. Y otros. Müller. Zig Zag.80
- Alfonso X el Sabio:** *Cantigas*. Paniagua. Pneuma.80
- All'improvviso:** Chaconas, Bergamascas. Pluhar. Alpha. . . .104
- Altenburg, Beate:** Violonchelista. Obras de Bach, Kurtág y otros. Arte Nova.101
- Ameling, Ely:** Soprano. Obras de Schumann, Schubert y otros. PentaTone.79
- ¡Ay que sí!** Música barroca española. Le Blanc/Voix Humaines. Atma.104
- Bach:** *Arte de la fuga*. Kurtág: Ligaturas y otras. Keller. Euroarts.106
- *Cantatas*. Quasthoff/Kusmaul. DG.81
- *Cantatas*. Vol. 25. Suzuki. BIS.82
- *Conciertos para clave*. Schornsheim/Glaetzer. Berlin.70
- *Fantasia y otras*. Hewitt. Hyperion.81
- *Obras para laúd*. Wolf. Raum Klang.80
- *Obras para órgano*. Koopman. Euroarts.106
- *Pasión según san Mateo*. Edelmann, Ferrier, Ludwig/karajan. Andante.82
- *Suites para orquesta 3, 4*. Paillard. Warner.78
- Balada:** *Guernica y otras*. Mas. Naxos.82
- Beethoven:** *Conciertos para piano 1, 2, 4*. Afanasiev/Soudant. Oehms.83
- *Conciertos para piano 2, 3*. Argerich/Abbado. DG.84
- *Cuartetos*. Vermeer. Warner. . . .83
- *Fidelio*. Patzak, Frantz, Greindl/Jochum. Walhall.73
- *Sonatas para chelo y piano 4 y 5*. Kliegel/Tichman. Naxos.82
- *Triple Concierto y otras*. Aimard, Zehetmair, Hagen/Harmoncourt. Warner.84
- *Triple Concierto*. Argerich, Capuçon, Maiski/Rabinovtch. EMI. 85
- Berg:** *Concierto para violín. Tres piezas*. Menuhin/Ansermet. Cascavelle. 79
- Bernier:** *Apolo. La aurora*. Cohën-Akenine. Alpha.85
- Biber:** *Misa a seis. Réquiem*. McCreech. Archiv.85
- *Sonatas del Rosario*. Bismuth. Zig Zag.85
- Bomtempo:** *Sinfonías 1, 2*. Cassuto. Naxos.85
- Brahms:** *Rinaldo. Rapsodia*. Albrecht. Chandos.86
- *Sonatas para violín y piano*. Csabó/Heisser. Praga.86
- *Tríos con piano 3 y post*. Fontenay. Warner.78
- Britten:** *Sueño de una noche de verano*. Cotrubas, Bowman, Appलगren/Haitink. Warner.107
- Busch:** *Trío y otras*. Schneider e. a. VMS.86
- Canteloube:** *Cantos de Auvernia*. Te Kanawar/Tate. Decca.107
- Charpentier:** *Antología*. Christie. H. Mundi.86
- *Lecciones de tinieblas*. Devos. Warner.78
- *Misa*. Malgoire. Warner.78
- *Motetes*. Koopman. Warner. . . .78
- *Música para los funerales de la reina*. Devos. Warner.78
- Chopin:** *Baladas. Scherzos*. Hough. Hyperion.87
- *Estudios y otras*. Chiu. H. Mundi. 87
- *Obras para piano*. Pommier. Warner.78
- Cimarosa:** *Giannina e Bernardone*. Jurinac, Bruscantini, Sciutti/Sanzogno. GOP.74
- Compostela:** *Codex Calixtinus*. Pérès. Ambroisie. DG.103
- Coros de ópera:** Suitner. Berlin. . .70
- Couperin:** *Preludios*. Rannou. Zig Zag.87
- D'Albert:** *Tiefand*. Schech, Aldenhoff, Welitsch/Albert. Walhall.73
- Donizetti:** *Duca d'Alba*. Mancini, Berdini, Caselli/Previtali. Bongiovanni.76
- *Elisir d'amore*. Capēcchi, Taddei, Noni/Rossi. GOP.75
- *Linda di Chamounix*. Taddei, Raimondi, Modesti/Simonetto. Bongiovanni.76
- *Lucia di Lammermoor*. Poggi, Wilson, Colzani/Capuana. Preiser.78
- Elgar:** *Concierto para violín*. Hahn/Davis. DG.87
- Falla:** *Homenajes. Atlántida*. Ansermet. Cascavelle.79
- Feldman:** *Violín y orquesta. Luz copta*. Rundel. Col Legno.88
- Fernández Caballero:** *Dúo de la africana*. Rodrigo, Orozco/López Cobos. DG.89
- Ferrier, Kathleen:** Contralto. Obras de Purcell, Gluck y otros. Decca. .102
- Flórez, Juan Diego:** Tenor. Obras de Gluck, Cimarosa y otros. Decca.103
- Fournier, Pierre:** Violonchelista. Obras de Schumann, Shostakovich y Martinu. Cascavelle.79
- Gershwin:** *Porgy and Bess*. Winters, Williams/Engel. Naxos.88
- *Rapsodia. Suite*. Masur. Berlin. .71
- Ghiaurov, Nicolai:** Barítono. Obras de Verdi. Decca.77
- Ghielmi, Lorenzo:** Clavecinista. Obras de Böhm, Bach y Marchand. Winter & Winter.102
- Giordano:** *Andrea Chenier*. Sacchi, Sarri, Serra/Paoletti. Preiser. . . .78
- Gounod:** *Faust*. Christoff, Rovere, Mascherini/Santini. Bongiovanni. 76
- *Faust*. Tucker, de los Ángeles, Mosconoa/Herbert. GOP.74
- Griller, Cuarteto:** Obras de Bloch. Decca.69
- Guerrero:** *Motetes*. Mallavibarrena. Enchiriadis.89
- Haendel:** *Lotario* (selección). Goodwin. Oehms.90
- *Oda para sta. Cecilia*. King. Hyperion.90
- Harris:** *Música para piano y cámara*. Urban e. a. VMS.90
- Hartmann, J. E.:** *Sinfonías*. Mortensen. CPO.90
- Hosokawa:** *Silencio profundo*. Miyata/Hussong. Wergo.90
- Isabel I, reina de Castilla:** Obras de Triana, Dufay y otros. Savall. Alia Vox.104
- Jenkins:** *Obras para violas*. Voix Humaines. Atma.91
- Kleiber, Erich:** Director. Obras de Beethoven, Mozart y otros. Decca.68
- Klein:** *Sonatas para chelo y b. c*. Von der Goltz e. a. Raum Klang. . . .91
- Krauss, Clemens:** Director. Obras de Strauss. Decca.69
- Lang Lang en vivo en el Carnegie Hall:** Obras de Schumann, Schubert y otros. DG.110
- Leoncavallo:** *Pagliacci*. Corelli, Gobbi, Micheluzzi/Simonetto. Bongiovanni.76
- *Pagliacci*. Petrella, del Monaco, Poli/Erede. GOP.74
- Levine, James:** Director. Obras de Bartók, Brahms y otros. Oehms. .71
- Liszt:** *Estudios de ejecución trascendental*. Kempf. BIS.91
- Lortzing:** *Regina*. Klein, Stracke. Kozub/Schartner. Walhall. . . .73
- Mahler:** *Sinfonía 3*. Barbirolli. Testament.91
- *Sinfonía 9*. Chailly. Decca. . . .92
- Maraís:** *Piezas para viola y tiorba*. Perl/Santana. Deutsche H. Mundi.91
- Martín y Soler:** *Tutor burlado*. Gil-Tárrega. Tabolet.92
- Mascagni:** *Cavalleria rusticana*. Monti, de Palma, Buda/Maschio. Kicco.107
- Massenet:** *Manon*. De los Ángeles, Corena, Hines/Montoux. Bongiovanni.76
- *Manon*. Sayao, Kullman, Brownlee/Beecham. Walhall.73
- *Manon*. Carteri, Prandelli, Clabassi/Gui. GOP.74
- *Thaïs*. Bastianini, Forti, Massaria/Hoffolo. Bongiovanni. .76
- McCraken, James:** Tenor. Obras de Verdi, Puccini y otros. Decca. . . .77
- Mendelssohn:** *Oberturas y otras*. Masur. Berlin.70
- Monaco, Mario del:** Tenor. Obras de Bizet, Verdi y otros. Decca. . . .77
- Mozart:** *Arias*. Schreier/Suitner. Berlin.70
- *Conciertos para piano*. Engel/Gager. Warner.93
- *Flauta mágica*. Lott, Goeke, Luxon/Haitink. Arthaus.107
- *Óperas*. Varios. Brilliant.72
- *Sinfonías 25, 29, 33*. Koopman. Warner.78
- Mysliveček:** *Sinfonías*. Bamert. Chandos.93
- Nancarrow:** *Estudios y solos*. Bugallo/Williams. Wergo.94
- Netrebko, Anna:** Soprano. *Sempre libera*. DG.102
- Ousset, Cécile:** Pianista. Obras de Debussy y Ravel. Berlin.70
- Placer de amor:** Canciones francesas. Dumestre. Alpha.105
- Rachmaninov:** *Conciertos para piano*. Rösel/Sanderling. Berlin.70
- *Sinfonía 2*. Fischer. Channel. . .95
- Rameau:** *Boréades*. Bonney, Agnew, Rivenq/Christie. Opus Arte. . . .108
- Rosenmüller:** *Historia de la Natividad*. Jughänel. H. Mundi.95
- Rossi:** *Bella più bella*. Bonizzoni. Stradivarius.94
- Rossini:** *Barbiere di Siviglia*. Gatta, Rossi-Lemeni, Valletti/De Sabata. Walhall.73
- *Barbiere di Siviglia*. Panerai, Monti, Pastori/Giulini. GOP.74
- *Barbiere di Siviglia*. Peters, Merrill. Siepi/Erede. Bongiovanni. . . .76
- *Barbiere di Siviglia*. Gruberova, Flórez, Chernov/Weikert. Nightingale.95
- *Pietra di paagone*. Bienkowska, Costantini, Machej/De Marchi. Naxos.96
- Ponchielli:** *Gioconda*. Campora, Colzani, Corena/La Rosa Parodi. Preiser.78
- Prioris:** *Missa pro defunctis*. Capilla Flamenca. Eufodia.93
- Ropartz:** *Obras para piano*. Lemelin. Atma.93
- Saint-Saëns:** *Réquiem*. Fasolis. Chandos.96
- Schubert:** *Lieder*. Roth/Eisenlohr. Naxos.96
- *Sonata D. 960 y otras*. Kissin. RCA.97
- Schubert-Berio:** *Rendering*. Soudant. Oehms.97
- Schumann:** *Fantasia. Hojas*. Kischnerreit. Arte Nova.97
- Schuricht, Carl:** Director. Obras de Bruckner, Schumann y otros. Decca.68
- Sculthorpe:** *Earth cry y otras*. Judd. Naxos.97
- Simpson:** *Sinfonía 11*. Taylor. Hyperion.98
- Spohr:** *Concertantes*. Fröhlich. CPO.98
- Stanford:** *Réquiem*. Leaper. Naxos.98
- Strauss:** *Don Juan y otras*. Frühbeck. Berlín.99
- Suliotis, Elena:** Soprano. Obras de Donizetti, Verdi y otros. Decca.77
- Sutherland, Joan:** Soprano. Obras de Haendel, Bellini y otros. Decca. .75
- *Obras de Verdi*. Donizetti y otros. Decca.77
- Taverner:** *Obras vocales*. Layton. Hyperion.98
- Telemann:** *Cantatas*. Ziesak/Camerata Köln. CPO.100
- Tesoro de Orfeo:** Música barroca francesa. Balestracci. Zig Zag. .105
- Thomas:** *Hamlet*. Dessay, Keenlyside, Vernhes/de Billy. EMI.109
- Turina:** *Tríos*. Damocles. Claves. .99
- Verdi:** *Aida*. Rosvaenge, Zadek, Höngen/Schmidt-Isserstedt. Walhall.73
- *Aida*. Martinis, Rankin, Fehenberger/Karajan. Walhall. . .73
- *Ballo in maschera*. Warren, Pearce, Alarie/Antonicelli. Walhall. . . .73
- *Falstaff*. Van Dam, Stone, Madra/Cambreling. NVC.108
- *Forza del destino*. Campora, Colzani, Corena/La Rosa Parodi. Preiser.78
- Visión de Tondal.** Cantos dálmatas. Livljanic. Arcana.105
- Vivaldi:** *Conciertos para chelo*. Ma/Koopman. Sony.101
- Wagner:** *Holandés errante*. Hotter, Werth, Böhme/Schüchter. Walhall.73
- *Holandés errante*. Greindl, Windgassen, Kupper/Fricsay. Preiser.78
- *Holandés errante*. Grundheber, Behrens, Salminen/Segerstam. NVC.109
- *Lohengrin*. Ritmann, Kuhse, Stryczek/Suitner. Berlin.70
- *Tannhäuser*. Greindl, Windgassen, Fischer-Dieskau/Cluytens. Orfeo.100
- Weber:** *Cazador furtivo*. Ligendza, Krämer, Linke/Russell Davies. NVC.110
- *Oberon*. Rysanek, Offermanns, Lückert/Keilberth. Walhall. . . .73
- Zelenka:** *Penitentes en el sepulcro*. Hugo. Supraphon.101

CUATRO POR NADA

L Feliz Año Nuevo, queridos amigos de este Baratillo que es el de todos. Y vamos a empezarlo con una oferta que llega de la mano de Discoplay: la colección Quadromania. Se trata de álbumes de la casa Membran en formato estrechito de cuatro compactos que se venden casi por nada: seis euritos. Algunos proceden de aquella firma que se llamaba Tring en la que aparecían las grabaciones de la Royal Philharmonic a precio barato. Pero también han incorporado alguna rareza inencontrable. Lo más llamativo, curiosamente, no figura en la lista de ejemplares disponibles que se encuentra en la página web de la firma española de venta por correo y que yo poseo porque me la trajeron de Londres, donde costó siete libras esterlinas. Se trata de un álbum dedicado a Stravinski cuyo primer disco recoge dos versiones dignas de *La consagración de la primavera* y la suite de

El pájaro de fuego dirigidas por Yuri Simonov a la citada Royal Philharmonic. Pero el resto es simplemente sensacional, y de un valor histórico enorme. Veamos. La grabación de 1946 de la suite de *Petrushka* dirigida por Mravinski a la Filarmónica de Leningrado. A continuación, en el mismo disco, el *Concierto en re* con la Orquesta Hallé dirigida por Barbirolli en 1948 y, de dos años después, el *Concertino para piano y orquesta* en la grabación, que algunos de ustedes poseerán de cuando apareció en Deutsche Grammophon, con Monique Haas y la Sinfónica de la RIAS de Berlín dirigida por Ferenc Fricsay. El tercer compacto es una joya, sobre todo por las dos rarezas protagonizadas por Leonard Bernstein, que las grabó en 1947 con miembros de la Orquesta Sinfónica de Boston: la suite de *La historia del soldado* y el *Octeto para instrumentos de viento*. Como complemento, la *Sinfonía de los Salmos* dirigida el mismo año por Ansermet a la Orquesta Filarmónica de Londres. El cuarto disco es otro bocado bien apetecible. Se trata de Karajan dirigiendo en 1952 *Juego de cartas* y *Edipo rey*. La primera al mando de la Philharmonia y la segunda con el Coro y Orquesta de la RAI de Roma. Entre los solistas se encuentran Nicolai Gedda y Magda Laszlo. ¿Por qué no aparece el álbum en la oferta? ¿Se agotó en origen? No lo sé pero sería estupendo que ustedes pudieran disponer de él.

Vamos a ver qué es lo más importante del resto. Por ejemplo la *Iberia* y otras piezas para piano por la chipriota, hoy muy olvidada pero amante de la música española, Rena Kyriakou. Versiones excelentes que merecen la reescucha atenta. Un recital Bach por Wolfgang Stockmeier es siempre bien recibido, aunque muchos de ustedes tendrán la grabación completa de las obras del Cantor por el mismo intérprete que reseñamos en su día, tiempo ha, en esta sección. Quizá no tengan, sin embargo, el recital Buxtehude de Ulrik Spang-Hanssen, que está muy bien. Entre los discos dedicados a un intérprete hay que destacar los firmados por Pablo Casals, Artur Rubinstein, Maria Callas, Andrés Segovia, y Enrico Caruso. Casi todo conocido, que poseerán la mayoría de los lectores.

Hay también unas cuantas sorpresitas que no estorban y que, por muchas versiones que se tengan de las mismas obras,

sirven para pasar un buen rato. Por ejemplo, uno de los primeros discos del hoy estrella Paavo Järvi y la Royal Philharmonic con obras de Dvorák y otros complementos camerísticos. La misma orquesta con Raymond Leppard, a menudo infravalorado en el repertorio romántico, se marca unas sinfonías de Beethoven. Y con ella también el estupendo pianista Howard Shelley se pasa a director para acompañar a Michel Roll en una excelente versión de los *Conciertos para piano y orquesta* de Beethoven. Stefan Sanderling, el hijo del gran Kurt, negocia con inteligencia unas cuantas sinfonías de Haydn y el siempre sensible Jean-Claude Casadesus resuelve muy bien un programa dedicado a grandes obras de la música francesa. Para los nostálgicos de aquellos álbumes de la casa Vox están las sinfonías para cuerda de Mendelssohn por la Orquesta de Cámara de Württemberg y Jörg

Faerber. Hay también un excelente álbum Shostakovich con Mackerras entre otros y la integral de las sinfonías de Nielsen dirigidas por Douglas Bostock a la Real Orquesta Filarmónica de Liverpool.

Y vamos con las palabras mayores. Por ejemplo el *Parsifal* de Bayreuth 1951 dirigido por Hans Knappertsbusch que mis lectores tendrán pero que si hay alguno que no ahora no tiene perdón de Dios. Por este precio, Virgen Santísima, hasta se lo pueden regalar a alguien y quedar como señores. Chaikovski, Shostakovich, Haydn y Mendelssohn por Celibidache. Bruckner, Smetana, Brahms y Chaikovski por Furtwängler. O una joyita como es el álbum con sinfonías de Schubert a cargo de

Peter Maag y la desaparecida Philharmonia Hungarica que estuvo en Tuxedo y debe andar todavía en Concerto Royale. Y la reunión de *Las estaciones* y *La creación* de Haydn que anda por ahí, también en Brilliant, y que es de las mejores, sobre todo porque su director Wolfgang Gönnenwein —que tiene grabada la primera para EMI con Matthis, Gedda y Crass— es un maestro de primera clase. Los solistas son Helen Donath, Adalbert Kraus y Peter Widmer.

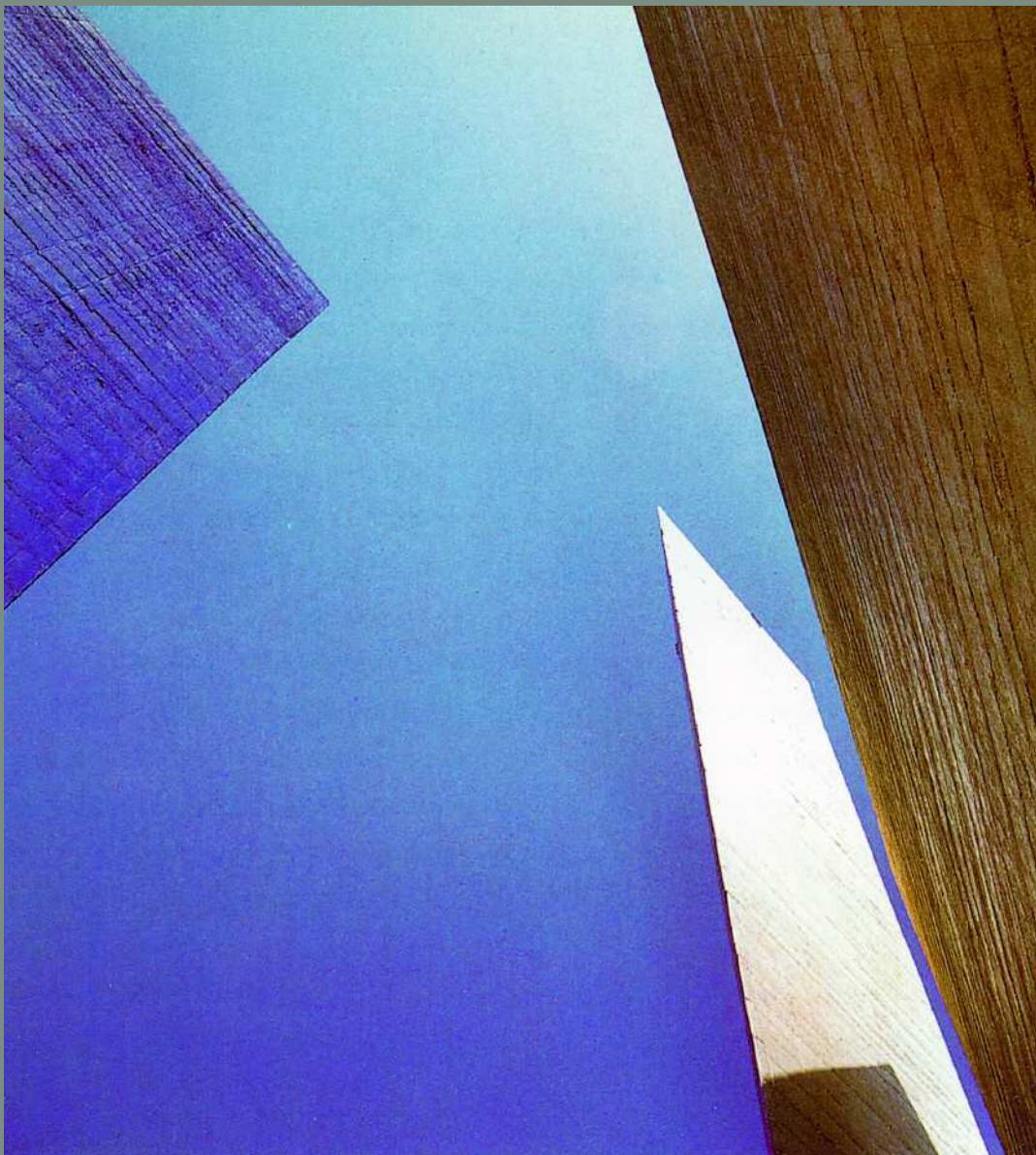
Hay cosas también que no merecen la pena y que es bueno que se reseñen por tal aspecto. Por ejemplo, las grabaciones a cargo de Hans Swarowski, que fue un gran formador de directores de orquesta pero nunca predicó con el ejemplo. Aquí se ofrecen sus sinfonías de Brahms y una selección de *El anillo del nibelungo* wagneriano. Tampoco fue nunca santo de mi devoción Louis de Froment, que despacha un programa Debussy con la Orquesta de la Radio de Luxemburgo, que no tiene nada que ver con su sucesora, la estupenda Filarmónica de Luxemburgo. Los *Conciertos grossos* de Haendel por Günther Kerr y la Orquesta de Cámara de Mainz están, a pesar de sus buenas intenciones, un poco pasaditos.

En fin, que esto es todo, y que el mes que viene, ya metidos del todo en la harina del nuevo año habrá más cosas. Se prometen buenas novedades, algunas incluso espectaculares. Ya hablaremos.

Nadir Madriles
nadirmadriles@scherzo.es



MÚSICA Y ARQUITECTURA



En un momento en el que las nuevas prácticas compositivas desbordan los espacios convencionales de escucha e interpretación musical y en el que tanto la música como la arquitectura viven con intensidad nuevas ideas y corrientes de pensamiento puede ser útil ésta reflexión acerca de las relaciones entre música y arquitectura y de modo más general entre espacio y sonido. Se presentan los puntos más significativos de la historia de este recorrido común y se examinan los posibles desarrollos en este tema. En este sentido las nuevas formas de percibir los ambientes y espacios cotidianos, objeto de interés creciente por parte de especialistas de diversos campos no sólo del urbanismo y la arquitectura, sino también de las ciencias sociales y humanas, genera un debate en el que debe integrarse el músico, tanto porque la perspectiva del compositor es indispensable para la creación de una estética del diseño de ambientes, como porque el debate interdisciplinar puede engrandecer las técnicas y la propia posición del músico.

Cristina Palmese
José Luis Carles

UN RECORRIDO COMÚN

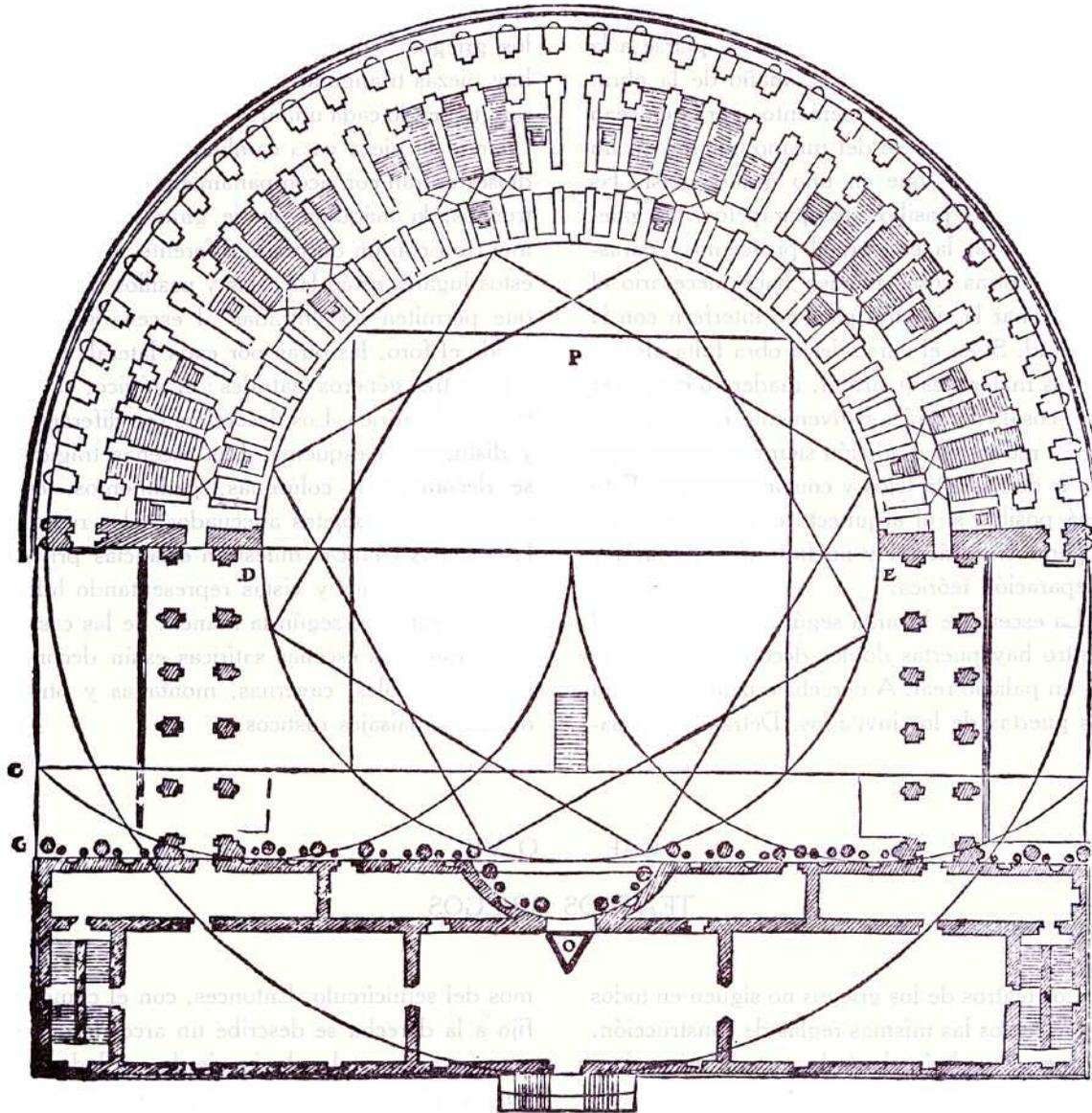
Presentamos en este dossier una serie de artículos que recogen las interacciones y algunos recorridos comunes entre Música y Arquitectura. Se trata de dos disciplinas, dos artes diferentes, dos creaciones de naturaleza abstracta, dos artes de la composición libre, que tienen medios de expresión paralelos (partitura y plano).

Desde la Antigüedad encontramos ejemplos de la síntesis entre música y arquitectura. La escuela pitagórica con su teoría de la armonía universal y la música de las esferas (el universo se ordena de acuerdo a números enteros y a la vez todo se ordena en consonancias musicales), abre una pista sobre la que crecen una serie de doctrinas armónicas de la divina proporción que van a reaparecer en diversos momentos de la historia. La relación pitagórica ligada a las consonancias musicales es retomada en diversos momentos, desde la Edad Media, en la que se da un significado particular a la música escuchada en las iglesias medievales hasta la puesta al día realizada por Le Corbusier en su escala de proporciones “Modulator” pasando por su utilización en la música sinfónica como la realizada por Gustav Holst en su suite sinfónica *Los Planetas*. En la mitología también encontramos ejemplos de esta relación entre música y arquitectura: el mito de Anfión —proveniente de la antigua Grecia— relata cómo los sonidos melódicos de una lira permiten que los muros de la ciudad de Tebas se eleven mágicamente por sí solos en el espacio y que las piedras mismas se colocaban unas encima de las otras. El poeta Valéry, que confiesa una atracción precoz por el arte de la construcción, hace de esta leyenda un melodrama puesto en música con la colaboración de Arthur Honegger. La música ordena y construye, pero también puede destruir. La música y los sonidos, capaces siempre de superar los límites del espacio euclidiano, son capaces de desestabilizar la arquitectura. Es el caso de las murallas de Jericó destruidas por el sonido de siete trompetas y el clamor del pueblo de Josué. Al contrario de lo que ocurre en el mito de Anfión, en el mito de Jericó este poder ambivalente se ejerce destruyendo lo que delimita y funda la ciudad. También por miedo a sucumbir al sonido, en este caso al canto de las sirenas, los compañeros de Ulises prefieren taparse los oídos. Si abandonamos el mito para proseguir en lo fantástico, dos obras del matemático jesuita Athanasius Kircher (*Musurgia Universalis*, de 1650 y *Phonurgia Nova* de 1673) muestran la atracción del Renacimiento por los fenómenos sonoros insólitos y fantásticos: el sitio donde nace el eco, habitaciones parlantes dotadas de conductos acústicos que se comunican con el exterior, galerías donde la geometría transmite mensajes a distancia por encima de posibles oídos indiscretos mediante focalización del sonido o mediante la propagación del mismo a lo largo de una curva continua, a la manera de las galerías de susurros que podemos experimentar en lugares como la Alhambra.

Sea como sea, arquitectura y música están sustentadas en cualidades y en relaciones abstractas, medibles y analizables matemáticamente; ambas poseen además una trayectoria histórica común y comparten conceptos como el de ritmo, armonía, construcción. Estos elementos teóricos contienen a su vez numerosos elementos simbólicos que también comparten ambas disciplinas. En ambas se han utilizado relaciones numéricas particulares, conceptos o números mágicos como el señalado de la armonía universal o el de la sección áurea. Pero si ambas disciplinas entrañan la creación de obras como materialización de conceptos, existen

también algunos factores fundamentales que la diferencian. Así, mientras que en el proyecto arquitectónico la dimensión temporal no es fundamental en la escritura musical sí lo es. Los arquitectos diseñan construcciones utilizando un complejo dispositivo de formas de representación (planos, dibujos, alzados, secciones...) en los que no se contempla el concepto temporal mientras que la notación musical es una descripción de acontecimientos temporales. Plantear seriamente estas relaciones entre música y arquitectura y para no caer en el error de realizar vínculos fáciles pero forzados entre ambas requiere en primer lugar definir bien el objeto y la materia a tratar. En efecto, puede resultar relativamente fácil teorizar o inventar acerca de los puntos en común entre ambas materias, pero más complicado es profundizar en las complejas redes de relaciones que han ido entrelazando ambas disciplinas en el curso de los siglos. Desde un planteamiento general la conexión entre arquitectura y sonido es clara, tan clara como la que conecta la arquitectura con la luz. Las ondas sonoras y los volúmenes arquitectónicos interactúan obviamente, físicamente y perceptiblemente en nuestro oído, siempre abierto. Experimentamos la arquitectura por medio de nuestros oídos lo mismo que mediante nuestros ojos. Podemos encontrar en los edificios ejemplos de ritmos, repeticiones, contrapuntos. En ambas disciplinas tenemos elementos fundamentales como es el problema de las proporciones. Xenakis, compositor y arquitecto, señaló que la mejor arquitectura no es la que ostenta un valor decorativo sino aquella cuyas proporciones y volúmenes están como deberían ser: desnudos. Estas proporciones se relacionan con nuestras capacidades racionales, con nuestra capacidad de abstracción, que forma parte tanto de la música como de la arquitectura. Los compositores utilizan estrategias abstractas que están presentes en la arquitectura como las simetrías; del mismo modo que la mejor manera de analizar las partes simétricas de un triángulo es haciéndolo girar sobre sí mismo (y sólo hay cuatro posibilidades para ello), en la música encontramos procedimientos similares: la lectura al revés de una melodía, la inversión de intervalos, transformaciones similares a las utilizadas en la arquitectura, y desarrolladas desde el Renacimiento hasta la música serial pasando por formas musicales como la fuga o la forma sonata. También los conocimientos actuales en técnicas de síntesis electroacústica nos enseñan, como diseñar un sonido a un nivel microformal el cual, a modo de ladrillo o material básico, puede dar lugar a una macroforma, a una obra acabada.

Antes de continuar este análisis es importante detenernos y reflexionar brevemente acerca de lo que realmente estamos tratando, ya que hablar de música y arquitectura puede dar lugar a múltiples reflexiones. Es importante centrar el tema: hablamos de música o de sonido; hablamos de edificios o de planificación urbana. También es importante centrar el tema en el plano acústico ya que junto a los trabajos clásicos de la acústica de salas existen nuevos conocimientos que inciden en el tema, como la acústica urbana, la psicoacústica, o la acústica de los espacios abiertos con nuevos conceptos ricos pero todavía abiertos como el del



Planta de teatro griego. Vitrubio: *De Architectura*, libro V

objeto sonoro, la ecología sonora y el paisaje sonoro. Justin Bennet, en una reflexión reciente (*Placed in Time, placed in Space: On experiencing Music and Architecture Time & visibility II*) plantea una serie de preguntas que vienen perfectamente al hilo de nuestro discurso y que pueden ayudar a centrar el objeto de este debate:

¿Hablamos de arquitectura como si fuera música congelada?

¿De edificios como si fueran partituras?

¿De habitaciones resonantes?

¿De estructuras matemáticas y de proporciones?

¿De arquitectura y música como creaciones individuales o como productos de unas estructuras culturales, sociales o políticas?

¿Hablamos de músicos que actúan de arquitectos sonoros? ¿O de arquitectos que actúan como compositores de espacios? Con este dossier trataremos de aclarar y poner en orden algunas de las implicaciones de estas complejas y cómplices relaciones entre sonido y espacio. Se trata de mostrar las relaciones y los posibles recorridos comunes de dos disciplinas distintas pero con importantes elementos en común. Realizaremos un recorrido histórico, pero al mismo tiempo es

importante analizar sincrónicamente la incidencia de las diferentes materias que atraviesan esta relación. Un primer punto de análisis es el de las implicaciones arquitectónicas en la acústica del lugar. Diferencias en la escala, en el volumen, en el diseño, en los materiales utilizados en la construcción de un lugar proporcionan ambientes físicos con cualidades acústicas particulares. Los edificios medievales, las catedrales góticas, con predominio de la piedra en paredes suelos y columnas, proporcionan ambientes sonoros intensos y reflectantes con amplios tiempos de reverberación. Ello además puede tener implicaciones de tipo socio cultural. Así, en Inglaterra, donde la reforma de la iglesia combina liturgia cantada y sermón muchos edificios con altos tiempos de reverberación muestran el problema de la inteligibilidad de la palabra hablada. Un aspecto importante a tratar en la confluencia de ambas disciplinas es el papel conjunto en el modo en el que experimentamos el lugar. El conocimiento y el desarrollo de esta integración entre música y arquitectura pueden aportar nuevas fórmulas enriquecedoras para ambas disciplinas y en general para el adecuado diseño y aprovechamiento del espacio sonoro con todas las implicaciones que ello conlleva.

ACÚSTICA Y ARQUITECTURA

El marco acústico y su evolución

La vista ejerce su imperio sobre nuestra civilización. Vivimos en la civilización de la imagen. Sin embargo, en el Antiguo Testamento, la palabra divina precede a la luz. Dios habló primero, antes de decir que era Dios. El sonido tiene un poder centrípeto tal como muestra el papel de la voz del orador en la *República* de Platón, en el sonido de la campana o en la llamada del muecín para la oración. En las comunidades primitivas el sonido juega un papel fundamental en la vida de los grupos, en la definición del espacio y de las actividades. La experiencia acústica ha ido creando, influyendo y moldeando las relaciones habituales con el medio, pudiendo ser esta relación altamente interactiva, incluso terapéutica, pero también alienante u opresiva física y mentalmente como ocurre en las situaciones de intenso ruido. La vista separa, divide, marca límites mientras que el oído atraviesa los límites, reúne y da continuidad. El oído precede a la visión también en nuestra venida al mundo. Ya antes de nacer, la vida intrauterina está llena de sonidos. El oído despierta a los cuatro meses y medio de vida fetal. En ese periodo ya se inicia una comunicación acústica con el mundo exterior y a través del sonido, concretamente del latido del corazón, se da un primer contacto con una experiencia rítmica: la conjunción del ritmo cardíaco de la madre se une al latido del corazón del feto creando un ciclo de palpitaciones. Estos ciclos rítmicos, que se unen y se separan, creando una yuxtaposición y repetición de células sonoras cortas ¿no puede ser ya una primera experiencia rítmica y por tanto musical, un ejemplo claro de repetición como criterio perceptivo, el mismo que está en la base de las músicas repetitivas, en las músicas de Steve Reich o en el Gamelan indonesio? El sonido es un elemento efímero, fugitivo, que se desvanece apenas se produce; el eco o la reverberación en una sala vacía no producen más que un pequeño aliento que como mucho dura unos segundos. La naturaleza del sonido y de su propagación en el aire fueron ya vislumbrados por Platón, que definía el sonido como una onda

que agita las moléculas hasta que tocan nuestro tímpano y alcanzan el alma (*Timeo*). Los escritos, las tradiciones orales, los restos de monumentos o los sitios permiten encontrar datos y conocimientos acústicos de diversas épocas incluso de las más lejanas. Los instrumentos de música encontrados en papeles dibujados, en dibujos sobre paredes, o perpetuados de época en época a través de civilizaciones, pueden informarnos acerca del arte sonoro en diferentes períodos. Acontecimientos extraordinarios como las leyendas señaladas en la introducción, han marcado talmente los espíritus que todavía se conserva su recuerdo. Sin embargo, a pesar de esta importancia de lo sonoro, la ciencia acústica es una de las que ha dejado menos huellas. La acústica se ha centrado en algunos campos sectoriales poco conectados entre sí (el problema del ruido, la acústica de salas...) ignorando por mucho tiempo aspectos fundamentales como las formas de percibir e interpretar el sonido por parte del hombre. Así, la acústica de salas subordinó por mucho tiempo su saber hacer práctico a las analogías con la óptica geométrica lo que dio lugar a las "salas megáfonos" siguiendo el modelo de Pleyel. Por haber ignorado durante mucho tiempo el fenómeno de la percepción, la acústica física, más preocupada por asegurarse el crédito de la abstracción matemática, ha continuado coexistiendo con creencias casi místicas. Quizás por ello la ciencia acústica no ha disipado en los arquitectos este sabor de oficio de magia que envuelve todavía hoy el campo del sonido. Así, un gran arquitecto como Adolf Loos es capaz de afirmar que la música que ha sonado en una sala impregna literalmente sus materiales de sus cualidades o de sus defectos ("Se trata de misteriosas transformaciones moleculares que hasta ahora hemos podido observar sólo en la madera de los violines..."). Por esta razón, según Loos, una fanfarria de metales desafinados puede arruinar rápidamente la mejor de las acústicas... El progreso de las técnicas de medida en psicoacústica y el desarrollo de las tecnologías electroacústicas favorecieron el desarrollo de la acústica dándole acceso a partir de los años 60 a estudios más avanzados especialmente en el campo de la percepción auditiva y en el

Teatro de Epidauro



de la espacialización del sonido. Actualmente, el crecimiento de conocimientos en todos los dominios y los intercambios de conocimientos entre diversas disciplinas están abriendo campos inmensos de investigación.

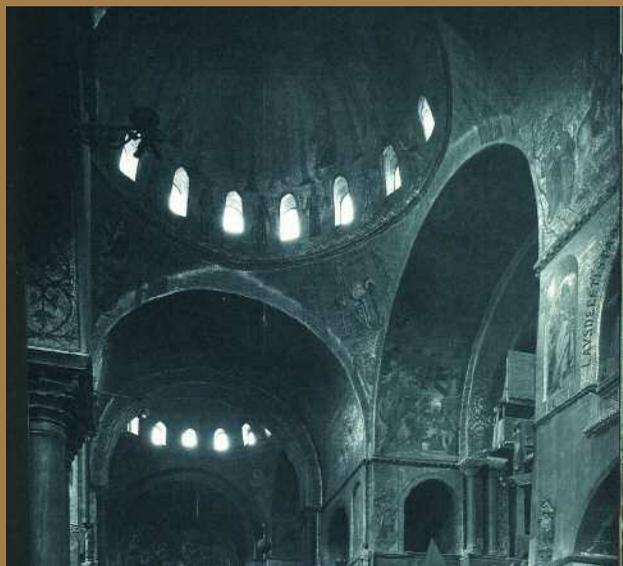
Los primeros estudios conocidos sobre el sonido se remontan a Pitágoras, quien al estudiar la relación entre la longitud de un cuerpo vibrante y la altura del sonido, realiza el primer experimento deducido numéricamente en la historia de la ciencia, precisamente un experimento sonoro. Pitágoras, pensando que un cuerpo al desplazarse con una cierta velocidad produce un sonido, desarrolla el concepto de armonía de las esferas (los planetas girando alrededor de su órbita producirían un auténtico concierto de consonancias: todos los elementos entran en resonancia gracias a este acorde universal del microcosmos y el macrocosmos), lo que inspiraría a numerosos autores en la arquitectura y en la música. Sonido y espacio están estrechamente relacionados. La acústica nos enseña cómo el sonido se produce en un punto del espacio y se expande en el mismo interactuando de maneras diferentes dependiendo de las formas, volúmenes, materiales que encuentra en el espacio. Al mismo tiempo, el espacio que percibimos depende del sonido. Los sonidos nos informan de manera inmediata acerca de las características físicas del espacio (si es grande o pequeño, de techos altos o bajos si está abierto o cerrado, de los materiales, absorbentes o reflectantes); pero los sonidos también nos aportan unos contenidos informativos (usos sociales, culturales, ecología...) y emocionales (agrado, emoción rechazo, aburrimiento...) contribuyendo de manera importante, junto con otras informaciones (visuales, climáticas, olfativas...) a nuestra percepción de un lugar. Retrocediendo en el hilo histórico de los conocimientos en materia de la acústica de los teatros, los griegos dejaron ejemplos de su conocimiento en teatros como el de Epidauró. Estos conocimientos fueron desarrollados por los romanos con nuevas aplicaciones teóricas y prácticas. Vitrubio, en su tratado *De architectura* (Libro V, capítulo VII) dejó escritas referencias y conceptos acerca del estudio de la acústica de teatros al aire libre. Estos conocimientos iniciales se aplicaron fundamentalmente a favorecer la eficacia en la transmisión de la voz hacia el público y a buscar la adecuada inteligibilidad de la misma. En un principio para lograr la mayor presencia de la voz, ésta se reforzaba con diferentes medios. Así, es conocida la utilización de máscaras por parte de los actores lo que permitía, junto al efecto visual, el de amplificar la voz. Asimismo, se ha descubierto en teatros e iglesias la existencia de vasos de resonancia colocados en techos y paredes, cuya función, tal como ya recomendaba el propio Vitrubio, sería la de mejorar la acústica reforzando la percepción de la voz. En los teatros al aire libre el problema acústico es el de mejorar la eficacia del sonido directo. Teniendo en cuenta que el nivel de presión sonora disminuye en 6 dBA al doblarse la distancia desde la fuente se puede calcular que, en una zona de silencio y en ausencia de viento, el sonido (y por tanto la inteligibilidad de la palabra) desaparece a distancias superiores a 40 – 45 metros en dirección frontal a la fuente. Teniendo en cuenta además las características de fuerte direccionalidad de la voz humana, esta distancia se reduce considerablemente al desplazarse el auditor lateralmente y más todavía situándose detrás del emisor. El éxito de los teatros griegos radica en su gran eficacia acústica, ya que se trata de teatros en que, como en el de Epidauró, en las gradas más alejadas puede percibirse el sonido nítidamente en puntos muy alejados del escenario incluso hasta 70 metros. Ello se debe a un diseño arquitectónico peculiar con diversos elementos dirigidos a crear una acústica eficaz. Un primer elemento es la colocación de la “orquesta”, una tarima circular de carácter reflectante situada entre el escenario y

las gradas. Estas primeras reflexiones producidas cerca de la fuente emisora, la voz, van a reforzar el sonido creando unas primeras reflexiones con un retardo pequeño (inferior a 50 ms) con lo que se incrementa considerablemente la energía acústica sin crear interferencias entre el sonido directo y el sonido reflejado. Otro elemento es la creación de reflexiones mediante la colocación de paredes posteriores. La creación de fuerte pendiente de las gradas va a proporcionar además unos altos ángulos de incidencia del sonido, tanto del directo como del reflejado. Todo ello unido al efecto de megafonía que producen las máscaras, y otro elemento fundamental como es la ausencia de ruido de fondo, va a contribuir a la gran calidad acústica que poseían teatros antiguos como el de Epidauró, de una gran dimensión, con capacidad para unas 14.000 personas. El teatro romano tenía algunas características que lo diferencian del teatro griego; algunas de carácter sociocultural van a tener una incidencia en los aspectos acústicos. Así, el hecho de que las gradas del público cercanas al escenario estuvieran destinadas a autoridades hace que debiera reducirse la altura del escenario hasta aproximadamente 1,50 m. para permitir la adecuada visibilidad. Esta presencia del público cerca del escenario afectaba a las primeras reflexiones del sonido y creaba un elemento de absorción. Ello incide en la menor dimensión del teatro romano con respecto al teatro griego, con distancias entre el escenario y la última fila que deben reducirse de los 70 m del teatro de Epidauró a los 55 m como máximo de los teatros romanos. Los teatros además deben construirse con pendientes altas, superiores al 30%. Tras el escenario los romanos añadieron un muro elevado con diversos elementos decorativos y sobre los espectadores se colocaba una lona, el *velarium*, para proteger a los espectadores del sol, la cual podría contribuir a una cierta reflexión del sonido aunque no excesivamente elevada como para crear una reverberación excesiva que incidiera negativamente en la inteligibilidad de la palabra. Por otro lado es importante señalar cómo en el mundo romano empiezan a producirse los primeros casos descritos de contaminación acústica. Los núcleos habitados empiezan a tener una mayor dimensión y las actividades crecen (el transporte, el comercio, la artesanía). Ya en los escritos de algunos autores romanos como Séneca pueden encontrarse referencias a las molestias debidas al ruido producido por determinadas actividades urbanas. Este incremento del ruido va a afectar también al teatro y a su arquitectura. Así, la presencia de mercados rodeando los teatros va a incrementar el ruido de fondo por lo que el diseño del teatro va a incorporar la protección del ruido mediante pantallas acústicas. Este desarrollo de elementos constructivos va a ir ligado además a otras necesidades de las representaciones teatrales, incluyéndose habitaciones y muros tras el escenario, de modo que favorecieran un adecuado refuerzo del sonido, con muros reflectantes del sonido directo (fundamentalmente la voz de los actores) y una adecuada protección frente al ruido externo. Estos desarrollos acústicos en la Antigüedad tenían a la voz humana como protagonista, fundamentalmente la voz hablada o recitada, y se trataba de teatros al aire libre. Mientras que en los teatros abiertos la acústica se basa en lograr la eficacia acústica con el sonido directo, en los teatros cerrados al sonido directo se añade el sonido reflejado con sus reverberaciones y ecos. Es en los escenarios cerrados donde se desarrolla lo más importante de esta interacción entre música y arquitectura. En la música occidental es indudable la relación de las obras musicales y los lugares de ejecución o de escucha. Entre los dibujos de Leonardo da Vinci se encuentran algunos que muestran cómo diferentes necesidades acústicas llevan a diferentes formas de construir. Desde los primeros tiempos, la acústica y especialmente la acústica de los edificios de pie-

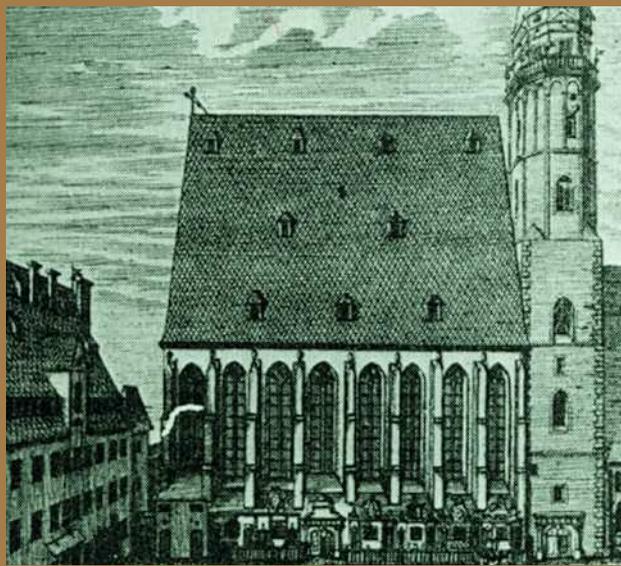
dra ha marcado el desarrollo de la música occidental del mismo modo que las necesidades acústicas de la música también han condicionado las formas arquitectónicas. El canto gregoriano se produce en las iglesias románicas. La música vocal del Ars Antiqua del siglo XIII se origina en la catedral de Notre Dame de París. En la Edad Media la relación que se estableció entre la música y las catedrales góticas no fue sólo acústica ya que ambas fueron expresión del concepto de orden cósmico propio de la Edad Media. Se retoma así la relación pitagórica ligada a las consonancias musicales. Los pensadores medievales retomaban la idea de que todo el universo estaba ordenado de acuerdo a números enteros y a consonancias musicales, de manera que las interpretaciones musicales tenían un significado particular en las iglesias medievales. El abad Suger en 1129 inició la reconstrucción de la Abadía de Saint Denis en París, lo que significó el inicio de una serie de construcciones en la Edad Media, según las cuales la construcción se realiza en proporción a las consonancias pitagóricas de modo que el *templum* se convierte en un microcosmos del Universo. La propia iglesia proporciona una melodía acústica a los cantos litúrgicos por medio de su reverberación. Como Otto von Simson señala, la arquitectura fue el espejo de la armonía eterna mientras que la música fue su eco. El gran musicólogo Marius Schneider, en su estudio sobre relaciones entre la arquitectura medieval y la música en las iglesias románicas catalanas, realiza una lectura de las figuras fantásticas de los claustros. Dichos claustros no ofrecen sólo un desarrollo melódico en piedra sino que junto a la melodía configuran el ciclo anual a partir del momento del año en que en que se canta aquella melodía y se celebra aquel santo. Además juntando todos los datos obtenidos del examen de los claustros se descubre que la sucesión de capiteles está calculada de manera que define el tiempo de ejecución musical: el himno de San Cugat, representado en el claustro de San Cugat consta de 14 corcheas, tiempo típico de muchas músicas populares balcánicas y de oriente medio y un antecedente de cómo se cantaría mas adelante el canto gregoriano. La arquitectura de Iglesias como San Marcos de Venecia favorece, con su particular disposición arquitectónica, determinados experimentos vocales como la colocación de coros simultáneos separados en diferentes posiciones, tal

como recogen magníficas partituras de compositores de la escuela veneciana como Gabrieli. La acústica arquitectónica nos muestra, a través de unos índices acústicos, cómo el tiempo de reverberación de una sala contribuye al enriquecimiento de la producción musical de la orquesta. Podemos suponer la existencia de una auténtica complicidad entre el compositor y la sala en la que se juega con la acústica y fundamentalmente con la reverberación de la misma. Ya sea con tiempos medios de reverberación como la Thomas-kirche de Leipzig que tenía un tiempo de reverberación de 1,6 segundos en las frecuencias medias con la sala llena, para la que J. S. Bach escribió numerosas obras para voz como la *Misa en si menor* y la *Pasión según san Mateo*. Ya sea con largos tiempos de reverberación como la capilla del palacio de Dresde, tan ligada a la música de Heinrich Schütz. Generalmente suele darse conflictos entre la acústica apropiada para la voz hablada y la adecuada para la música. Así, cuando el sermón adquirió importancia en la religión protestante se disminuyó el volumen cúbico de las iglesias de nueva construcción para disminuir el tiempo de reverberación y proporcionar una mayor inteligibilidad y claridad de la palabra. Podemos imaginar también que las salas de ópera del siglo XVIII fueron construidas específicamente para la música de los compositores de aquel periodo. Las grandes obras de Gluck, Haydn o Mozart están pensadas para un lugar específico, ya sea porque se componían por encargo para un lugar o porque se tenía en mente un cantante concreto. Hay que recordar que se trata de una época más del virtuoso que del compositor.

Podemos apuntar asimismo la existencia de una relación acústica entre la Abadía de Westminster y la música inglesa barroca, entre el teatro de Bayreuth y la música de Wagner... La construcción arquitectónica ha contribuido al enriquecimiento de la producción musical y ha contribuido al mismo tiempo a una puesta en escena de la música que ha tenido un desarrollo a lo largo de la historia. Hasta el siglo XVIII la música era seguida por lo general en círculos privados, en las salas de baile, en salones de nobles y de las cortes europeas. Se trataba de salas no construidas necesariamente para la música: aunque se destinaban salas a la representación musical, éstas diferían del resto de las salas solamente por los elementos decorativos. Aunque las pri-



Interior de San Marcos de Venecia



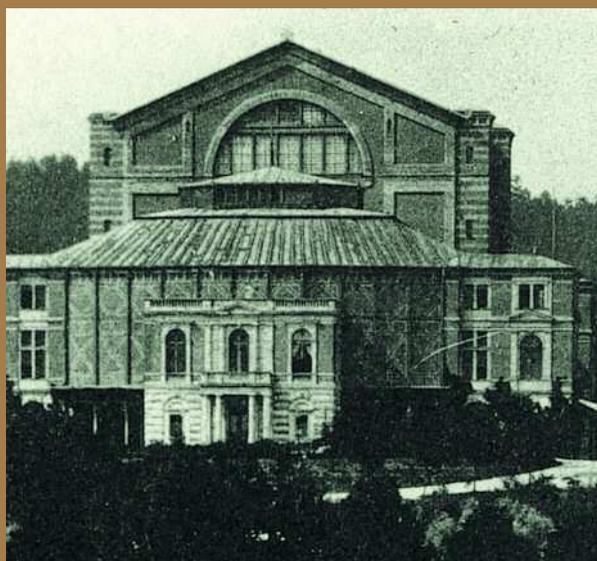
Iglesia de Santo Tomás de Leipzig

meras salas de conciertos públicas, ya en el siglo XIX, fueron decoradas como estas salas de los palacios, el hecho musical continuaba teniendo un carácter de ocasión en el ámbito de la élite aristocrática. Las orquestas del s. XVII eran bastante pequeñas pero si consideramos la exigua dimensión de las salas de conciertos, podían sonar tan fuerte como una orquesta sinfónica del siglo XX tocando la misma música en una sala de conciertos grande y moderna.

El siglo XIX

La posible relación entre imagen y sonido fue un hecho importante en el periodo romántico, dado el interés por aumentar el impacto sensorial de las obras. Los compositores de este periodo trataban de llenar los sentidos del espectador fundamentalmente con sonidos e imágenes y qué mejor medio que la ópera, medio en el que los arquitectos jugaron un importante papel. Una figura central en la arquitectura de teatros del s. XIX fue Richard Wagner, quien a través de una única realización (que permanece hasta nuestros días) que además implicó la colaboración entre arquitecto y compositor construyó su teatro de la ópera ideal, construido de acuerdo con unos principios preestablecidos encaminados a la representación del *Anillo del Nibelungo*. Con ello revoluciona el diseño de salas en Alemania tratando de conseguir la obra total en la que el espectador quede totalmente absorbido por el arte. El propio Wagner lo explica así:

“Apenas ha alcanzado su puesto, el espectador se encuentra en un verdadero y propio teatro, o sea en un lugar pensado exclusivamente para mirar, para mirar en la dirección en la que le orienta su sitio. Entre el espectador y la imagen a contemplar no se encuentra nada visible, sino sólo una distancia que un artificio arquitectónico mantiene casi suspendida entre los dos proscenios, la cual, alejando la imagen del espectador, se la muestra en la distancia de una visión de ensueño, mientras que la música, saliendo misteriosamente del abismo místico, lo pone en una condición estática de clarividencia, por lo que el cuadro escénico contemplado resulta ahora para el espectador la imagen más fiel que la vida misma” (R. Wagner, *L'ideale di Bayreuth*, 1869-1879, Milán, 1940, p. 251).



Teatro del Festival de Bayreuth

El diseño del teatro wagneriano estaba en contraposición directa con la tradicional forma del teatro barroco a la italiana, la cual sin embargo vivía momentos de esplendor y su construcción por toda Europa tuvo un gran desarrollo hasta prácticamente la primera guerra mundial. Un edificio emblemático que constituye el clímax en la arquitectura del teatro de ópera clásico fue la Ópera de París del arquitecto Garnier. Basada totalmente en la forma de teatro tradicional y realizada sin ningún principio acústico particular, constituye un símbolo del esplendor y poderío del Segundo Imperio. Aunque la Ópera de París no contribuyó profundamente a la historia de la música ni tuvo una particular relación con ningún compositor allí se representaron las principales composiciones de autores franceses como Gounod, Bizet, Massenet, Charpentier y Saint-Saëns.

Hasta el s. XVIII los compositores escribían música para determinados tipos de construcciones (la catedral gótica, la iglesia barroca...) y muchas veces para construcciones concretas (salas, teatros de palacio...). La música, por tanto, se adaptaba técnicamente a una acústica dada y además las construcciones eran contemporáneas a la música y por tanto de similar estilo. Pero a partir del s. XIX los compositores empezaron a liberarse de las Iglesias y de los mecenas de las cortes de modo que, de música escrita para una arquitectura y para una acústica preestablecida, la música empezó a independizarse del lugar. En primer lugar se pasó a una situación más democrática en la que aumentaron los espectadores pero además se incrementaba el repertorio. Se acumulaba música de diferentes periodos en el que las nuevas músicas deberían irse integrando. Este repertorio en expansión iba a poder ser representado en situaciones y en lugares diversos.

En esta nueva situación se trataba de maximizar el impacto emocional de los oyentes aumentando la escala de representación musical en salas cada vez más grandes, que dieran respuesta además a una mayor demanda de conciertos por parte del público.

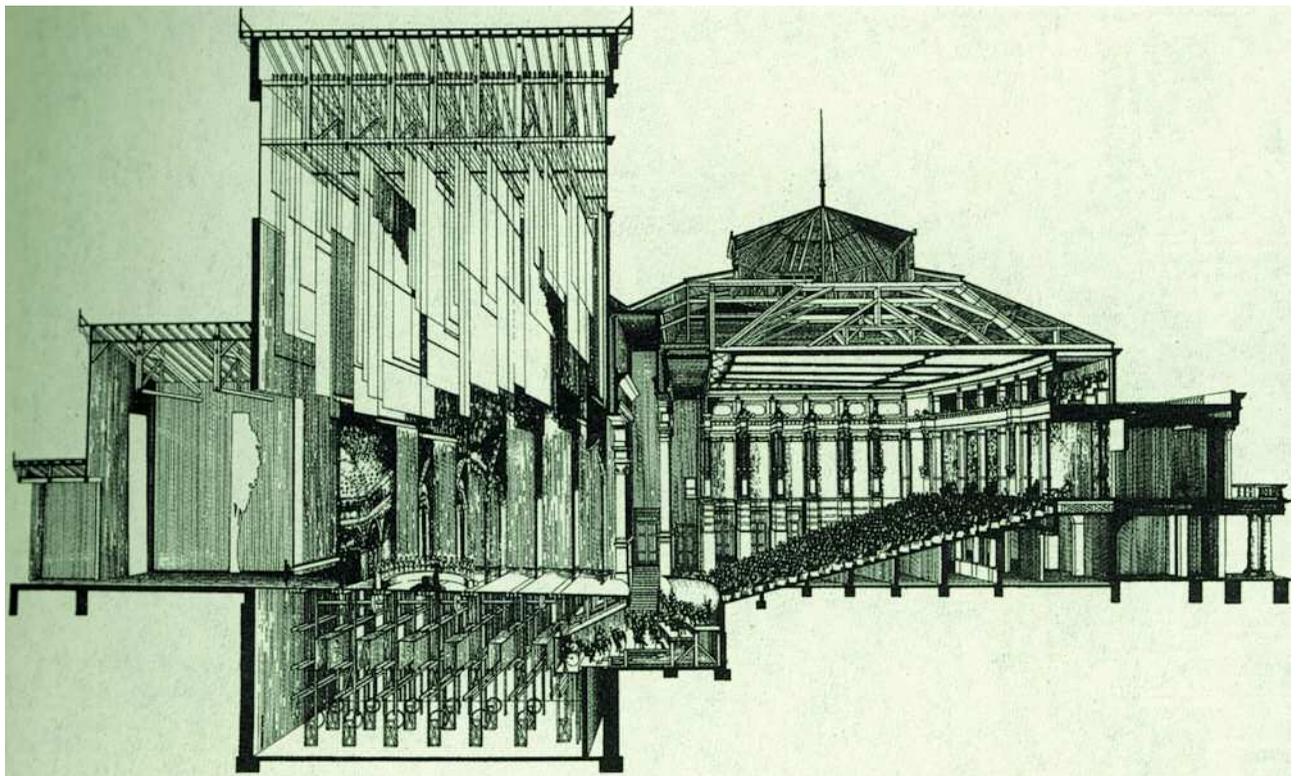
En el siglo XIX se desarrolla la capacidad para representar programas con obras que muestran sensaciones y experiencias alejadas de la propia realidad del entorno de la sala. La escena del Baile en la *Sinfonía "fantástica"* de Berlioz, la *Sinfonía "Fausto"* de Liszt (donde se introduce el concepto de música programática) o los poemas sinfónicos de Strauss son ejemplos de música que trasciende la sala de conciertos. Los compositores, al mismo tiempo, escribían para orquestas cada vez más grandes. Tal generación de compositores del XIX, desde Schubert, Mendelssohn y Schumann hasta Brahms y Dvorák pasando por Mahler y Strauss, experimentaron la más amplia variedad de tonos y de timbres incorporando y ampliando la orquesta a nuevos instrumentos, especialmente de la familia de la percusión, en definitiva maximizando la sonoridad de la orquesta para sumergir al espectador en el sonido. Las salas de conciertos reverberantes de este período eran particularmente adecuadas para esta música. Las reflexiones del sonido en una superficie envolvente refuerzan el tono de los instrumentos y producen un cuerpo sonoro rico y lleno. La música romántica tenía en cuenta la distorsión acústica más que en el periodo clásico; la reverberación de las salas permitía mantener el sonido de una nota a otra mezclando la música y creando así un marco tonal completo. Las salas reverberantes ayudan a mantener la acumulación progresiva del sonido propio de las orquestas románticas. Esta mayor fluidez de la nota en un espacio más reverberante va a permitir una mejor unión de las notas de una melodía, lo que va a contribuir al uso extensivo de la cuerda en el s. XX. Esta acústica nueva ligada a la música romántica aporta además el desarrollo dinámico creciente sobre pasajes largos. Fruto de estos desarrollos acústicos es la creación de nuevas salas, entre las que cabe señalar el ya reseñado teatro de

Bayreuth, fruto de la colaboración entre Wagner y el arquitecto Otto Bruckwald entre 1871 y 1876, o el teatro de la Ópera de Dresde que construye el arquitecto Semper entre 1871 y 1878. Contemporáneamente a la construcción de Bayreuth se crean nuevas salas de conciertos que siguen los modelos en forma de caja, estructura considerada como la referencia ideal para los valores acústicos de las salas de conciertos. Entre éstas podemos señalar la Musikvereinsaal de Viena construida por Theophil von Hansen en 1867-69, la Neues Gewandhaus de Leipzig construida por Martin Gropius y Heinrich Schmieden en 1884-87 y destruida en los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial, la Concertgebouw de Amsterdam construida por A. L. van Gend en 1887-88. Los aforos de estas salas van desde los 1560 puestos de Leipzig hasta los 2206 de Amsterdam.

Esta evolución de las salas de concierto llevó a un interés por el problema de la acústica aplicada. Uno de los problemas era que una excesiva reverberación oscurecía el sonido. Para corregir esto W. C. Sabine (1868-1919) realizó una serie de experimentos sobre la absorción del sonido llegando a encontrar una fórmula matemática que permite calcular el tiempo de reverberación de una sala a partir de su volumen y del sonido absorbido por los materiales con los que esta construida la sala. De este modo se inicia la ingeniería acústica moderna, uno de cuyos primeros ejemplos es la Boston Symphony Hall, cuya acústica es diseñada por Sabine y que es considerada como una de las mejores salas de concierto del mundo. Otro método para estudiar el comportamiento del sonido en una sala aparte del modelo matemático de Sabine es el modelo gráfico que representa el modo en que el sonido se transmite, mediante el uso de rayos direccionales que, de manera análoga a los rayos de luz, se reflejan en las superficies que encuentran en su trayectoria. Este método fue usado por primera vez para explicar los principios del sonido en el s. XVII por el jesuita alemán Athanasius Kircher, quien en 1650 publicó un gran tratado de acústica de 1500 páginas titulado *Musurgia Universalis*, tal como hemos referido en la introducción de este dossier.

Como otro aspecto no menos importante en el diseño de salas hay que referirse a la relación con la ciudad. Fue la Ópera de París de Garnier uno de los primeros teatros realizados con la plena conciencia de erigirse en monumento representativo de la ciudad. Hoy determinadas salas se plantean como elementos importantes de estructuración urbana (Palacio Finlandia de Helsinki, Sala Filarmónica de Colonia); otras constituyen una intervención aislada dentro de un contexto fuertemente estructurado (Royal Concert de Nottingham, Casals Hall de Tokio...). Las salas de conciertos tienen un carácter público y contribuyen en manera importante a la imagen de la ciudad aunque en algunos casos resultan invisibles (en Colonia por ejemplo está enterrada y en Bonn sólo da una fachada a la calle; en Utrecht o en Tokio se trata de salas integradas en edificios destinados a otras actividades). Otras contribuyen a crear un paisaje o un lugar (Helsinki), otras se pierden en la periferia (Montpellier) o se integran en un paisaje ajardinado (Valencia). En cuanto a la acústica en ambientes al abierto muestra una gran complejidad dada la gran variedad alternancia y movilidad de sonidos presentes (naturales, humanos, tecnológicos...) y la complejidad en las interacciones entre el sonido y el medio. La incidencia del tipo de superficie, de la topografía, del clima (el viento, la humedad, la estratificación térmica...) van a incidir reflejando, absorbiendo, dirigiendo, refractando, dividiendo o apagando las emisiones sonoras. Además, los sonidos varían en el tiempo, unos en modo aleatorio, otros mostrando ritmos temporales (diarios, estacionales), por lo que los ambientes sonoros son difíciles de analizar. Los ambientes sonoros dependen además de las características sociales y culturales de cada lugar. Las comunidades han ido seleccionando con el paso del tiempo determinadas sonoridades que funcionan como hitos o señales características de las mismas. La combinación resultante de los sonidos presentes en cada comunidad contribuye a la identidad de la misma, a sus realidades simbólicas, estéticas y emocionales, proporcionando unas cualidades que las identifican y representan.

Bayreuth, sección del escenario



2005

enero-marzo

CDMC

24 Enero 2005
Auditorio Nacional, 19:30

PROGRAMA

Ensemble Intercontemporain

Director: Bruno **Mantovani**
Solistas: Alain **Billard**, clarinete bajo; Vincent **David**, saxofón
Pierre **Boulez**: *Dérive 1*
Bruno **Mantovani**: *Turbulences*
Michael **Jarrell**: *Essaims-Cribles*
Gérard **Grisey**: *Périodes*
Bruno **Mantovani**: *Troisième Round*

7 Febrero 2005
Auditorio MNCARS

18:00
19:00

PROGRAMA

Música contemporánea mexicana

Con ocasión de la presencia de México en ARCO
Concierto y conferencia
Conferencia por Manuel **Rocha**
Concierto

participan: Eva **Alcázar**, piano; Anna **Margules**, flauta de pico; Roberto **Morales**, flauta travesera; Manuel **Rocha**, sonido; **LIEM-CDMC**, montaje electroacústico
Manuel de **Eliás**: *Non Nova Sed Novo*
Ignacio **Bacalobera**: *Memento*
Antonio **Russek**: *Babel de Nuevo*
Rogelio **Sosa**: *Sin título*
Manuel **Enriquez**: *Misa Prehistórica Parte 1*
Roberto **Morales**: *Aclararán*
Javier **Alvarez**: *Papalotl*
Mario de **Vega**: *Gesticular*
Manuel **Rocha Iturbide**: *Semi No Koe*

17 Febrero
Auditorio Nacional, 19:30

PROGRAMA

Ganadores, 1ª Muestra de Compositores jóvenes del CDMC**Proyecto Guerrero**

Director: José Luis **Temes**
José **Minguillón**: *Il pleut encore* *
Mario **Carro**: *Septeto* *
Eduardo **Lorenzo**: *De Hexaimago* *
Carlos **Perón**: *Miradas alfa* *
Hermes **Luaces Feito**: *Octeto* *

21 Febrero
Auditorio MNCARS, 19:00

PROGRAMA

Esteban **Algora**, acordeón
Iván **Solano**, clarinete
Uros **Rojko**: *Vox*
Guilherme **Carvalho**: *Un ensemble convexo*
Alberto **Posadas**: *Música callada, soledad sonora* * (encargo del CDMC)
José M^o **Sánchez-Verdú**: *Arquitecturas del silencio*
Carlos **Bermejo**: *La oscura violencia del sol*

8 Marzo
Auditorio Nacional 19:30

PROGRAMA

Orquesta de la Comunidad de Madrid

Director: Juan Carlos **Garvayo**
Solistas: Carmen **Jiménez**, soprano; Pablo **Sanz Villegas**, guitarra; Marta **Knörr**, mezzo;
José **Segovia**, piano; Andrés **Gomis**, saxo
«**Monográfico Jesús Torres**»
Unidad en ella
El olvido
Madre, madre
Cobra
Circuito
Epodo
Memento
Ausencias
Partita

14 Marzo 2005
Auditorio MNCARS, 19:00

PROGRAMA

MovableDo**«Japón: de la tradición a la vanguardia»**

Música tradicional japonesa «*Koten Honkyoku*» para shakuhachi
(*Shika no Tone*, *Tamuke*, *Sagartha*)
Toshio **Hosokawa**: *Melodia*
Yuji **Takahashi**: *Like a Water Buffalo*
Toru **Takemitsu**: *Voice*
Dai **Fujikura**: *Ophelia*
Música tradicional japonesa «*Koten Honkioku*» para shakuhachi
(*Shingetsu*)
Toshio **Hosokawa**: *Birds Fragments III*

* Estreno absoluto



LA ORDENACIÓN DEL ESPACIO MUSICAL

Bethoven sitúa en su obertura *Leonora* las trompetas fuera de la escena; Vivaldi, en su *Concierto para dos violines, cuerda y continuo en la mayor*, dispone instrumentos de cuerda fuera del escenario principal que responden en forma de eco a los instrumentos situados en el mismo; compositores de la escuela veneciana realizan juegos espaciales situando coros en capillas separadas entre sí en la Basílica de San Marcos. La música posee un espacio particular, un espacio exterior determinado por la ubicación de músicos y oyentes en la sala de conciertos. Pero existe también una espacialización interna de la música que se organiza en nuestra propia percepción mental. Esta espacialidad interna puede articularse según diversos criterios (el antes y el después, lo alto y lo bajo, el adentro y el afuera, el delante y detrás). Existen diversos ejemplos de cómo se relaciona el espacio externo con el modo en que nos representamos internamente la música. El propio lenguaje gestual de un director de orquesta puede interpretarse como una exteriorización de la espacialidad interna de la música, del mismo modo que los grafemas y diagramas describiendo un curso melódico pertenecen a esa espacialidad, y concretamente al hecho de que distingamos diversos registros

Palacio Finlandia. Helsinki, 1971.
Arquitecto: Alvar Aalto



(alto o bajo), ya que toda materia acústica musical puede ser medida con respecto a esta dimensión. El espacio interno está relacionado también con la forma, con la escritura musical. Algunos compositores plantean recorridos internos dentro de una obra musical. Para el compositor contemporáneo portugués Emmanuel Nunes una condición fundamental del acto de escribir es de poder en todo momento salir y entrar en los datos que él mismo establece para la partitura, planteando problemas como el de la obra abierta, el de la reversibilidad de la forma, el de los recorridos en el interior de una obra.

La distribución en el espacio de los instrumentos musicales ha estado sometido a diferentes códigos: las ceremonias religiosas, las festividades en las cortes. En general, las condiciones espaciales del concierto están dominadas por las disposiciones frontales, perspectivistas. Esta historia del espacio en la música tiene un particular interés en la música hoy. Constituye un reto importante repensar la disposición espacial del sonido partiendo de los desarrollos actuales de la acústica de salas y teniendo especialmente en cuenta las prácticas compositivas que en los últimos años tienden a desbordar el marco tradicional del lugar. Ello plantea una serie de dificultades. En primer lugar está el problema del campo del conocimiento desde el cual se plantea la cuestión ¿Desde qué enfoque podemos hablar del espacio en música? Lo hacemos desde el interior de la música o el espacio llega a la música como una circunstancia externa. Parece que el lugar no importa desde el momento en que se trata de un código ceremonial o cultural que nos viene dado. Del mismo modo que la literatura tiene el libro o las artes plásticas tienen el museo y la galería de arte como lugares propios en los que se acogen estas creaciones del espíritu, la música posee la sala de conciertos como marco en el que se presenta. Pero ¿se trata de un mero marco físico o es algo más y puede ser concebido como una instancia superior capaz de generar la obra misma?

El dispositivo del concierto tradicional separa al público de los músicos a los cuales se reserva un espacio particular: el escenario. El modelo de los lugares clásicos de espectáculos musicales encuadra nuestra escucha siendo responsable en primer lugar del inmovilismo instrumental. La especialización de la música instrumental está muy dominada por la inercia de los códigos en materia de acústica de salas. La primera sala de conciertos con escena central es la de la Filarmónica de Berlín y fue construida por el arquitecto Hans Scharoun, diseñada en 1956 terminada de construir en 1963. Pero esta interacción entre música y arquitectura en el pasado se proyecta en el presente y hacia el futuro. Actualmente constituye un campo fundamental de investigación y creación en el que confluyen diversos campos: la composición musical, la acústica, la informática, la arquitectura... Tras el predominio del auditorio clásico durante el auge de la música sinfónica, en la modernidad el concepto de espacio va unido y evoluciona de la mano de las nuevas ideas y experimentos de las composiciones de vanguardia. Son numerosos los ejemplos de obras musicales en cuya elaboración hay una conexión y una dependencia del espacio en el que ésta se representa (Stockhausen, Varèse, Boulez, Nono...). Además, la esfera artística en la que se crea la obra musical contemporánea se extiende cada vez más y se hace más pluridisciplinar. Así, en muchos casos música, teatro, artes plásticas, danza, cine, arquitectura, diseño, ciencia empiezan a abandonar sectorialismos y a tender puentes de unión entre compartimentos hasta ahora estancos. El com-

positor Luciano Berio lo señaló planteando la interacción irrestrictiva de música y arquitectura, de teatro y escultura, de danza y artes plásticas... El desarrollo de las nuevas tecnologías aplicadas a la música, los nuevos sistemas electroacústicos, la radio, el vídeo, los medios digitales han abierto perspectivas nuevas. Con la música electroacústica, la música cambia de soporte y cambia también de marco acústico ya que las fuentes sonoras localizadas de la música instrumental dan paso a espacios virtuales poco ligados a la configuración de las salas: la espacialización es casi obligada. Sonidos, luces, color, imágenes y volúmenes están a disposición del artista junto con múltiples medios de dispositivos electrónicos. Las obras de concierto tienen lugar con respecto a un marco o telón de fondo sobre el que se proyecta; pero al que no se le atribuye ningún estatuto artístico; este límite establecido entre la obra y el contexto fue puesto en discusión radicalmente por John Cage con su obra *4'33"*, que generaliza el contexto en una obra. Otros autores también han introducido el contexto en la música. Así, mientras Stockhausen integra los aplausos del público en su obra *Momento*, Schoenberg los manda suprimir. La búsqueda de nuevos espacios sonoros, siguiendo seguramente el camino de la melodía de timbres de Schoenberg, se inicia con el desarrollo de nuevos materiales musicales y con la búsqueda de dispositivos de orquesta dispuestos de manera que se desarticula la tradicional situación frontal. Sin embargo, a pesar del gran interés, la consideración del espacio como un parámetro compositivo en el campo de la música instrumental es raro siendo contados los autores que han luchado contra la inercia de los códigos en materia de acústica de salas. Se trata de compositores que se han alejado de las escenas tradicionales tratando de crear disposiciones de la orquesta propicias a su expresión musical. Son ejemplos de nuevos modos de poner el sonido en el espacio. Ya Varèse, en un proyecto de obra titulado *Espaces* llegó a imaginar la difusión simultánea de su obra en numerosos lugares del mundo. Más tarde Varèse colabora con el arquitecto Le Corbusier y con el compositor y arquitecto Xenakis en la creación del *Poème électronique* (1958) para el Pabellón Philips de la exposición Universal de Bruselas, uno de los primeros lugares concertados entre arquitectura y música. Le Corbusier fue requerido por la compañía Philips para participar como arquitecto en el proyecto del pabellón de exposiciones, y concibe la idea de un *poème électronique*, una obra total en la que sonido, luz, color y ritmo serían los medios expresivos a desplegar dentro de una estructura en forma de botella. El planteamiento general fue concebido partiendo de ideas provenientes de la música para orquesta que Xenakis componía en esa época. La idea era crear espacios que se modificaran y transformaran continuamente a partir del desplazamiento de una recta, con lo cual se obtienen paraboloides hiperbólicos en el caso de la arquitectura y verdaderas masas de *glissandi* en música. A excepción de la música, el resto de las partes que constituyen el *Poème* quedó en manos de Le Corbusier y sus colaboradores. Le Corbusier encargó el desarrollo en detalle de cada una de las partes a diferentes personas. El proyecto de arquitectura y la realización fue integralmente desarrollado por Iannis Xenakis, que en ese tiempo trabajaba como ingeniero para Le Corbusier. Xenakis, que ya entonces desarrollaba una actividad de compositor y que desarrollaría plena y extraordinariamente en el futuro, es además el autor de un interludio de *2'42"* de música electrónica para el Pabellón, de título *Concret PH*. El trabajo técnico de montaje de la película de imágenes en blanco y negro, fue responsabilidad de Philippe Agostini. Le Corbusier había realizado la selección y establecido las pautas de tiempo de cada sesión del *Poème*, pautas que concretó su colaborador Jean Peit (*Space Calculated in seconds. The Philips Pavilion*). Le Cor-

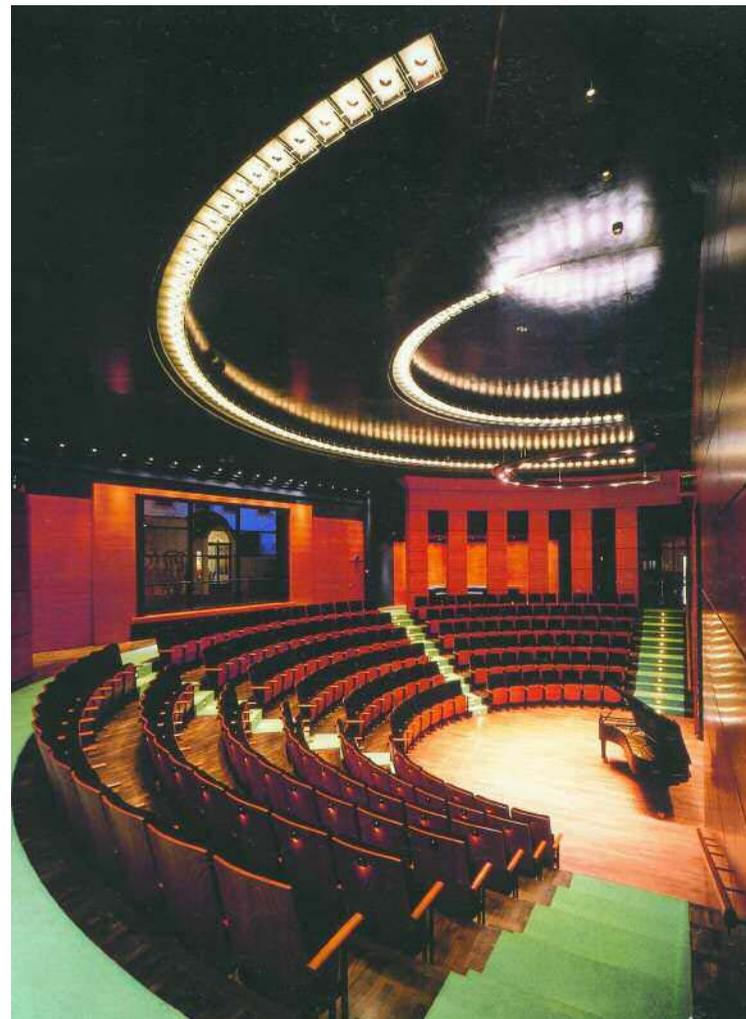
busier Edgar Varèse. Marc Treib.). Partiendo de los medios técnicos existentes a principios del siglo XX se estableció una proyección de fuentes sonoras que se multiplican en un espacio y fueron capaces de unir música y arquitectura en esta obra cobijada bajo una atmósfera arquitectónica movable. La poesía también puede alcanzarse con obras como este impresionante ballet de colores, de sonidos e imágenes que rodean por todas partes al espectador situado en el centro de un espectáculo total. Le Corbusier, Xenakis y Varèse fueron capaces de inaugurar un nuevo lenguaje elaborado con colores, texturas, sonidos, ritmos, luces, volúmenes, imágenes...

El pabellón Philips, permitía al público sumergirse en el corazón de una vasta cinemática sonora. En Xenakis la expresión espacial refleja los principios formales de su obra: la localización de fuentes sonoras: utiliza altavoces en *Polytopos*, mientras que en *Nomos Gamma* traduce el concepto de nubes de sonidos derivado de teorías probabilistas situando de golpe al auditorio en una situación inédita: el público está en la orquesta y la orquesta en el público.

Un compositor especialmente significado a la hora afrontar las experiencias espaciales en la música es sin duda alguna Stockhausen. Stockhausen propone en algunas obras una música espiritual para la escucha concentrada en la meditación y en la inmersión del individuo en el todo del Cosmos. Esta visión universal se inscribe en la línea de proyectos como la *Sinfonía "Universo"* de Ives

Sala de Cámara, Bonn, 1989

Arquitectos: Thomas van der Valentyn y Klaus Müller



que tratan de dar una visión planetaria, cósmica, Se trata de una especie de Land Art musical. Al contrario del desorden estocástico de Xenakis se encuentra la simetría perfecta tan presente en las obras de Stockhausen y particularmente en *Kontakte*, *Sirius* y en *Carre*: grupos orquestales y coros se disponen en perfecta simetría suficientemente cercanos para que el público en el centro de la configuración pueda percibir el movimiento del sonido de un grupo a otro. El dispositivo espacial y sonoro se encuentra indisolublemente unido al tiempo propio de la obra. Cuando Stockhausen propone en 1957 un nuevo tipo de música instrumental especializada con *Gruppen* para tres orquestas renuncia a la disposición convencional de las salas y sitúa las tres orquestas alrededor del público. Las tres orquestas fueron dotadas de formaciones instrumentales similares para obtener la ilusión de que un mismo sonido se desplaza de un grupo a otro, incorporando así un parámetro por mucho tiempo ignorado en la composición musical pero que la música es sin embargo capaz de explotar: el movimiento espacial. Su obra *Kontakte* es otro ejemplo de las múltiples experimentaciones realizadas por Stockhausen con relación al espacio sonoro. Así, en esta obra llega a crear en el oyente una pérdida del sentido de la orientación algo que se ha comparado con la pérdida de orientación en el interior de una cámara gravitatoria. Stockhausen, que combina instrumentos acústicos y electroacústicos, diseña para esta obra una gran mesa giratoria sobre la que se sitúa un altavoz con un cono metálico delante de la membrana que facilita la direccionalidad del sonido. Junto a la mesa se sitúan cuatro micrófonos

Prólogo de *Prometeo* de Luigi Nono



conectado independientemente a un magnetofón de cuatro pistas. De este modo se producen una serie de movimientos reales, que dependen de las distancias entre micrófonos y altavoces. Con *Alphabet* este carácter metafórico del desplazamiento de sonidos (de ondas sonoras) en el espacio sensible alcanza a la vez su expresión más fuerte y su resolución o sea su disolución. La pieza fue concebida como un recorrido por las cuevas de la Radio Belga un recorrido enlazando trece situaciones en las que las vibraciones acústicas modulan una materia. Stockhausen va incorporando en su trayectoria como compositor el espacio como un elemento estructural cada vez más importante al mismo nivel que otros parámetros del sonido como la altura el ritmo o el timbre, hasta el punto que señala la necesidad de construir nuevos auditorios adaptados a las exigencias de lo que él denomina música espacial. Así señala Stockhausen: "Yo imagino un espacio esférico en cuya superficie estarían dispuestos los altavoces; en el centro de cuyo espacio habría una plataforma suspendida que sería acústicamente permeable y transparente donde se situarían los auditores. De esta forma se podría escuchar una música proveniente de arriba, de abajo y de todos los puntos cardinales". En su búsqueda experimental en el espacio sonoro, Stockhausen llega a plantear la idea de la casa musical. Una casa en la que se puede escuchar continuamente música, hecha de todo un complejo de auditorios que se utilizan separadamente o al mismo tiempo para una composición; un laberinto sonoro de espacios, pasillos, balcones, puentes, plataformas móviles, de riscos, cuevas graneros sonoros de vibratoriums, cajas sonoras... "Debemos empezar a ensayar formas nuevas para la escucha colectiva de la música formas de hoy. La forma antigua no es cuestionada siendo simplemente un caso particular (La forma ideal de concierto sería así la de museo. El museo con su espacio abierto a todo tipo de recorridos resultaría la metáfora de una cierta concepción musical de la forma abierta. Una forma que se correspondería con la visita a galerías de pintura". Stockhausen denuncia que las orquestas todavía están organizadas según los usos de la música clásica-romántica, cuyas bases de organización se remontan al s. XVIII (escuela de Mannheim) como resultado de décadas de experimentación hasta su consolidación. Por el contrario, en nuestros días esta institución apenas ha variado; en consecuencia nuestra música es interpretada por formaciones cuyas características pertenecen a una música compuesta entre 1700 y 1900.

Stockhausen es uno de los primeros en comprender la importancia de la música electroacústica: "La música del futuro debe ir asociada a un centro electroacústico dedicado tanto a la investigación como a la mejora de los instrumentos existentes". Estos planteamientos con relación a la música espacial de Stockhausen tienen un punto culminante en su auditorio diseñado para la exposición universal de Osaka de 1970. Para ello, diseñó un auditorio esférico que plasmaba sus ideales con relación a la especialización de la música. Así, este auditorio consistió en una inmensa esfera de altavoces, provista de una plataforma central —transparente y permeable al sonido— donde estaba situado el público, el control de sonido y seis balcones para intérpretes solistas por encima del público. Cincuenta altavoces fueron distribuidos en siete círculos controlados desde la mesa de mezclas provista de catorce entradas de micrófonos. Todas las combinaciones entre altavoces eran posibles, de modo que cualquier figura espacial sonora era posible en el espacio a partir de esta serie de puntos repartidos por la esfera. Las posibilidades de amplificación y difusión del sonido permitían que el sonido llegara desde todos los puntos del espacio y los oyentes podían sentirse potencialmente inmersos en el interior de un piano. Esta audición, modulada a través de nuestro cuerpo ayuda a la comprensión real

del concepto de movimiento y por tanto a la comprensión suprema del universo.

Un autor como Luigi Nono echa de menos la manera de hacer escuchar la música de los tiempos de Gabrieli en San Marcos, donde el espacio arquitectónico participaba activamente en la música y donde el oyente, con sus movimientos en el espacio completaba la composición: “La unidad del espacio geometrizado se descompone en estos lugares a lo largo de las generatrices de geometrías polivalentes... en la basílica de San Marcos vas, caminas y descubres espacios siempre nuevos, pero puedes sentirlos, además de leerlos, los escuchas aunque no haya música”. Frente a la unificación de la geometría de las salas de concierto que privilegian un solo punto de escucha, el frontal, Nono considera que la aglutinación de la experiencia musical en teatros y salas de conciertos ha obviado la espacialidad propia de sitios como San Marcos de Venecia o Notre Dame de París, lugares llenos de multiplicidad arquitectónica, en los que innumerables geometrías se entrecruzan sorprendiéndose continuamente. Nono añade el hecho de que en estos lugares los coros, los órganos se disponían a media altura, respondiendo a diferentes geometrías, que aparentemente alteran las composiciones. Pero el hecho es que la composición era pensada y construida justamente para y con dichas geometrías. Nono se refiere así a la técnica compositiva de Giovanni Gabrieli: “la escritura musical es totalmente diferente si se pensaba en cinco coros o en un coro a cuatro voces”.

Luigi Nono lleva algunas de estas ideas a sus propias composiciones. Así, en su obra *Prometeo* el sonido emitido en uno de los lados de la sala por dos sopranos una flauta bajo y un clarinete contrabajo es sucesivamente amplificado por una sucesión de halos que se superponen unos a otros invadiendo gradualmente todo el espacio la complejidad armónica debida a la superposición continua de estratos sonoros aparece ligada a la expansión espacial de la música. Es la prueba de que le escucha se expande a otros aspectos antes ignorados por medio de la espacialización. Para Nono el teatro de ópera a la italiana produce una neutralización total del espacio. Pero lo que él considera importante es, según sus propias palabras “la relación incierta entre sonido y espacio, cómo el sonido se compone con otros sonidos en el espacio; cómo aquellos se recomponen en éste... lo que significa: cómo el sonido lee el espacio; y cómo el espacio descubre, desvela el sonido”.

Por su parte, el arquitecto Renzo Piano, encargado del proyecto del espacio arquitectónico de representación de esta obra, señala la importancia de respetar el protagonismo de la música pero sin olvidar la arquitectura (“uno spazio inesistente, uno spazio morto, non è mai un buon punto di partenza”), la cual debe estar atenta a una interpretación lo más equilibrada posible de la relación que se pretende entablar entre las diferentes disciplinas en juego.

Otro tipo de espacio sitúa esta vez al auditorio no en una situación frontal ni totalmente inmerso en su desarrollo sino en una doble situación de observador del sonido que le rodea. Es el caso del dispositivo en corona de la obra *Répons* de Pierre Boulez quien sitúa seis instrumentos solistas en la periferia de la escena y el núcleo de un conjunto instrumental en el centro, con el público situado entre ambas formaciones. La utilización de la música electroacústica en esta obra permite la utilización del eco y desfase del sonido, interviniendo directamente no sólo sobre la organización del espacio sonoro sino interviniendo sobre la propia naturaleza del sonido original. Boulez en esta obra, mediante la utilización de la electroacústica, alarga y domestica el desfase, el *delay* de los instrumentos acústicos en un que efecto no parece añadido sino integrado en la fuente sonora.

Con la música electroacústica ha de llegar el gran desa-

rollo de las posibilidades del espacio como parámetro musical. Con la música electroacústica la espacialización es casi obligatoria. Ya se trate de una obra de síntesis o de la transformación en tiempo real, de un sonido instrumental, la música electroacústica se difunde siempre por altavoces. La música cambia de soporte pero cambia también el marco acústico ya que las fuentes sonoras localizadas de la música instrumental ceden generalmente el sitio a espacios virtuales poco sujetos a la configuración de las salas. Los compositores realizan desplazamientos sonoros siguiendo fundamentalmente las leyes de la estereofonía. Al resultar la espacialización un modo fundamental de presentarse el sonido electroacústico, los juegos y desplazamientos espaciales (rotaciones, trayectos, espirales, diagonales...) van a jugar un papel en la percepción del discurso musical. La espacialización va a ser por tanto una nueva variable compositiva capaz de generar la propia obra. Esta capacidad de la variable espacial para generar, con la ayuda de la electroacústica, la obra musical puede comprobarse en la puesta en escena de algunas obras emblemáticas de la música contemporánea. La fusión de diversos medios (sistemas electroacústicos, radio, el vídeo, los medios digitales) abren perspectivas nuevas. Con el desarrollo de las nuevas tecnologías electrónicas y digitales sonidos, luces, color, imágenes y volúmenes están a disposición del artista.

**Espacio musical para el *Prometeo* de Luigi Nono, adaptable a diversos ámbitos. Venecia, Iglesia de San Lorenzo.
Arquitecto: Renzo Piano /Building Workshop.**



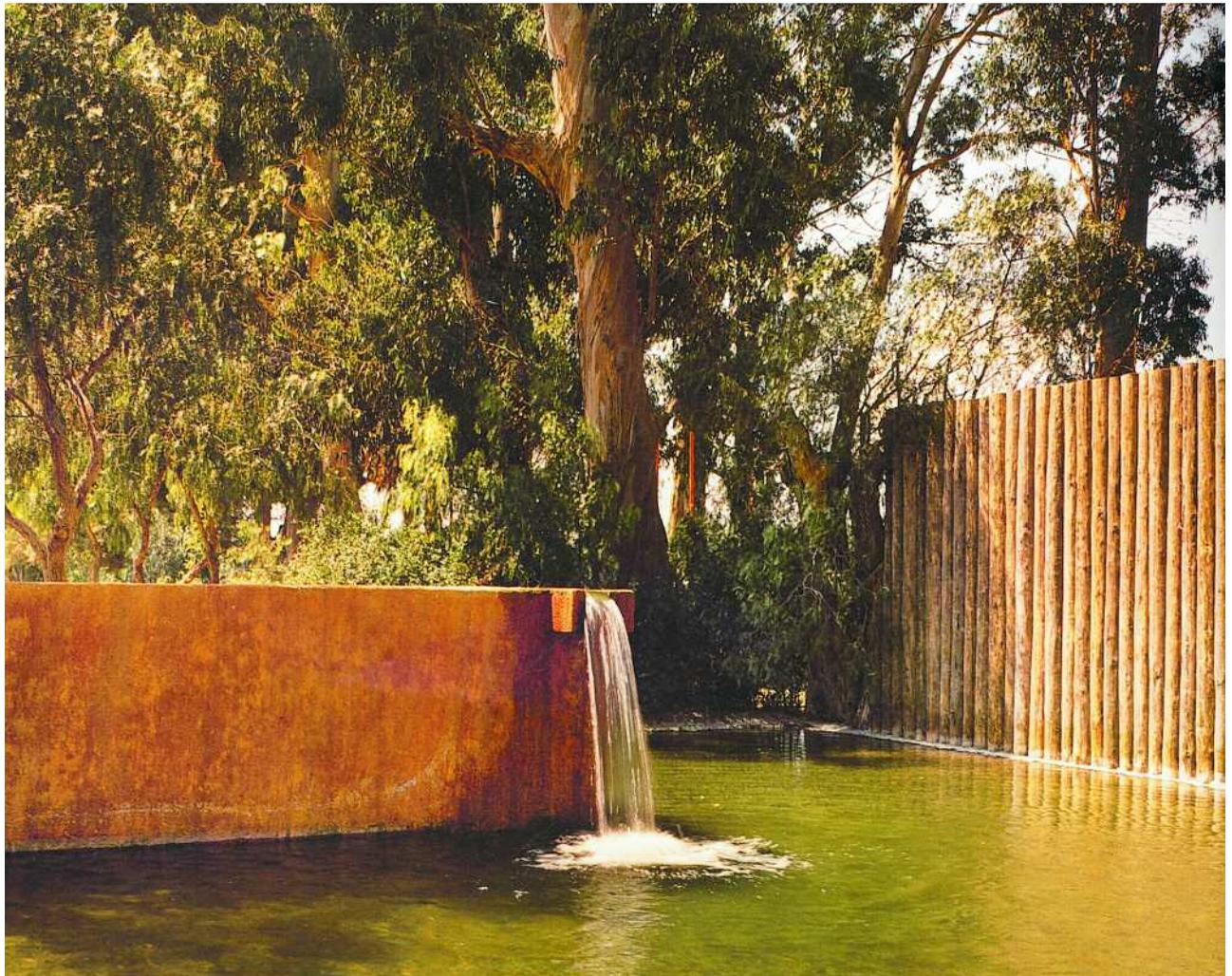
EL LUGAR EN MÚSICA Y ARQUITECTURA

Sonido y lugar

La experiencia de la escucha de un lugar permite comprobar la existencia de una conexión básica y profunda entre música y arquitectura. ¿Quién no ha tenido la sensación al escuchar una música del poder de la misma para modificar nuestra sensación del lugar en el que la escuchamos, de modificarlo en el tiempo? La música, considerada como el arte del tiempo, es capaz de transformar nuestra percepción del mismo, llegando incluso a hacernos salir del tiempo. Pero la música también cambia nuestra sensación del espacio, al transformar el aquí y el ahora. El sonido contribuye al proceso mediante el cual los ambientes resultan lugares, lugares con una atmósfera particular, que crean sentimientos y emociones. Pero, ¿cómo funciona nuestra percepción sonora? La impresión acústica está sostenida por el flujo temporal y el cambio. Mientras los elementos visuales definen el espacio de forma estable, en la dimensión acústica es fundamental el flujo y el cambio, siendo la presencia de sonidos estables o permanentes excepción a la regla. Los sonidos “van y vienen” en un estado en continuo flujo. La experiencia acústica, tal como muestran algunas investigaciones sobre percepción sonora, está basada en el aislamiento e identificación de *patterns*

significativos, de secuencias, de sonidos extraídos del ambiente acústico que nos rodea (Bregman, 1994). Una vez identificados, éstos proporcionan un contacto físico y dinámico con el mundo exterior, el ambiente acústico cambia rápidamente tanto en el tiempo como en el espacio con nuevos sonidos que emergen y desaparecen continuamente del alcance del oído dentro de un flujo constante. La forma de representar la música y el sonido en general implica una ordenación mental de tipo espacial. Xenakis sugiere que percibimos el tiempo musical con la ayuda de unidades de referencia perceptivas ancladas en nuestra memoria situadas fuera del tiempo, lo que parece indicarnos que en parte nuestra percepción de la estructura de la música está fuera del tiempo, como la partitura, de manera similar a como percibimos un plano y otros sistemas generativos. Pero el sonido no sólo es un elemento físico que nos rodea y nos aporta informaciones sino que puede penetrar en nuestros espíritus generando fuertes emociones. La música crea en nuestro cerebro estructuras temporales y procesos que afectan dinámicamente a cómo percibimos el presente. La extensión y duración de la experiencia sonora en un momento dado depende del oyente y del sonido. La escucha se produce en ese hilo invisible, en ese filo de la navaja que se sitúa entre lo que todavía no ha ocurrido y lo que

Luis Barragán: Plaza y fuente del campanario. Urbanización Las Arboledas. Atizapán de Zaragoza. Méjico, 1959



ya ha pasado. Nuestra memoria a corto plazo integra elementos sonoros muy próximos en el tiempo; con la música este ahora se extiende hacia atrás en el pasado y hacia delante en el futuro dada nuestra habilidad para recordar lo pasado y para anticipar lo que va a venir. El ahora por tanto puede ser una simple fracción de segundo, una nota, una frase o incluso una obra entera. El campo de la percepción musical, que constituye un aspecto particularmente llamativo en el campo general de la audición, trata de comprender como se elaboran representaciones mentales a partir de la estructura de la música, en la que se establecen relaciones entre acontecimientos separados en el tiempo. La música desencadena y al mismo tiempo actúa como una memoria involuntaria proporcionando a nuestra mente una capacidad para sustraerse momentáneamente a la inteligencia y llevarnos a impresiones y sensaciones vividas en el pasado. Este fenómeno del recuerdo (en definitiva de la memoria involuntaria), tan ligado a la música es el motor generador de importantes trabajos literarios. Uno de los más significativos es *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, quien, al igual que otros escritores y pensadores (Joyce, Nietzsche, Schopenhauer...) encuentra en la música la capacidad para expresar la quintaesencia de las cosas, de revelar el fondo misterioso de nuestra alma, encontrando en la música el modelo artístico al que hacer referencia para su propia obra de arte. “Lo que sentimos de la vida —señala Proust en *La prisionera*— no lo sentimos en forma de ideas; por lo que su traducción literaria, es decir intelectual, dándonos cuenta de ella, la explica, la analiza, pero no la recrea, como hace por el contrario la música en la cual parece que los sonidos tomen la singularidad del ser, reproduciendo ese sentimiento íntimo que está en el fondo de los recuerdos y que nos proporciona esa euforia que sentimos por momentos”.

Para Proust, los efectos derivados de esta memoria involuntaria nos procuran una felicidad intensa, quizás la única y auténtica felicidad. Probar en el presente sensaciones ya vividas en el pasado significa, aunque sea por pocos instantes, poder vivir fuera del tiempo. Proust sitúa la música en una posición privilegiada respecto a la sociedad, a los sentimientos y a las otras artes.

Los sitios y los acontecimientos sonoros son, en definitiva, hechos de la experiencia, que son observados desde nuestros sentidos, desde nuestra percepción, mientras experimentamos una situación sonora en un espacio dado. En esa confluencia de tiempo y espacio en ese punto en el que música y arquitectura se encuentran en la percepción de un sujeto pueden plantearse múltiples acciones. Hoy, merced a las posibilidades de difusión y reproducción sonoras, las combinaciones de arquitectura y sonido o música son bastante comunes. Un ejemplo claro es el del Muzak, ambientación musical utilizada con el fin de hacer que uno pueda sentirse confortable en un lugar desagradable. Los arquitectos pueden basar sus proyectos en estructuras musicales de modo que una estructura musical puede extenderse en el espacio como los arpeggios horizontales de Boulez. Con el desarrollo de la tecnología digital cabe la posibilidad de integrar ambas artes de manera que se ponga en cuestión la inmutabilidad tanto de la arquitectura como de la música. Pueden crearse sitios con sonidos, plantearse recorridos sonoros como una intervención urbana, crear instalaciones sonoras en lugares públicos o integrar grabaciones de sitios concretos con estructuras musicales. Las nuevas prácticas compositivas que desbordan los espacios convencionales de escucha e interpretación musical por un lado, y las nuevas formas de percibir el espacio urbano en el que cada vez más entran diferentes formas artísticas, por otro, abren una apasionante vía de exploración en esta relación entre la arquitectura y la música, a través de las complejas relaciones entre espacio y sonido.

Arquitectura y construcción del lugar

Al igual que ocurre con el sonido y en particular con la música, la arquitectura y el urbanismo cambian nuestra sensación del lugar. Crean y modifican lugares construyendo o implicando hitos físicos o simbólicos dentro del espacio. Crean formas, volúmenes, ritmos, líneas visuales y puntos de fuga y caminos potenciales, relaciones de vecindad o de alejamiento. Es interesante detenernos a comprobar cómo los propios arquitectos describen la capacidad de construir lugares con la luz, con los volúmenes, con lo imprevisible de los elementos atmosféricos. Podemos empezar con Le Corbusier, el gran maestro de la arquitectura moderna, quien señala: “El arquitecto, organizando las formas, realiza un orden que es pura creación de su mente; a través de las formas golpea con intensidad los sentidos y, provocando emociones plásticas mediante las relaciones que crea, despierta en mí resonancias profundas, nos da la medida de un orden que participa del orden universal, determina movimientos diversos de nuestro espíritu y de nuestro corazón: es aquí donde advertimos la belleza” (*Le Corbusier, Vers une architecture*).

Por su parte, Francesco Venezia, un poeta de la arquitectura contemporánea, nos muestra los valores básicos de la arquitectura para construir lugares: “La arquitectura ha alcanzado resultados altísimos en su inicio y las reglas no han cambiado. Terragni, campeón de la modernidad, consideraba el rectángulo áureo la unión con los antiguos, una de las formas planimétricas adoptadas con frecuencia por asirios, egipcios, griegos y romanos. Así, el rectángulo podía conferir a un edificio de los años treinta aquel mismo valor de “absoluta belleza geométrica”. Continúa comentando Venezia: “Le Corbusier nos hablaba de luces egipcias, persas y griegas como valores de la arquitectura... La luz solar y su control están en el origen de la arquitectura. Todos tenemos la experiencia del crepúsculo del atardecer cuando las formas pierden todo relieve y conocemos la experiencia de la aurora cuando todo parece volver a la vida. Podemos proyectar las sombras, podemos decidir cómo hacer del astro solar un obediente maestro de sombras. Obediente a nuestros deseos, a nuestros cálculos. Después hay una nube que pasa y todo cambia... Menos mal! Obediente a nuestros cálculos, este es el punto. El recorrido del sol sigue leyes que no cambian en el tiempo.”

Un efecto calculado por un arquitecto egipcio se representa hoy con la misma implacable precisión en aquella hora de aquel día del año.

El control de la luz solar nos permite lanzar en el futuro la forma de nuestra sensibilidad”. (*Trentadue domande a Francesco Venezia* (Paolo Di Martino, 1997).

Luis Barragán, arquitecto mejicano, que centró gran parte de su interés y de su esfuerzo en el diseño de jardines, estanques, senderos, y fuentes mostrando un profundo entendimiento tanto de los elementos básicos de construcción (vigas, tejas, arcos) como de los elementos naturales (rocas y piedras, el agua, y el horizonte jugaban un importante papel en el diseño al construir una casa) dijo: “La arquitectura, además de ser espacial, es también musical. Esa música es interpretada por el agua. La importancia de las paredes es que nos aíslan del espacio exterior de las calles. Las paredes crean silencio. Desde ese silencio puedes hacer música con agua. Después, esa música nos rodea”. Barragán actuó como urbanista y arquitecto, diseñando casas y planeando calles, estanques, senderos, y fuentes. En sus trabajos, en zonas de valor natural como en El pedregal, zona volcánica de México, tuvo siempre cuidado por proteger las formaciones rocosas naturales. Utilizó paredes de roca y lava para dividir las parcelas, preservando cactus y otras plantas de la vegetación natural. Sus casas fueron monásticas en



Carlo Scarpa: oficinas de la empresa Olivetti en la Plaza de San Marcos de Venecia, 1957-1958

espíritu y representaron un refugio de la vida contemporánea. Espacios interiores y exteriores fueron rodeados por paredes diseñadas para crear un ambiente privado y sereno. Las dimensiones de las ventanas fueron limitadas excepto cuando daban a un patio privado, con su estanque y fuente. En las palabras que dirigió al recibir el premio Pritzker, señaló la importancia que dio a lo intangible de la arquitectura: “En proporciones alarmantes las siguientes palabras han desaparecido de las publicaciones de arquitectura: belleza,

inspiración, magia, hechicería, encanto, y también serenidad, misterio, silencio, privacidad, asombro”.

En el homenaje al arquitecto americano Louis I. Kahn del poeta Jonas Salk podemos encontrar algunas de las claves de la composición del lugar por medio de la arquitectura:

“El espacio refleja una intuición

y el auditorio un Stradivarius

o una oreja?

Y el auditorio un instrumento creativo

Afinado sobre Bach o Bartók

Tocado por el director de orquesta

¿O es una sala de congresos?

En la naturaleza del espacio está el espíritu y la voluntad
De existir

En un cierto modo

El proyecto debe seguir de cerca esa voluntad por eso
un caballo pintado a rayas no es una cebra...

...Una forma emerge de los elementos estructurales
inherentes a la forma.

Una cúpula no es concebida cuando surgen problemas
sobre cómo construirla.

Nervi crea un arco

Fuller crea una cúpula.

La composición de Mozart son proyectos

Son ejercicios de orden-intuitivo...

De lo que quiere ser el espacio

Lo ignoto puede revelarse al arquitecto

Del orden él derivará la fuerza creativa y el poder de
autocrítica

Para dar forma a este ignoto

Lo bello evolucionará”.

Por su parte, el arquitecto italiano Carlo Scarpa, para nombrar las diferentes estructuras arquitectónicas y su ordenación, elegía nombres específicos derivados del vocabulario de los primeros edificios cristianos y otros relacionados con la mitología. Refiriéndose al complejo de jardines, conventos y tumbas que construyó por encargo de la familia Brion en Treviso los consideraba una secuencia espiritual de objetos y espacios unidos en una narrativa continua. El también arquitecto Tomas Lindner, sensible a los aspectos sonoros de la arquitectura, tras recorrer estos espacios señaló: “Tras abandonar el claustro dirigí mis pasos hacia un puente que parecía suspendido sobre una superficie de agua bajo el cielo abierto. Aquí para mi sorpresa, las tablas estaban fijadas y no basculaban. El estanque está flanqueado por árboles altos que rodean los muros que se abren en dirección al pueblo lejano. Un escenario relajante se abre al visitante como una reminiscencia de los “paisajes prestados” en el diseño de jardines japoneses. Dentro de este lugar están las campanas de la iglesia que tocan los cuartos, cuyo campanario se ve en la distancia. Suena convocando a los habitantes a congregarse, conecta la intemporalidad del área sagrada del cementerio con el centro del pueblo. El sonido ocasional de la campana se intercala con el ritmo constante del agua goteando desde el desagüe central situado en el medio del estanque frente al pabellón de la meditación. Como señala Pascal Amphoux: el tiempo parece separarse de la misma materia sonora y resultar genuinamente autónomo. El sonido nos proyecta fuera del tiempo; perdemos toda pista del tiempo. El efecto de la suspensión temporal es creado por un ritmo que parece anclarse en el espacio sonoro. Este ritmo puede ser producido por un *pattern* regular (el sonido recurrente de un martillo, una máquina o una campana) o por un *pattern* irregular (tranvía, pasos, voces, efectos rítmicos casuales). Pero generalmente el mayor efecto lo causa la yuxtaposición de ritmos regulares e irregulares”.

COLECCIÓN "ESTUDIOS"

Manuel de Falla: La vida breve

Estudios: Yvan Nommick, Begoña Lolo, Jean-Dominique Krynen y José Miguel Castillo. 1997.

229 p.: 82 il.; 24x17 cm. Serie "Música", 1. 24,05 €

Falla-Chopin. La música más pura

Edición: Luis Gago. Estudios: Jim Samson, Roy Howat, Paolo Pinamonti y Víctor Estapé. 1999.

170 p.; 24x17 cm. Serie "Música", 2. 24,05 €

Manuel de Falla e Italia

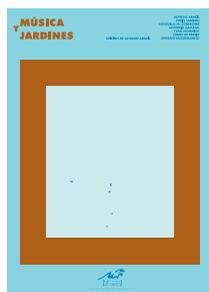
Edición y prólogo: Yvan Nommick.
Estudios: Montserrat Bergadà, Elena Torres y Stefano Russomanno. 2000.

154 p.: 6 il.; 24x17 cm. Serie "Música", 3. 24,05 €

Música española entre dos guerras, 1914-1945

Edición y prólogo: Javier Suárez-Pajares.
Estudios: Emilio Casares Rodicio, Yvan Nommick, Elena Torres, Christiane Heine, María Nagore Ferrer, Consuelo Carredano, Samuel Llano y Yolanda Acker. 2002.

378 p.; 24x17 cm. Serie "Música", 4. 24,05 €

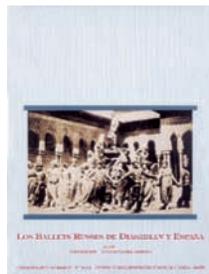


Música y jardines

Edición: Alfredo Aracil.
Estudios: Alfredo Aracil, Louis Jambou, Consuelo M. Correcher, Antonio Gallego, Yvan Nommick, Jorge de Persia y Stefano Russomanno.

232 p.: 59 il.; 24x17 cm
Serie "Música", 5. 24,05 €

FUERA DE COLECCIÓN



Los Ballets Russes de Diaghilev y España

Edición: Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano. 2000.
Coedita: Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM.

370 p.: 211 il.; 29x23 cm
51,10 €

Manuel de Falla. Imágenes de su tiempo

Edición: Yvan Nommick.
Texto: Jorge de Persia. 2001.

63 p.: 20 il.; 23x17 cm. 6,00 €

COLECCIÓN "FACSIMILES"

La vida breve

Facsimil del manuscrito XXXV A1 del Archivo Manuel de Falla

Edición: Antonio Gallego. 1997.

XIII, 168 p.; 18x25 cm. Serie "Manuscritos", 1. 60,10 €

Fuego fatuo

Edición facsimil de los manuscritos 9017-1, III A2, A4, A6, A9, A10 del Archivo Manuel de Falla

Edición y estudio: Yvan Nommick. 1999.

XLVIII, 258 p.; 35x25 cm. Serie "Manuscritos", 2. 114,20 €

Apuntes de Harmonía.

Dietario de París (1908)

Edición: Yvan Nommick. Estudios: Yvan Nommick y Francesc Bonastre. 2001.

387 p.; 24x17 cm. Serie "Documentos", 1. 84,15 €



Concerto per clavicembalo (o pianoforte), flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello

Edición crítica y estudio: Yvan Nommick. 2003.

XCVI, 193 p.; 35x25 cm
Serie "Manuscritos", 3. 114,20 €

PRÓXIMA APARICIÓN

Noches en los jardines de España

Edición e introducción: Yvan Nommick.
Estudio musicológico: Chris Collins. 2004.

Colección "Facsimiles".
Serie "Manuscritos", 4.

EL ARCHIVO MANUEL DE FALLA ES UN CENTRO DE ESTUDIOS PATROCINADO POR EL AYUNTAMIENTO DE GRANADA. EN SUS ACTIVIDADES COLABORAN EL MINISTERIO DE CULTURA, LA CONSEJERÍA DE CULTURA DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA, LA UNIVERSIDAD DE GRANADA Y MANUEL DE FALLA EDICIONES.

COLECCIÓN "CATÁLOGOS"

Val de Oscuro. Julio Juste

Textos: Ignacio Henares Cuéllar, Nicolás Torices Abarca, Julio Juste e Yvan Nommick. 1998.

38 p.: 11 il.; 22x11 cm. Serie "Exposiciones", 1. 9,05 €

El jardín de Melisendra

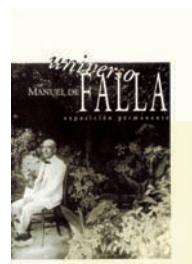
Textos: Antonio García Bascón, Nicolás Torices Abarca, Yvan Nommick y Antonio Sánchez Trigueros. 1999.

93 p.: 18 il.; 23x17 cm. Serie "Exposiciones", 2. 12,05 €

Bach. Homenaje de Chillida: Bach en el pensamiento, las artes y la música

Textos: Ignacio Henares Cuéllar, Yvan Nommick, José Jiménez, Elena Díaz Escudero. 2000.

83 p.: 15 il.; 23x17 cm. Serie "Exposiciones", 3. 12,05 €



Universo Manuel de Falla: exposición permanente

Textos: Rafael del Pino e Yvan Nommick. 2002.

81 p.: 68 il.; 23x17 cm
Serie "Exposiciones", 4. 6,00 €

La biblioteca personal de Manuel de Falla

Edición: Yvan Nommick y Antonio Ruiz Rodríguez. 2004.

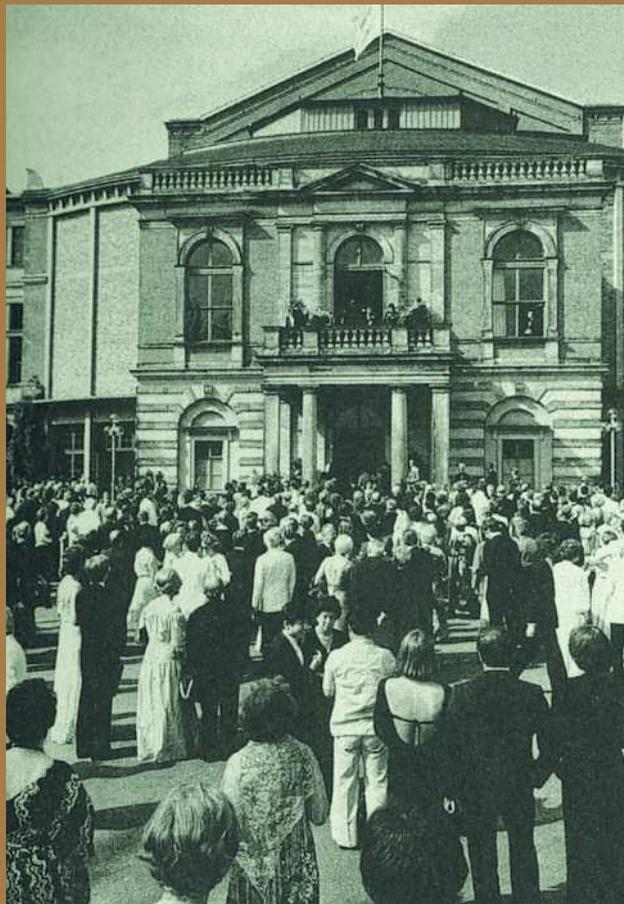
Colección "Catálogos".
Serie "Fondos documentales", 1.

Paseo de los Mártires, s/n
18009 Granada
Tels.: 958 228 318 y 958 228 463
Fax: 958 215 955
Correo-e: archivo@manueldefalla.com
<http://www.manueldefalla.com>

MÚSICA Y ESPACIOS COTIDIANOS

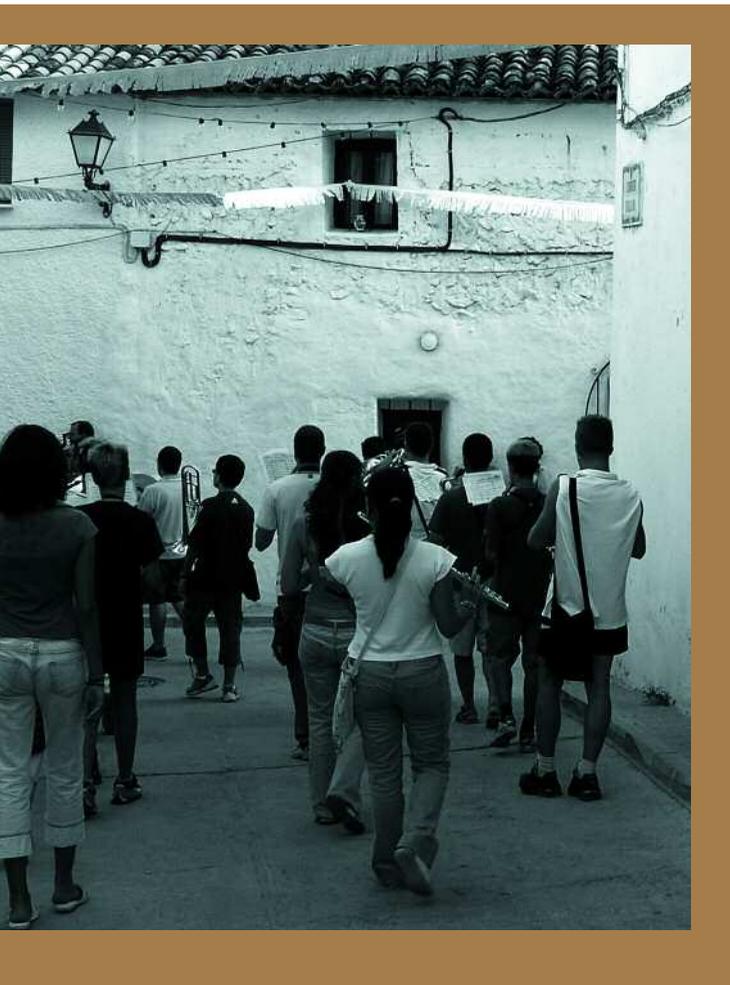
A lo largo de la historia de la música el compositor siempre ha prestado atención al sonido, no tanto a la nota escrita en el papel sino a los timbres, a los sonidos en sí, a colores e intensidades que producen formas. Ello, de alguna manera, está ligado históricamente a su interés por los sonidos que le rodean. Si nos centramos en la música occidental, que tiene como una particularidad constante el desarrollo de la racionalidad y el rechazo de la espontaneidad, encontramos imitaciones de sonidos reales en cualquier época y estilo: ya se trate de la polifonía renacentista, de la música romántica o la electroacústica, la historia de la música está llena de animales, ruelas, telares, molinos, locomotoras, batallas o cacerías... Es la incorporación de la sinfonía del mundo a la creación musical. Por ello, en este siglo, en una época en la que el paisaje sonoro está invadido de máquinas no es de extrañar que ello tenga un reflejo en las composiciones musicales, pudiéndonos remontar a principios de siglo, a los trabajos de Russolo y los futuristas con la creación de la máquina "intonarumori" o a la composición *Pacific 231* de Honegger, en la que imita el sonido del arranque de una locomotora. El compositor siempre ha tratado de apropiarse del mundo acústico que le rodea. Así, actualmente el sonido refleja la vida industrial, tecnológica, urbana, las vivencias sonoras de la ciudad, y el músico trata de mostrar como los ruidos urbanos pueden tener diversas connotaciones. El sonido ritma, marca y defi-

ne nuestra experiencia de la ciudad. Sin embargo, rara vez se reconoce en el sonido esta cualidad de fondo sonoro, de fondo musical que acompaña nuestra existencia urbana, sin el cual nuestra vida tendría un gran vacío. La música puede jugar en este momento diferentes papeles: representación de un orden, medio de expresión de la vanguardia, banda sonora que acompaña la vida cotidiana. La comprensión de la música ha ido cambiando con la incorporación de nuevas sensibilidades y enfoques hacia el fenómeno musical habiendo incidido en ello aspectos como la importancia creciente y el mejor conocimiento de las músicas de tradición no occidental, la influencia creciente de las nuevas tecnologías o el desarrollo de nuevas herramientas de análisis del fenómeno sonoro (el objeto sonoro, el paisaje sonoro...). La música constituye una parte importante de nuestra experiencia cultural. El intento por profundizar en el conocimiento de cómo funciona la música no es dominio exclusivo de musicólogos, ya que cada vez más la exploración musical abarca el análisis de multitud de aspectos: el movimiento, el tiempo, el espacio..., implicando análisis que estudian la relación de la música con el cine, el campo audiovisual, la arquitectura, el diseño espacial, la medicina, la psicología o la sociología. Esta variedad de enfoques permiten ampliar el conocimiento de la capacidad de la música al proporcionarle una mayor riqueza de significados desarrollando su campo de acción. Las músicas contemporáneas



modelan nuestro oído con nuevas sonoridades y permiten una evolución de nuestra escucha en general. El compositor inglés Trevor Wishart comenta: “en el futuro puede ser mejor que nos refiramos a nosotros mismos como diseñadores sonoros mejor que compositores ya que la palabra compositor esta fuertemente asociada con la organización de notas en el papel” (*Composer of the future*). Un factor que ha contribuido a desarrollar en manera determinante la lógica de la escucha musical es el factor espacial. Mientras que el criterio tiempo es muy direccional, es un vector, el espacio como criterio implica diversificación y movilidad. La incorporación del espacio como criterio compositivo presente ya en la escuela veneciana y empleado en gran medida por compositores del siglo XX implica una serie de cambios en la propia lógica del desarrollo musical. Desaparece el espacio único y enmarcado frontalmente creándose nuevas y múltiples referencias espaciales. Movimiento e inestabilidad entran en la música creando nuevas lógicas en su desarrollo (Recorridos, *puzzles*, laberintos...). Ello va a generar obras con multitud de espacios que se mezclan y se suceden. Si con la lógica de la evolución musical tradicional el sonido debe estar necesariamente unido a otro sonido, a base de unas jerarquías, con el fin del periodo tonal y desde los planteamientos de autores como Edgar Varèse, John Cage o Pierre Schaeffer los sonidos se independizan de una escucha narrativa y programada basada en procesos determinísticos. Además del desarrollo de la difusión espacial, con el siglo XX aparecen una serie de creadores y de pensadores que han profundizado en la relación del compositor con los sonidos de la vida cotidiana. Satie compuso su “musique d’ameublement” como parte de los sonidos de un

restaurante para llenar el ambiente sonoro. Cage, por el contrario, deja que los sonidos del ambiente rellenen un espacio de silencio entre las notas de música. Con la corriente futurista de principios del siglo XX, los artistas exploran el sonido y lo utilizan como materia de creación desarrollando nuevas formas de intervenir el espacio sonoro recurriendo para ello a nuevas tecnologías a partir del análisis de los fenómenos sonoros. Con ello se abre el universo musical a todos los sonidos, incluso el ruido, ampliando el territorio de la música a estímulos sonoros antes ignorados. La aparición de la música electroacústica y especialmente de la música concreta hacia finales de los años 40 principio de los 50, produjo también un importante cambio en la creación musical. Con la creación, a partir de los experimentos iniciados por Schaeffer en 1948 de la música concreta o acusmática (Schaeffer, 1967), los sonidos producidos por los instrumentos musicales tradicionales son sustituidos por hechos sonoros concretos, “objetos sonoros”, del espacio cotidiano (voces, puertas, ruidos de máquinas...). Ello supuso también un importante cambio en la propia escucha de la realidad, de lo cotidiano que nos rodea. Escuchando con atención los sonidos que nos rodean pueden percibirse ciertas tendencias, sonidos dominantes, colores, formas... que pueden ser retomados por el compositor para moldearlos de acuerdo a sus propios fines. La capacidad de los sonidos concretos para estimular el mundo simbólico, metafórico e imaginativo del compositor unido a las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías para recoger analizar y transformar el sonido ofrecen nuevos medios de exploración en la experiencias estéticas con el sonido. A este concepto de objeto sonoro vendría a añadirse posteriormente, un nuevo concepto, el paisaje sonoro que Murray Schafer (1976) expone como una composición, a un macro-nivel, que cada uno puede realizar. En efecto, aunque los sonidos que nos rodean generalmente sólo llaman la atención en los casos en los que alcanzan altas intensidades, el sonido ambiental puede considerarse como un sistema de sonidos organizados y podría unirse bajo un denominador común junto con otros sistemas organizados de sonidos como son el habla y la música. La escucha depende no sólo de los sonidos en sí sino de cómo resuenan, como se transmiten no sólo en el espacio físico sino en el espacio mental social y cultural. Especialistas surgidos fundamentalmente del campo musical, no sólo van a remover nuestra conciencia estética y/o musical, sino que van a afrontar además, desde un planteamiento pragmático el problema de cómo tener en cuenta y con qué criterios la enorme posibilidad que ofrece el diseño de los sonidos de nuestros espacios cotidianos, algo que hasta el momento parecía algo que nos venía dado por añadidura, como algo inevitable, un mero subproducto de nuestros objetos, nuestros actos o nuestro desarrollo. También la producción audiovisual, el cine y la televisión incorporan en una misma banda sonora, la música y la palabra con los ruidos, efectos sonoros cada vez más elaborados. Pero junto a las corrientes musicales del s. XX, en la vida cotidiana encontramos ambientes en los que la música se mezcla con los sonidos del medio: la megafonía esta presente en múltiples situaciones contemporáneas: tiendas, ascensores, metro, aeropuertos. Música, ruidos y sonidos ambientales están estrechamente unidos. En un momento en el que la música está cada vez mas integrada en los sonidos ambientales y los sonidos ambientales están cada vez mas integrados en la música puede ser de interés profundizar en el conocimiento de las interacciones e influencias mutuas entre el ambiente físico y el desarrollo de la música de hoy día, en la transferencia de herramientas de unas disciplinas a otras: ¿qué similitudes y diferencias podemos encontrar? ¿Qué podemos aprender de las técnicas de composición musical al



diseñar el espacio sonoro? ¿Qué podemos aprender del diseño acústico al componer música? ¿Podemos con las técnicas de composición musical cuestionar la gestión del medio ambiente sonoro. E inversamente ¿en qué las herramientas de diseño acústico generan nuevas formas musicales? La investigación musical explora desde hace tiempo el tema de la percepción sonora y ha tenido una importante influencia en las recientes investigaciones sobre medio ambiente sonoro. Esta complejidad puede ser captada por aproximaciones interdisciplinarias. El ambiente sonoro y la acústica física pueden enriquecer las problemáticas de investigación musical e incluso la confrontación de la música con los trabajos de acústica proporciona nuevas perspectivas de investigación.

De la mano del desarrollo de las músicas del siglo XX, especialmente de las músicas electroacústicas (en particular la música concreta), del trabajo de una serie de compositores (John Cage, Stockhausen...) y de las contribuciones de otros campos relacionados (psicoacústica, etnomusicología, ingeniería acústica...) han ido surgiendo nuevas ideas acerca de la relación entre hombre, sonido y medio. La etnomusicología nos ha enseñado la influencia de las culturas y los modos de vida sobre la música. Surgen Ideas y conceptos nuevos como el de ecología acústica, paisaje sonoro, que se han nutrido de conceptos surgidos de la creación musical, y que desarrollan con nuevos planteamientos esta importancia de la relación entre el sonido y su contexto. La música, los sonidos, los ruidos intercambian sus papeles. Los sonidos se organizan en un espacio y es la cultura del auditor, su actitud de escucha y el contexto espacial y cultural los que crean la situación ruidosa o el momento musical.

La escucha de la ciudad

El sonido puede cumplir diferentes funciones informativas, estéticas, emocionales. Una de ellas es la de contribuir a determinar la identidad de un objeto, producto, lugar, incluso ciudad. El sonido de un motor o el cierre de una puerta de un coche, la sonoridad de un edificio o los emblemas sonoros de una ciudad pueden contribuir de manera deter-

minante a la percepción, valoración y por tanto a la identidad de dichos objetos o lugares, constituyendo lo que denominamos identidad sonora. Con ello, el sonido, además de ser un factor físico del medio, puede tener cualidades. Los nuevos enfoques en las investigaciones sobre el medio ambiente sonoro realizadas a partir de los años 70 (Shafer, 1976; Truax, 1983) han planteado nuevos métodos de evaluación del medio ambiente sonoro. Estos planteamientos permiten desarrollar nuevas estrategias de gestión del medio ambiente sonoro pasando de actitudes defensivas a actitudes ofensivas. Cada ciudad posee unas situaciones sonoras representativas en la percepción del ciudadano, determinando una manera de vivir la ciudad. La ciudad no es sólo ruido, sino que en cualquier espacio urbano podemos encontrar lugares con un clima sonoro agradable, apreciado por la población.

Como un reto teórico se plantea la cuestión de qué criterios cualitativos son susceptibles de definir nuestras relaciones ambiguas con los fenómenos sonoros. Qué conceptos son necesarios definir para que sean útiles tanto desde el punto de vista del análisis como de la gestión y la creación urbana. El análisis del medio ambiente sonoro debe por tanto integrar diferentes dimensiones. El concepto de Ecología Acústica parte de la idea de que el ambiente sonoro es algo más que ruido y puede tener otras connotaciones además de la de molestia. En efecto, la planificación sonora de la ciudad, para poder responder adecuadamente a la necesidades de la ciudad contemporánea, debe incorporar, junto a las variables acústicas nuevas dimensiones, fundamentalmente la dimensión espacial (organización y diseño del espacio), la dimensión social (reglas sociales y modos de vida) y la dimensión cultural (criterios estéticos, culturales...). De hecho, el sonido es un factor importante de información y comunicación con el medio, dado que proporciona un contacto físico y dinámico con el mismo, pudiendo contribuir de manera significativa al enriquecimiento y a un mejor conocimiento de los diferentes espacios que nos rodean, planteamiento que además puede ser de utilidad para los responsables del diseño y la planificación urbana.

BIBLIOGRAFÍA

- Amphoux, P.** (1991): *Aux ecoutes de la ville*, Cresson. Rapport n° 94. Grenoble.
- Bregman, A. S.** (1994): *L'Analyse des scènes auditives: l'audition dans des environnements complexes*. En *Penser les sons. Psychologie cognitive de l'audition*. McAdams et Bigand (Eds.) PUF. Paris.
- Building for music.** Michael Forsyth Cambridge University Press, Cambridge London Melbourne Sidney, 1985.
- Carles, J. L., Bernaldez, F. G. y De Lucio, J. V.** (1992): *Audiovisual interactions in soundscape preferences*. Landscape Research.
- Carles, J. L.** (2003) Dossier "Música y Naturaleza". Revista SCHERZO. Año XVIII, n° 174.
- Carles, J. L., López Barrio, I. y De Lucio, J. V.** (1999): *Sound influence in Landscape Values*. Landscape and Urban Planning. 43/4. 191-200.
- Espaces,** Les Cahier de L'IRCAM. IRCAM, París, 1994.
- Le Corbusier:** *Verso una architettura*, a cura di Pierluigi Cerri e Pierluigi Nicolini, Longanesi & C. Milán, 1984.
- Lynch, K.** (1960): *La imagen de la ciudad*. Barcelona. Gustavo Gili, 1985.
- Schafer, R. M.** (1977): *The Tuning of the world*. McClelland and Stewart. Toronto.
- Schaeffer, P** (1966): *Traité des objets musicaux*. Le Seuil. París.
- Schneider, Marius:** *Pietre che cantano*. Biblioteca della Fenice, Ugo Guanda Editore, Parma, 1980.
- Southworth, M.** (1969): *The sonic environment of the cities*. Environment and Behavior I (1) 49-70.
- Storia e progetti di teatri.** Monográfico Zodiac 2 2° Semestre 1989, Milán.
- Time & visibility II.** Earschot n° 4 UKISC. December 2003
- Tomatis, A.** (1987): *L'oreille et la vie*. Laffont. París.
- Truax, B.** (1983): *Acoustic Communication*. Ablex Publishing Co. New Jersey.
- Verso Prometeo,** Luigi Nono, a cura di Massimo Cacciari . Ricordi, 1984.

Book now
and
save 40%*

midem
CLASSIQUE & JAZZ

Meet the people that make a difference at Midem Classique & Jazz

CLASSICAL
JAZZ
CONTEMPORARY
TRADITIONAL

consor.com

No one brings you more music business people than Midem – the world's definitive music market.

Sign-up today for Midem Classique & Jazz to connect with 1,000 key music professionals from your sector and from 50 countries around the world. You will be in the heart of the action, working, learning and negotiating international deals.

You can also further build your business through synergies with the 9,000 music community professionals from 94 countries who will be present at Midem.

Register now to start networking
Save up to 40%* on your regular participation fee by booking right now at www.midem.com
All prices, including stands, are frozen at 2003 levels.

Alternatively, contact Cornelia Much:
Tel: +49 7631 17680
email: cornelia.much@reemidem.com

* Valid for all "participant without stand" bookings made before 2 November 2004

 **Reed MIDEM**
A member of Reed Exhibitions

23-27 January, 2005 • MidemNet [Music & Technology Forum] 22 January
Palais des Festivals, Cannes, France • www.midem.com

Christian Gerhaher

“ES IMPORTANTE ENCONTRAR TU PROPIO CAMINO”

En sólo unos años, el barítono alemán Christian Gerhaher se ha erigido en la cabeza de la nueva generación de liederistas. Sus grabaciones de los tres grandes ciclos de Franz Schubert han logrado situarse entre las mejores recientes de los mismos. A pesar de su juventud, ha actuado ya en salas y festivales tan prestigiosos como el Carnegie Hall de Nueva York, la Schubertiada de Feldkirch, el Wigmore Hall de Londres o el Musikverein de Viena, y ha colaborado con maestros de la talla de Nikolaus Harnoncourt, Riccardo Muti, Helmuth Rilling, Neville Marriner, Philippe Herreweghe o Trevor Pinnock. En 2002, Christian Gerhaher obtuvo un clamoroso éxito con su presentación en el Ciclo de Lied que organiza la Fundación Caja Madrid en el Teatro de la Zarzuela con un programa íntegramente dedicado a Schubert, que ha revalidado esta temporada con un recital centrado en Robert Schumann. Esta entrevista tuvo lugar durante su reciente visita a Madrid y Santander.



Fotos: Rafa Marfín

En su anterior visita al Teatro de la Zarzuela protagonizó un recital dedicado a Schubert, y el de ahora ha estado centrado en Schumann. ¿Le gustan los programas monográficos?

Sí, aunque también elaboro programas variados, pero son más difíciles de combinar y en ocasiones resultan un tanto artificiales. Ya incluso a veces es difícil establecer relaciones entre distintas obras de un mismo compositor.

En este último recital ha interpretado lieder poco conocidos del compositor alemán, que recientemente ha llevado también al disco.

Son especialmente complejos y poco conocidos los *Lieder op. 90* sobre textos de Nikolaus Lenau, a los que se añade como apéndice el *Réquiem en alemán antiguo*. Esta colección la encuentro fascinante porque presenta a un Schumann muy diferente al del gran año liederístico de 1840, y también al de su segundo periodo creativo, al que pertenecen las dos grandes baladas incluidas, *Baltasar* y *La novia del león*, y que es un Schumann que está ya en puertas de la modernidad. Para entonces tiene ya tras de sí sus mejores años, tanto en lo personal — el amor hacia su esposa Clara ya no era tan grande, y empezaron a percibirse con claridad sus primeras fuertes crisis nerviosas—, como en lo artístico, pues ya no tenía la misma capacidad creativa. Este ciclo muestra a alguien que, por un lado, acude a formas antiguas y clásicas para reforzar su debilidad y, por otro, utiliza por primera vez elementos que podríamos llamar extramusicales. Por ejemplo, el primer lied (*Canción del herrero*) no tiene ningún problema, pero la cuarta estrofa muestra fuertes signos de inseguridad que se traslucen en todo el ciclo. Es también interesante el hecho de que Lenau le resultase espiritualmente cercano. Le fascinaba, sin duda, su carácter apesadumbrado y sombrío, y llegó incluso a pensar que había muerto,

por lo que añadió el *Réquiem*. Lo más curioso de todo es que Lenau murió realmente poco después.

Estas canciones suenan un poco a Hugo Wolf.

Sí, aunque a mi juicio Hugo Wolf no llegó a dominar las formas clásicas del mismo modo que Schubert, Schumann o incluso Brahms, no estaba tan obsesionado ni interesado por este tema. Quizá esta pérdida de la forma en el último Schumann puede recordar a Wolf, quien, a su vez, fue mucho más virtuoso en el tratamiento de estos medios que podríamos llamar "paramusicales", y que en él adquirieron ya su propia naturaleza. En Wolf, como en Wagner, las ideas son elevadas a formas musicales, algo que en Schumann sólo es atisbado.

Las baladas antes señaladas requieren una declamación un tanto operística.

Estas dos baladas me parecen muy interesantes. *Baltasar* es una balada típica, que podría ser de Schubert o de Wolf, pero *La novia del león* tiene una acción paralela, con un poderoso motivo del piano que tiene carácter narrativo, muy variable en *tempo* y en dinámica, que contrasta con una parte más extática en la que la joven se explica; es un momento elevado, intemporal, que es interrumpido por la realidad cuando el león la desgarró y termina así la situación. Y creo que todo ello está resuelto musicalmente de una manera trepidante y genial.

¿Cómo nació en usted la pasión por el lied?

Hace dieciséis años, Gerold Huber, mi pianista, y yo empezamos a estudiar en Múnich. Él quería ser profesor de música, y yo estudié Filosofía y después Medicina. Ya éramos amigos, porque él es hijo de mi profesor de violín (no somos del mismo Múnich sino de Straubing, cerca de Bohemia). En aquella época, asistí a un recital de Hermann Prey con *Amor de poeta* y los *Kerner-Lieder* de Schumann, y me quedé tan fascinado que empecé a asistir a clases de canto. Estaba tan entusiasmado por el tema que le pregunté a Gerold si no le apetecería que preparásemos algunas canciones por pura diversión, cuando tuviéramos tiempo, y él me respondió que por qué no. Lo hicimos, y poco a poco aquello fue tomando cuerpo y nos fuimos metiendo en el tema cada vez más, hasta que a los seis meses ofrecimos un pequeño concierto. Dábamos uno cada año, durante nuestro periodo de estudiantes, y fuimos creciendo artísticamente juntos desde entonces. Somos un dúo fijo desde hace dieciséis años, aunque los dos somos relativamente jóvenes. Y esta es la decisiva ventaja para los dos. Es una verdadera

suerte que nos conozcamos tan bien, lo que nos permite respirar juntos en situaciones rítmicas difíciles como hay en *Baltasar* o en la tercera canción del *Amor de poeta*. Nos conocemos perfectamente y hay una absoluta confianza y comunicación.

Es muy importante tener un buen pianista acompañante.

Sí, a menudo ocurre en el lied y la música de cámara que se hacen programa en los que los intérpretes son muy buenos pero se juntan dos días antes para preparar el concierto. Puede salir bien, pero faltará algo.

Usted quería ser médico. ¿Esto le ayuda, por ejemplo, cuando tiene que interpretar a Schumann o a otros compositores especialmente problemáticos?

La Medicina busca explicar una parte muy importante del ser humano. No sé si tiene influencia a la hora de cantar, aunque no hay duda de que todo lo que te ayuda a conocer más a fondo al ser humano la tiene.

Ha estudiado con Paul Kuen, que fue un célebre Mime.

Era vocalmente magnífico, y estaba lleno de expresividad. No era un liederrista en sentido estricto, pero era una persona muy positiva y optimista, con mucha fuerza y alegría. Fue un gran enriquecimiento, también desde el punto de vista humano, estar con él durante tanto tiempo, ya que fueron ocho años.

Luego estudió con Dietrich Fischer-Dieskau, Elisabeth Schwarzkopf, Inge Borkh... ¿Qué aprendió usted de estas grandes personalidades?

Fueron breves encuentros, siempre en clases magistrales, aunque con Inge Borkh sigo manteniendo una estrecha amistad. Con Elisabeth Schwarzkopf hice solamente un curso, pero con ella he aprendido a autoafirmarme. Tiene un carácter muy fuerte, y es conocida porque en sus cursos los alumnos pueden llegar a las lágrimas. Al principio, yo también me sentí algo despreciado, pero no me intimidé y seguí cantando. Eso le gustó, y a partir de entonces tuvimos una excelente relación. Guardo muy buenos recuerdos de aquellos días, en los que aprendí mucho sobre disciplina, sobre claridad y limpieza, que en ella a veces es llevado hasta el límite, y también sobre autocrítica, no darse nunca por satisfecho. De Fischer-Dieskau aprendí otras cosas, además, por supuesto, de todo lo que se aprende de sus grabaciones. Me ayudó en un aspecto muy concreto. Yo tenía un vibrato que era incapaz de controlar, y él me enseñó a hacerlo. En cuanto a Inge Borkh, es una personalidad eminentemente dramática. Con ella he estudiado ópera, y se ha esforzado por enseñarme a hacer las cosas de una

más tranquila y a tener mayor seguridad en mí. No se puede salir al escenario con una baja autoestima, creas demasiada inseguridad en ti mismo y también en el público.

Fischer-Dieskau es un nombre fundamental para toda una generación de barítonos alemanes. Ha habido incluso algunos clones.

[Con sonrisa malévola]. ¿Quiénes? No se deben decir nombres...

Es cierto que una personalidad tan fuerte puede ser peligrosa. Cuando eres estudiante, no te puedes abstraer de ciertas referencias que conoces sobre todo de los discos, y una cierta imitación es algo hasta normal. Tienes que encontrar tu propia voz, para lo que incluso es necesario copiar a otro durante un cierto tiempo. Pero en algún momento te tienes que sentir lo suficientemente maduro como para encontrar el camino que mejor te sirve, y a menudo dar ese salto es muy difícil.

Usted canta no sólo lied, sino también ópera, aunque ha llegado a este campo relativamente tarde.

Fue por los estudios de Medicina. Hasta que no terminé la carrera no tuve mi primer contrato en un teatro en Alemania. Fueron dos años que estuvieron muy bien, pero fueron bastante. Ahora canto dos o tres producciones al año. Me gusta la ópera, pero no quiero hacer demasiada. Hay otras muchas cosas que me interesan, como el oratorio o las grandes obras con orquesta, por lo que pertenecer a un teatro es algo que ni me lo planteo.

Ha cantado especialmente Mozart: Papageno, Guglielmo, el Conde Almaviva... Hizo Papageno con La Fura dels Baus. ¿Cómo resultó aquella experiencia?

Era una producción bastante extremada. Los diálogos se habían suprimido, lo cual perjudica bastante al papel de Papageno. Pero el montaje en sí era impresionante, con aquellos jergones que ofrecían tantas posibilidades visuales, los efectos de luz, etc.

Ha hecho también el Orfeo de Monteverdi.

Así es, y lo volveré a hacer esta temporada en Francfort. Es un papel que a veces lo cantan tenores y a veces barítonos. Para el tenor es relativamente fácil, pero creo que si lo canta un barítono toda la obra gana en dramatismo. La variedad de facetas que otorga Monteverdi al personaje a lo largo de los cinco actos es enorme. En pocas óperas se encuentra un personaje iluminado desde tantos puntos de vista, tan diferenciado, no sólo como figura teatral sino como una suma de posibilidades humanas. Por eso creo que adquiere más fuerza cuando lo canta un barítono, que puede hacerlo más fuerte y con más carácter. Es uno de mis papeles predilectos.



Y también ha interpretado una rareza como *Goya* de Menotti.

Es una música con algunas partes estupidas, llenas de ritmo y de colorido, pero el conjunto no me parece totalmente conseguido. Tiene cosas demasiado tópicas, demasiado fáciles. Pero fue una experiencia muy especial poder estar en el escenario junto a Plácido Domingo, experimentar de cerca a este cantante tan magnífico, tan musical y entregado, y a un hombre tan amable. Yo era Martín Zapater, el amigo del pintor.

¿Qué nuevos papeles piensa interpretar?

Me gustaría cantar Pelléas, y Amfortas en *Parsifal*, que es un papel algo más heroico pero no demasiado largo y creo que debería de cantarse de manera lírica. Y, por supuesto, Wolfram en *Tannhäuser* y Beckmesser en *Los maestros cantores*.

Es decir, empezar poco a poco con Richard Wagner.

Sí, pero no quiero ir más allá. Todos estos papeles tienen aspectos muy líricos, no hay que cantarlos muy fuerte. Nunca podría cantar Kurwenal, y mucho menos el Telramund de *Lohengrin*. Por no hablar de Wotan o Hans Sachs. En cambio, podría plantearme algunos papeles de Verdi, como Renato de *Un ballo in maschera* o Posa de *Don Carlo*.

En unos años de crisis en la industria fonográfica, usted ha grabado varios discos. Ha pasado, dentro del mismo sello, de la pequeña firma (Arte Nova) a la grande (RCA).

Estoy muy contento con la BMG, aunque ahora hay un poco de incertidumbre con la fusión con Sony. No se sabe muy bien cómo va a ir la cosa, pero seguirá adelante. Es estupendo contar con la misma firma, porque todos buscamos una cierta continuidad. La evolución de una voz ya te plantea bastantes problemas, y cuando las condiciones externas son relativamente estables es algo magnífico.

Una de sus grabaciones más aplaudidas es *La Creación* con Nikolaus Harnoncourt.

Fue mi primera colaboración con él, y fue algo maravilloso. Lo admiro muchísimo como ser humano y como músico, y creo que es ante todo un hombre de teatro, que se implica en cuerpo y alma en todo lo que hace. Mi primer disco de arias lo dirigirá él, lo cual es para mí un gran honor. También grabaremos la ópera de Haydn *Orlando paladino*, *El Paraíso* y *la Peri* de Schumann, y daremos muchos conciertos, como las *Escenas de Fausto* de Schumann, misas de Schubert, *Alfonso* y *Estrella* también de Schubert con la Filarmónica de Berlín... Dentro de dos semanas me voy a Amsterdam donde haré con él las *Canciones bíblicas* de Dvorák, en checo, con la Orquesta del Concertgebouw.

¿Cuál será el programa de su primer disco de recital?

Girará en torno al clasicismo y sus derivaciones, con algo de Mozart, Haydn, Beethoven, Gluck, Schubert... Hay dos obras de Gluck que me fascinan especialmente, las dos

Ifigenias, que contienen unas fantásticas arias de Agamenón y Orestes. Pienso que Gluck fue el primero que descubrió el repertorio dramático para barítono, aunque estos papeles se cantan con voces demasiado heroicas. De Schubert también hay bellísimas arias en *Fierrabras* o *Alfonso y Estrella*.

Ha actuado también con otras batutas de prestigio como Riccardo Muti.

Sí, toda una autoridad. Lo sabe y lo utiliza, lo cual es absolutamente legítimo. Pero después es una persona muy agradable, nada distante. Y técnicamente irreprochable, lo cual hoy en día no es algo que siempre puedas encontrar. Es estupendo cuando alguien tiene las ideas tan claras de lo que quiere y lo sabe reflejar. En diciembre participo con Simon Rattle en una gran producción de *Carmina Burana* en Berlín, que será grabada en disco y para televisión. Estoy muy ilusionado, porque nunca he colaborado con él.

¿Con qué otros directores ha trabajado especialmente a gusto?

Curiosamente, con Helmuth Rilling. A veces se dice de él que en sus versiones no pasa nada especial, pero precisamente esto creo que puede llegar a ser una virtud. Con él he hecho muchos conciertos fantásticos, y ha sido para mí como un padre musical. Con él estuve dos veces en Madrid, con la *Misa en si menor* de Bach y *Las Estaciones* de Haydn. Le estoy especialmente agradecido, y siempre que puedo trabajo con él. Otros directores que también me fascinan son Neville Marriner, porque es muy claro y directo, y hace la música de Mozart con esa naturalidad que tiene que tener. Y Trevor Pinnock, tan elegante y brillante, con gran calidez humana. Hice con él una gira con el *Oratorio de Navidad* de Bach que nunca olvidaré.

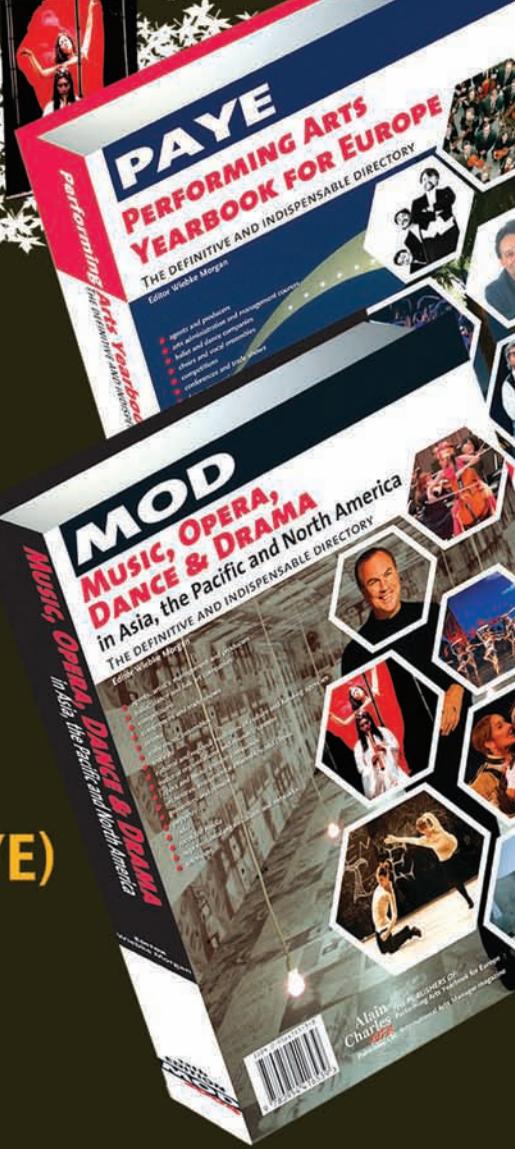
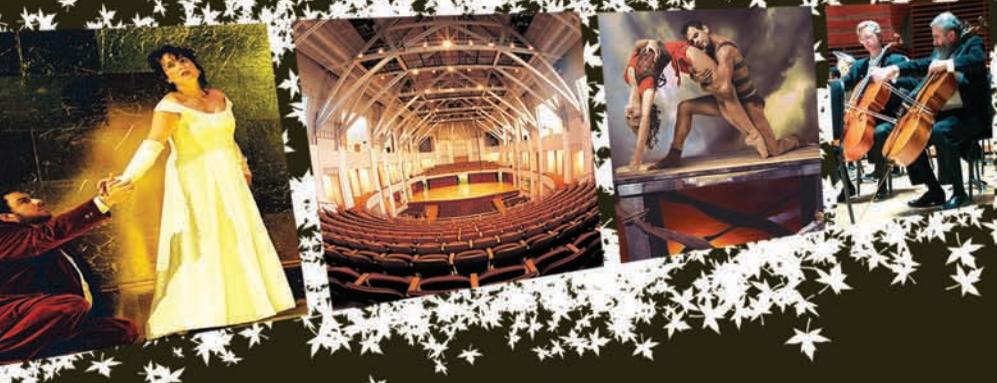
¿Le interesa la enseñanza?

Desde hace dos años imparto clases en la Hochschule de Múnich, porque tengo dos niños pequeños y así puedo estar más con la familia.

¿Qué le gustaría cantar en su próxima visita?

Quizá el *Viaje de invierno*, que es mi ciclo favorito. También me gustaría hacer un programa con Ruth Ziesak, con una primera parte dedicada a dúos y canciones populares o con origen popular de Brahms y en la segunda parte la colección completa de los *Myrten* de Schumann. Tengo que decir que el público español es muy abierto y concentrado, y siempre es un placer venir aquí. Creo que voy a aprender español.

Rafael Banús Irusta



Success is all about contacts find them in

Performing Arts Yearbook for Europe (PAYE)

Music, Opera, Dance & Drama in Asia, the Pacific and North America (MOD)

The definitive and indispensable sources of business information for the performing arts

- More than 1,300 A4 pages of detailed information - revised every year
- Information about performing arts organisations in 65 countries from Australia to USA
- Thousands of key contacts including Artistic Directors and General Managers
- 24 different sections including Opera, Orchestras, Dance, Artist Managers, Festivals and Venues
- Full contact details including website and email addresses plus a short description of the organisation

Keep up-to-date and order the 2005 editions of PAYE and MOD now

Please fill out the form below and order your copy now

I would like to order	copies PAYE & MOD 2005 at	<input type="checkbox"/> £108	<input type="checkbox"/> €171	<input type="checkbox"/> US\$195
I would like to order	copies PAYE 2005 at	<input type="checkbox"/> £72	<input type="checkbox"/> €115	<input type="checkbox"/> US\$134
I would like to order	copies MOD 2005 at	<input type="checkbox"/> £59	<input type="checkbox"/> €94	<input type="checkbox"/> US\$99
Name	Organisation			
Address				
City		Country		
Tel	Fax	Email		
Please charge my credit card: Mastercard <input type="checkbox"/> / Amex <input type="checkbox"/> / Visa <input type="checkbox"/>				
Card number	Expiry date ____ / ____	Signature		

Send to: Alain Charles Arts Publishing Ltd - Alain Charles House, 27 Wilfred Street, London, SW1E 6PR, United Kingdom.
 tel: +44 (0) 20 7834 7676 fax: +44 (0) 20 7973 0076 email: yearbooks@alaincharles.com www.api.co.uk

PERIQUITOS EN LA ESTEPA

Aunque se trata de tímidos y cautelosos pasos, se percibe un ambiente propicio al cambio en aspectos importantes de la regulación de las enseñanzas musicales, conocidas hasta ahora (ojalá les cambien el nombre) como “enseñanzas especiales”. Entre las cuestiones que se debaten está la fórmula adecuada para definir el estatus superior de los estudios musicales.

Desde su llegada al gobierno, los responsables de los asuntos educativos sabían que sobre la mesa les esperaba un asunto que requería una actuación decidida. El motivo de que sea este gobierno y no el anterior el que se dé por aludido está claro: la “creatividad” normativa del gobierno del PP ha sido proverbialmente baja en este asunto. Lo que ahora reciben los socialistas es prácticamente lo mismo que dejaron iniciado ellos mismos hace años. Esperemos que avancen al menos lo mismo que avanzaron entonces. Es bueno recordar que una sociedad suele tener aquello que se merece, y que no es justo echarle la culpa a los políticos, pero en este campo la parte de responsabilidad de los políticos del PP ha estado tan, tan detenida, que podemos decir, siempre con afán constructivo, que es un partido al que le resultará fácil superarse cuando vuelva a gobernar. Así lo deseamos, por el bien del partido político, pero también por el de los españoles.

Mientras tanto, lo que ha recibido el nuevo gobierno no deja de ser una perita en dulce, un bocado apetecible como pocos, puesto que no sólo conviene hacer ciertas reformas, sino que... ¡no queda más remedio! ¡Qué ocasión para el lucimiento! Aceptaremos de buen grado que un puñado de políticos se pongan todas las medallas que quieran siempre que el proceso se lleve con diligencia y buen criterio.

Superior ≠ universidad

Uno de los asuntos que más centra la atención es el de dar un estatus superior a los estudios superiores de música, y no es un juego de palabras. Hasta ahora, los estudios superiores de música están regulados por una ley que nada tiene que ver con los estudios superiores, la LOCE, que es una ley que se ocupa de la enseñanza general (primaria, secundaria, etc.) La pregunta es si el estatus que les corresponde a estos estudios va a venir en forma de una nueva regulación especí-

fica, como un traje a medida, o si se les va a hacer un hueco en la ya existente regulación universitaria. Se identifica a menudo el anhelo de reconocimiento de un estatus superior con el de un estatus universitario, y no es extraño, porque en España universidad y educación superior son sinónimos. Sin embargo, ni la universidad está obligada a impartir únicamente enseñanzas superiores, ni las enseñanzas superiores se pueden impartir únicamente en universidades. Para dejar claras todas las posibilidades, digamos que la enseñanza universitaria es una de las formas posibles de enseñanza superior. Así es en diversos países europeos y así era en España cuando las ingenierías o la arquitectura, por ejemplo, se impartían en escuelas no universitarias.

Los motivos para optar por un modelo nuevo y específico son varios: uno es que introducir la música en la universidad podría parecerse a sacar al periquito de la jaula y devolverlo a la estepa australiana. Resulta que ese es su lugar de origen, su hábitat natural. Los periquitos, para quien no lo sepa, vienen de la estepa australiana. Allí estaban originalmente, al igual que estaba la música en el *quadrivium* (música, aritmética, geometría y astronomía), pero devolver la música a la universidad es complicado, no garantiza un recibimiento de brazos abiertos, y sí permite augurar un cierto grado de inadaptación, cuando no de indefensión. La misma que puede sufrir un periquito puesto en libertad con la mejor de las intenciones.

En segundo lugar, puede que sea la universidad la primera interesada en no acoger estos estudios, dadas las innumerables diferencias que presentan respecto de los estudios universitarios habituales. Hay que recordar que muchos de los estudios “nuevos” que encontramos hoy en la universidad española han llegado a ésta después de renunciar a algunas de sus características originales. La entrada en la universidad supone a menudo poner el acento en la teoría y en la investigación, así como alejarse de la práctica. De hecho, hay estudios musicales que sí se imparten hace tiempo en nuestra universidad, pero son precisamente los



que tienen más que ver con la teoría escrita que con la práctica sonora. En suma, la universidad podría fácilmente pensar que prefiere dedicarse a sus problemas antes que resolver los de otros.

Diferencias

Un profesor de instrumento de un conservatorio superior atiende aproximadamente a ocho alumnos cada curso; un alumno de fagot recibe una clase particular semanal de una hora y media de duración desde el primero hasta el cuarto curso. Ocho alumnos como máximo, frente a quién sabe cuántos puede tener un profesor de estadística, de historia del mundo antiguo o de física del estado sólido (veinte, ochenta, doscientos...). El acceso de los profesores a sus puestos de trabajo y la forma de acceso de los alumnos a los estudios son también difíciles de encajar en el ámbito universitario. La nota de selectividad, o cualquier nuevo criterio que se adopte para medir los resultados académicos, tendrá poco que ver, por importante que sea, con las aptitudes musicales de una soprano o el prometedor estilo de un joven compositor.

Las competencias, es decir, aquello que sabe hacer un titulado cuando termina sus estudios, empiezan siendo muy altas y especializadas antes de comenzar los estudios superiores de música. Por otra parte, los baremos de

las pruebas de selección de profesorado universitario, que valoran la capacidad investigadora y docente a través de indicadores como la publicación de artículos de investigación en revistas internacionales, o la dirección de tesis doctorales, dejarían incluso a nuestros más prestigiosos músicos en la lista de “no admitidos a concurso”. La vara de medir es otra porque no se puede ni se debe medir de igual forma la influencia de Manuel Falla en los compositores actuales que la de Ramón y Cajal en los neurólogos.

De todo esto podría deducirse que si la música entra en la universidad sería bajo una regulación bien diferente de la que hoy rige la misma. También se puede decir lo contrario, es decir, que por muy independiente que sea de la universidad la enseñanza superior de la música, tendrá siempre un gran parecido con esta. Es cierto: los parecidos serán aquellos que exija el perfil común a todas las enseñanzas superiores, y sería un error que en España no aprovechásemos nuestra rica tradición universitaria para emular todo aquello que interese.

Parece que el reconocimiento social propio del mundo universitario actúa como un lógico imán, y no se trata de un capricho. No es que haya un grupo de maniáticos que quieran lucir una toga en sus actos protocolarios. La universidad ofrece unas vías de promoción profesional (y en consecuencia social) de las que el mundo

académico de la música carece. La secuencia grado-postgrado-doctorado no existe hoy en los conservatorios superiores y los titulados en música, para “medrar” desde el punto de vista académico, tienen que acudir a la universidad y cursar estudios que tienen muy poco que ver con tocar un instrumento, componer o dirigir coros. Precisamente el hecho de que haya países europeos que sí disponen de esa vía de promoción profesional es uno de los factores que hacen urgente una equiparación con un fin claro, que no es otro que evitar desigualdades en el acceso al mercado laboral europeo.

Para terminar, una reflexión: lo que hoy se está debatiendo es la creación de un marco legal para las futuras generaciones. Los países que, como España, carecen de una situación homologable con el resto de la Unión Europea pueden considerar esto un inconveniente, pero cabe pensar que se trata de una gran ventaja. La ventaja de poder crear un sistema nuevo que conoce y evita los problemas que otros han padecido, un sistema que no sólo se adapta a lo existente, sino que abre un camino hacia el futuro. Tanto si es dentro como fuera de la universidad, lo importante es el periquito: devolvámoslo a un hábitat seguro, en el que pueda vivir y crecer con la libertad que todos deseamos para la música.

Pedro Sarmiento
educacion@scherzo.es

NOMBRES Y DIRECCIONES EN ESPAÑA Y EUROPA

En un intento de poner cara a los protagonistas de este cambio, nos dirigimos en primer lugar al Ministerio de Educación, puesto que se trata del cambio de una norma de carácter estatal. El papel de las Comunidades Autónomas es muy importante, pero la responsabilidad última es del gobierno central. Además de la Ministra de Educación, **María Jesús San Segundo**, hay al menos dos secciones del ministerio implicadas. Una, la que en teoría dice “adiós” a las enseñanzas superiores, que es la que dirige **Alejandro Tiana**, Secretario General de Educación. Otra, la que “recibe” estos estudios, la Secretaría de Estado de Universidades, cuyo responsable es **Salvador Ordóñez**. Aunque nos gustaría facilitar direcciones de correo electrónico de cada uno de ellos, no es posible.

Esperemos que un ministerio que tanta importancia dice dar a las nuevas tecnologías de la información haga algo por mejorar esto. Sí existe una dirección de la web del ministerio abierta al debate educativo en general: www.debateeducativo.mec.es.

Otro organismo claramente implicado es la ANECA, (Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación, www.aneca.es), una fundación estatal creada por el Ministerio de Educación que tiene entre sus fines el de “medir y hacer público el rendimiento de la educación

superior”. Su máximo responsable es **Francisco Marcellán** (direccion@aneca.es) y su director de programas, **Gaspar Roselló** (programas@aneca.es). La ANECA es ya suficientemente conocida en el ámbito universitario, pero lo va a ser cada vez más en todo centro que aspire a impartir enseñanzas superiores. De ella puede que dependa en el futuro no sólo la evaluación o acreditación de los centros y de sus programas, sino también la de los profesores.

Respecto de los centros superiores, reseñamos tres asociaciones: una por parte española, la ACESEA (Asociación Española de Centros Superiores de Enseñanzas Artísticas), que agrupa a treinta y seis centros, entre los que también aparecen otras disciplinas artísticas como la danza y el teatro, y que preside Miguel del Barco, director del Conservatorio Superior de Madrid (direccion@real-conserv-madrid.es); y dos por parte europea: la AEC (Asociación Europea de Conservatorios, www.aecinfo.org) y ELIA (European League of Institutes of the Arts, www.elia-artschools.org). Tanto AEC como ELIA ofrecen en sus páginas web información abundante, en inglés o en francés, sobre cómo los centros superiores están afrontando la armonización europea.

P.S.

El cantar de los cantares

TIPOS VOCALES: MEZZOS Y CONTRALTOS

Nos enfrentamos ahora con las dos voces femeninas más graves. Poseen características muy similares: amplitud de registro inferior, con robustas resonancias de pecho. El timbre, más o menos oscuro, y la extensión es lo que suele diferenciarlas. Entre ellas se establece una relación similar a la que mantienen las voces de bajo y barítono. La mezzo posee generalmente cuerdas vocales de 1,8 a 2,1 centímetros. El pasaje —el segundo pasaje, habría que decir, porque al saltar del registro más grave al medio suele producirse en estos instrumentos asimismo una reconocible inflexión— se sitúa en el re⁴. Su extensión va de sol² a do⁵, aunque es muy raro que una mezzo auténtica sobrepase el si bemol o el si natural⁴. La contralto, que en principio podría encajar entre el mi² y el la⁴, es raro que vaya más arriba de un sol. Sus cuerdas son un poco más extensas y el pasaje aparece hacia el do sostenido⁴. Son tipos vocales que, al igual que las sopranos y tenores dramáticos y los barítonos y bajos auténticos, abundan cada vez menos. Hoy es frecuente ver a sopranos, más o menos cortas, cantar como mezzos; y a éstas hacerlo de contraltos. Empezaremos por clasificar a las mezzos.

Lírica.

Es la más común, aunque no siempre sea fácil encontrar a una auténticamente pura, algo por otra parte difícil en cualquier voz. Llamada por los franceses *de medio carácter*, suele poseer un timbre cálido y efusivo, equilibrado de registros y de armónicos, de volumen muy apreciable. Dentro del repertorio italiano hay un papel que sólo puede ser interpretado por una soprano lírica, el de Mimi de *La bohème* pucciniana, que trabaja con asiduidad el registro central, el *medium*, que asciende con prudencia a la zona aguda —aunque se prevé un do⁵ al final del primer acto— y que ha de enfrentarse a una orquesta bastante amplia. En el repertorio alemán existe igualmente un papel prototípico, el de Agathe de *Der Freischütz* de Weber, a quien se encomiendan dulcísimas melodías y para quien se dispone una exquisita y soñadora aria que remata con un contundente y heroico allegro que canta el tema fundamental de la ópera. Y para estas partes tenemos dos nombres señeros y paradigmáticos, el de la italiana Mirella Freni, ideal Mimi, y el de la alemana Elisabeth Grümmer, inmejorable Agathe. Citemos otros personajes característicos de esta cuerda: Pamina de *Flauta mágica*, Condesa de *Bodas de Fígaro* y Donna Anna de *Don Giovanni* de Mozart, Eva de *Maestros cantores* y Elisabeth de *Tannhäuser* de Wagner, Margarita de *Fausto* de Gounod, Micaela de *Carmen* de Bizet, Rusalka de *Rusalka* de Dvorák, Lucía de *Lucía di Lammermoor* de Donizetti, Elvira de *Puritanos* de Bellini, Liù de *Turandot* de Puccini, Ellen de *Peter Grimes* de Britten. Aparte de las mencionadas Freni y Grümmer, podemos traer aquí otros ilustres ejemplos de este tipo vocal: la joven y cristalina Renata Tebaldi, unas cuantas

germanas de altísima calidad, como Tiana Lemnitz, Elisabeth Schwarzkopf, Irmgard Seefried, la suiza Lisa della Casa (que, con Schwarzkopf, frecuentó, gracias a su metal e intencionalidad fraseológica, cometidos de mayor fuste dramático, singularmente de Richard Strauss), las inglesas Heather Harper y Felicity Lott, la francesa Regine Crespin

en sus muy primeros años, las españolas Pilar Lorengar, Montserrat Caballé y Ana María Sánchez. La rumana Angela Gheorghiu, hoy tan de moda, es uno de los más recientes ejemplos.

Spinto. En este apartado, de muy ancho espectro, reunimos una variada cantidad de voces: lírico-*spinto*, *spinto* y lírico dramático (*spinto* significa apo-



Tebaldi



Freni

Lehmann



Ludwig

yado, reforzado). Nos encontramos ya con voces de notable enjundia y densidad, con un destacado mordiente, con un metal muy reconocible, un timbre más penetrante, más consistente, de acento más intenso, cuyos cometidos exigen a veces una importante pericia en la coloratura dramática. Lo que nos llevaría a fijar una primera subclasificación, la de la **spinto-coloratura**. Pensemos, por ejemplo, en una Constanze de *El rapto en el serrallo* de Mozart, que tiene dos arias realmente diabólicas y que es habitualmente interpretada por voces en exceso febles. Lo que evidentemente tiene mucho que ver con la Reina de la noche de *La flauta mágica*, de la que hablábamos al tratar de las ligeras y que pide, también, una voz de este tipo o, incluso, de mayor densidad. Pero, ¿qué soprano de este tinte puede dominar hasta el extremo que solicitaba Mozart las agilidades? Condesa de *Bodas de Figaro*, Doña Anna de *Don Giovanni*, también Doña Elvira, podrían ser servidas por instrumentos de estas características, en lugar de una lírica propiamente dicha. Lo mismo que la Elektra de *Idomeneo*, que en todo caso pide mayor agresividad. Como algunos de los grandes papeles de Donizetti, las llamadas Reinas en primer lugar: Anna Bolena, Maria Stuarda, Elisabetta; también Lucrezia Borgia. O la Semiramide de Rossini. La Rezia de *Oberon* de Weber o Frau Fluth de *Las alegres comadres* de Nicolai estarían en este apartado. En él, en lo tocante al primer acto de la obra, habría que incluir a Violetta de *La traviata* verdiana; y a la Margarita de *Mefistofele* de Boito. Un segundo apartado sería el de las **spinto** o **lírico dramáticas**. Estamos ente instrumentos que en algunos casos se conocen como el nombre de dramáticas de agilidad, la antigua *drammatico d'agilità* verdiana, que preferimos examinar en otro apartado. Estas líricas son voces de similar consistencia y mordiente a las lírico-spinto, pero no requeridas para la elaboración de una compleja coloratura. Aquí colocamos a la beethoveniana Leonora de *Fidelio*, a las wagnerianas Elsa, Senta y Sieglinde. En otros terrenos tenemos a Adriana Lecouvreur de Cilea, Leonora de *Forza del destino*, Amelia de *Baile de máscaras*, Aida y Desdemona de *Otello* de Verdi, Manon, Tosca y Madame Butterfly de Puccini, Santuzza de *Cavalleria* de Mascagni, Maddalena de *Andrea Chénier* de Giordano, Chiméne de *El Cid* de Massenet y Lisa de *Evgeni Onegin* de Chaikovski. Y varios personajes de Richard Strauss: Ariadna, Arabella, Emperatriz de *La mujer sin sombra*... Mencionemos, entre las más preclaras representantes de este tipo múltiple, a

la española, de corta vida, Ofelia Nieto, a las verdianas Rosina Penco y Gemma Bellincioni, a Giannina Russ, Dusolina Giannini, las americanas Eileen Farrell y Leontyne Price y, ahora mismo, René Fleming y Deborah Voigt; a la checa Maria Jeritzka, la alemana Elisabeth Rethberg y la yugoslava Zinka Milanov, afincadas en el Met; a la vienesa Leonie Rysanek. A las maduras Tebaldi y Crespín. Los alemanes llaman a este tipo vocal *Jugendlich-Dramatischer*.

Dramática. Timbre tirando a oscuro, sobre todo en la primera octava, lindando con el de una mezzo. Poderoso registro de pecho. Agudo vibrante, con mordiente, penetrante *squillo*, consistente metal. Es una categoría que no abunda en los países latinos y que aparece más frecuentemente en los nórdicos y anglosajones. Los ejemplos más típicos de papel dramático puro nos lo dan Richard Wagner con la Brünnhilde de la *Tetralogía* y Strauss con Elektra, que exigen de la soprano un esfuerzo sostenido y continuado en todos los registros y un volumen suficiente para enfrentarse a una gigantesca orquesta. En el campo italiano hay dos personajes que bien pueden entrar, pese a las diferencias de escritura, en este capítulo; los de la cantante callejera la Gioconda, de la ópera del mismo título de Ponchielli, que tiene algo en común con las dramáticas de agilidad, y de la princesa Turandot, de la obra homónima de Puccini. Al pensar en voces idóneas para estos cometidos surgen rápidamente nombres históricos como los de Amalie Materna o Lilli Lehmann y, enseguida, los de las nórdicas de oro de los años cuarenta a setenta del siglo XX: la noruega Kirsten Flagstad, que en sus años maduros alcanzó niveles excelsos por su poder, calidad tímbrica y fraseo majestuoso, y las suecas Astrid Varnay y Birgitt Nilsson. La norteamericana Helen Traubel y la alemana Frida Leider, instrumentos de quizá no tanta amplitud pero de muy inteligente manejo, fueron, antes, dos magníficas defensoras de las partes wagnerianas. A día de hoy, son mencionables, sin las calidades de aquéllas, las estadounidenses Luana de Vol y Deborah Polaski. Citemos también a la más reciente Brünnhilde de Bayreuth, la alemana Evelyn Herlitzius, de instrumento aún por llenar, de amplitud todavía relativa, pero estupenda artista, que da a la hija de Wotan una atractiva fragilidad. Para la Gioconda surgen sobre todo dos nombres históricos, el de Giannina Arangi-Lombardi y el de Maria Callas (1923-1975) —que no era una dramática propiamente dicha, sino una voz muy elástica y plural, una extraordinaria artista antes que

nada. Para el de Turandot, el de la inglesa Eva Turner, de una penetración tímbrica singular. También Nilsson, sin la delicadeza poética que a veces pide el personaje, lo cultivó. Como lo hicieron voces más líricas que no llegaron a poseer el metal idóneo: Caballé, Sutherland. Como tampoco lo tenía, a pesar de su mayor densidad, la húngara Eva Marton.

Este tipo de soprano —la *Hosch-Dramatischer* de los alemanes— es consecuencia de la evolución operada a partir de las antiguas voces de sopranos dramáticas-coloratura o dramáticas de agilidad, a las que nos hemos referido, cuyas primeras representantes fueron cantantes como Isabel Colbrán (mujer de Rossini), Giuditta Pasta o María de Malibran (hija pequeña del tenor, maestro y compositor español Manuel García). Una versión ampliada de las que más arriba hemos denominado *spinto-coloratura*. Una parte como la de Norma de Bellini fue elevada a lo más alto por su creadora, la Pasta, que modernamente encontró una digna, aunque seguramente muy distinta en varios aspectos, heredera en la Callas, una espléndida servidora de algunas de las sopranos dramáticas verdianas de primera época, que pedían instrumentos aguerridos de este tipo muy dotados para las florituras y los adornos propios del tradicional belcanto rossiniano de personajes como Armida o la mencionada Semiramide (escritos para la Colbrán). Recordemos a figuras de Verdi de la talla de Abigaille de *Nabucco*, Elvira de *Ernani*, Lady Macbeth, Leonora de *Trovador* o Elena de *Vísperas sicilianas*. Entre las voces más significativas, aparte Callas, citemos a la americana Rosa Ponselle, la turca Leyla Gencer y la italiana Anita Cerquetti.

Para cerrar este capítulo hemos de hablar de una voz que es equivalente a la de una soprano dramática, incluso a una mezzo dramática, la de **falcon**, nombre tomado del apellido de la francesa Marie Cornélie Falcon (1814-1897), tipo de voz dramática de gran amplitud y extensión, creadora de las partes de Rachel de *La judía* de Halévy o Valentine de *Los bugonotes* de Meyerbeer. Algunas mezzos verdianas (Eboli, Amneris), ciertos personajes wagnerianos fronterizos (Ortrud, Kundry) podrían acogerse a esta nomenclatura. Margarethe Matzenauer, Edyt Walker, Christa Ludwig, Gena Dimitrova, Shirley Verrett, Waltraud Meier, Violeta Urmana pueden entrar en este reducto, aparte del que ocupan por su calidad reconocida de sopranos o mezzosopranos.

JAZZ EUROPEO: LO NUESTRO (II)



Nils Landgren



Bugge Wesseltoft

Paolo Fresu



Segunda y última entrega de SCHERZO sobre la realidad del jazz europeo. En el anterior número nos acercamos al presente del jazz continental a partir de la perspectiva española, y ahora cerramos el paréntesis a partir del resto de manifestaciones vecinas que acaecen a este lado del charco. El serial de ambos artículos obedece a un interrogante jazzístico e intelectual formulado este verano en Friburgo: ¿Existe o no el jazz europeo? La cuestión surgió al amparo de la reunión anual que la International Association of Schools of Jazz celebró en la localidad alemana, y desde entonces su eco se ha dejado notar en todos los foros y mentideros de la intelectualidad jazzística. Tras una primera lectura de sus conclusiones, queda claro que para la mayoría de los profesionales que allí se dieron cita la respuesta es un escueto y rotundo “no”. A continuación analizaremos los argumentos y las exposiciones de este grupo de trabajo, aunque ya de entrada hemos de confesar nuestra más absoluta disconformidad. Y perplejidad, ya que a pesar de esa respuesta negativa hoy sigue vigente un proyecto enfocado a la elaboración de

un *Libro Blanco del Jazz Europeo*. Vaya, que no me gustan las lentejas, pero me las como... Que no creo en Dios, pero rezo y voy a misa... Que el jazz europeo no existe, pero me escribo un libro... Hay hipocresías en esta sociedad mercantilista que uno no acabará de entender jamás.

Tal y como comentábamos en el anterior número de SCHERZO, el debate *Historia del jazz en Europa* estuvo promovido por el decano de la crítica estadounidense James Collier, el catedrático del Real Conservatorio de La Haya Wouter Turkenburg, y el académico del Jazzinstitut Darmstadt de Alemania Wolfram Kanuer. Al encuentro acudió una cincuentena de profesionales relacionados con la industria del jazz, siendo el periodista José María García Martínez —entonces redactor de la revista *Cuadernos de Jazz* y hoy actual colaborador del diario *El País*—, el encargado de representar los puntos de vista españoles. Entre las muchas opiniones y análisis que allí tuvieron lugar nos quedamos, precisamente, con la intervención de nuestro particular embajador. Por resumir, y por aquello del grano y de la paja, José María García Martínez expu-

so ante sus compañeros tertulianos el caso de que en España se entendía más y mejor la música de Wynton Marsalis que la del polaco Tomasz Stanko, sumándose a todos aquellos que negaban la mayor y hoy andan repartiéndose las páginas y los capítulos de ese futuro *Libro Blanco del Jazz Europeo*. Obviamente, en la reunión se plantearon otros muchos más pensamientos, pero si destacamos y nos quedamos con éste no es más que por el aplauso mayoritario que, parece ser, recibió.

Uno desconoce cuál fue la reacción del delegado polaco, pero para quien abajo firma la explicación es bien sencillita y no tiene nada que ver con la cosa creativa, es más, sólo tiene que ver con la cosa industrial. A nadie se le escapa que los nombres y apellidos fueron tomados como ejemplo testimonial y punto de partida, pero, ciñéndonos a las nominaciones del caso que nos ocupa, resulta evidente que si los españoles no se reconocen en el jazz de Tomasz Stanko no es por falta de interés o afinidad, sino de educación y formación. Todo lo contrario ocurre, claro, si echamos mano del caso de Wynton Marsalis, cuya poderosa maquinaria promocional hace que



estas alturas del camino, alguien necesita dar validez a un patrón jazzístico tan maduro como el bebop? Efectivamente, hoy muchos de los jazzistas que nos visitan, por no decir casi todos, siguen apoyándose en la barandilla del bebop, y nadie por ello se rasga las vestiduras. Es más, tan sólo preocupa, como en cualquier otra disciplina artística, si lo que se cuenta es bueno o malo, arrebatado o conmueve. Ante estos dos argumentos, el de la vigencia limitada de un modelo creativo fusionado y el de la falta de afinidad o conocimiento del público para con él, mucho nos tememos que en el foro alemán pesaron más los números del jazz que sus certezas artísticas.

Ya se ha dicho también que en la mayoría de las ocasiones la mera formulación del "jazz europeo" no deja de ser una etiqueta más dentro de la actual sociedad de consumo. También habría que diferenciar entre el hecho jazzístico europeo y el continental, ya que grandes gurús de nuestra escena plantan sus semillas creativas en tierras americanas o en haciendas propias. Es el caso del trompetista noruego Nils Petter Molvaer, cuya música no tiene señas de identidad específicamente europeas y, sin embargo, está considerado actualmente como el máximo referente de nuestro jazz. Algo parecido les ocurre al pianista y teclista noruego Bugge Wesseltoft, el trompetista francés Erik Truffaz, el trombonis-

ta alemán Nils Wogram o el saxofonista británico Soweto Kinch, si consideramos el rugido de algunos de los cachorros de la última camada del jazz europeo. No obstante, en la acera de enfrente también se congregan ciudadanos con una propuesta decididamente racial, caso del trompetista italiano Paolo Fresu, el guitarrista francés Bireli Lagrene, el trombonista sueco Nils Langren o el pianista yugoslavo Bojan Z, del que en estas mismas páginas de ha hablado ya generosamente (SCHERZO nº 190).

Finalmente, conviene señalar que en este tipo de discusiones lo que realmente debería importar no es si una u otra música tiene tal o cual pasaporte, sino su capacidad para emocionar. Pongamos otro ejemplo: ¿Existe el cine europeo? Al igual que en el caso del jazz uno cree que sí, que existen cineastas con una vida particular muy cercana y una manera muy propia de contarla, diametralmente opuesta a los dictados que impone esa Meca cinematográfica que es Hollywood. Sin embargo, nunca nos reconoceremos en el jazz de Paolo Fresu o el cine de Ken Loach por el mero hecho de pisar la misma tierra, sino porque su arte simplemente nos amplía los horizontes de la vida. Los sentimientos no tienen nacionalidad y los pasaportes sólo importan en las aduanas.

Pablo Sanz

su corazón jazzístico palpita en cualquier rincón del mundo con igual intensidad y cercanía. Evidentemente, por cuestiones de puro negocio y mercado. Así pues, este argumento se nos antoja un tanto débil a la hora de negar la verdad del jazz europeo, ya que el desconocimiento no implica la inexistencia.

Tal y como defendíamos en el anterior número de SCHERZO, los jazzistas europeos han demostrado sobradamente ser dueños de una intención creativa exclusiva y personal a partir de las músicas folclóricas que les rodean, y diferente, a partir del jazz académico estadounidense aprendido. Otro asunto es, insistimos, que cada uno tenga más o menos talento y capacidad para llevar a buen puerto sus respectivas ensoñaciones artísticas. Pero los testimonios están ahí, desde Polonia a Portugal y desde los Países Escandinavos a los Balcanes. Llegado a este punto, en la mencionada reunión *Historia del jazz en Europa* también se negó la validez de este modelo creativo que hermana el jazz con otras músicas populares, aunque la cuestión también encuentra fácil respuesta. O mejor aún: no la necesita. ¿O es que, a

CARTELERA

JAIME MARQUÉS. El guitarrista brasileño afincado en nuestro país acude fiel a su cita con la Sala Clamores, inaugurando nuestra cartelera con una actuación prevista para el primer día de enero.

GIRA "ACOPLADOS". MARTIRIO Y CHANO DOMÍNGUEZ. La pareja que ha inventado el género de la "tonadilla-jazz", la formada por la cantante onubense Martirio y el pianista gaditano Chano Domínguez, sigue cosechando todos los aplausos del público español con su particular propuesta de copla y jazz, cuyo último latido discográfico lleva el sugerente título de *Acoplados* (RTVE/Karonte). Este mes actúan en las localidades alicantinas de Villena (día 8) y Altea (día 9).

GIRA DE DEAD CAPO. El joven grupo madrileño que lidera el inquieto guitarrista Javier Adán (también reparte su talento en la formación vasca John Pinote) continúa promocionando su

jazz vestido de reminiscencias cinematográficas tras presentarse el mes pasado en es templo madrileño del jazz que es el Club de Música y Jazz San Juan Evangelista. Este mes pone rumbo a Andalucía y visita las ciudades de Sevilla (día 11), Jerez (día 12) y Cádiz (día 13).

PROYECTO "MIHNO". Baldo Martínez. El Dave Holland español, el contrabajista gallego Baldo Martínez, por fin cumplirá un sueño muy especial: presentar en nuestro país su proyecto *Minho*. La aventura cuenta ya con varios años de vida y consiste en el hermanamiento de la música gallega y portuguesa a partir del lenguaje jazzístico. Portugueses y alemanes ya disfrutaron en su día de esta empresa mestiza y abierta, y ahora finalmente recalca en Madrid dentro del Festival Internacional Escena Contemporánea que se celebrará en el Círculo de Bellas Artes (días 27 y 28).

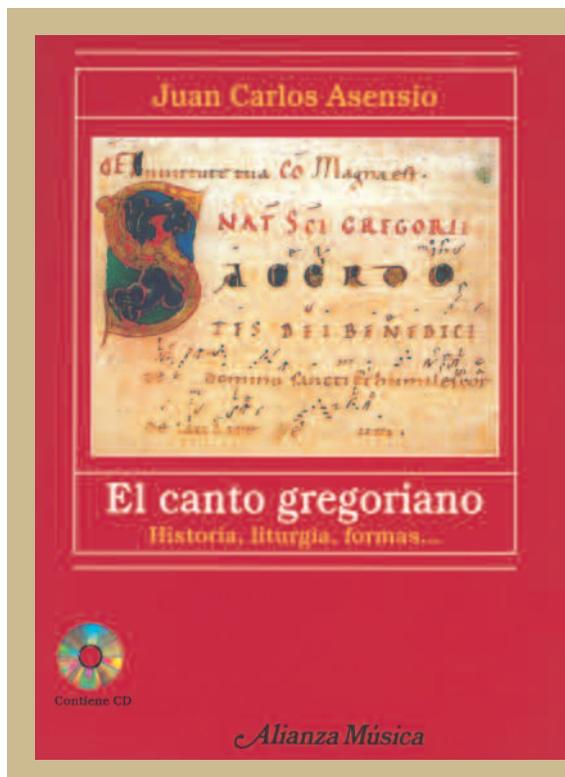
Fundamental estudio
sobre el canto gregoriano

SABIDURÍA

JUAN CARLOS ASENSIO: El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas... Alianza Música 84. Madrid, 2003. 557 páginas y un CD.

Por sus particulares circunstancias históricas, recientes y lejanas, España tal vez sea uno de los países con mayor devoción hacia el canto gregoriano. Por eso, no es del todo extraño que haya aparecido en español un tratado que, sin duda, está llamado a convertirse en un manual de referencia obligada sobre la materia. Podemos decir que es "la Biblia" del canto gregoriano. Estoy convencido de que pronto se verá difundido en otras lenguas. Su autor, Juan Carlos Asensio, es un fabuloso experto en canto llano y en música antigua. Formado en la Escolanía de la Abadía Benedictina de la Santa Cruz del Valle de los Caídos, ha convivido con el gregoriano desde su niñez. Con el tiempo ha llegado a dirigir con gran éxito el grupo Schola Antiqua, en el que también canta, y a ocupar la cátedra de Canto Gregoriano y Paleografía del Conservatorio Superior de Música de Salamanca. Artista y sabio, su actividad abarca por igual la interpretación, la dirección, la investigación y la docencia.

El libro se divide en seis capítulos dedicados a la historia, la liturgia, los modos, los manuscritos (sin olvidar los impresos), el canto posgregoriano y el canto gregoriano en España. A través de ellos hace un compendio muy clarificador y actualizado de todo lo que hoy sabemos sobre este tema, incluyendo las investigaciones más recientes y las últimas tendencias interpretativas. En este impresionante trabajo, Asensio también demuestra su amplia erudición en otros campos cercanos. Resulta particularmente reveladora toda la información que ofrece sobre la liturgia y su evolución histórica, que encierra un alto interés por sí misma y, por supuesto, por su vinculación a la música de la que trata. Esta postura metodológica es completamente coherente y rigurosa, pues llama la atención sobre el significado, no sólo de los textos que se cantan, sino del papel jugado por la música dentro de sus funciones rituales. Walter Benjamin explicaba, en su ensayo sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, cómo la difusión de músicas grabadas ha significado para ellas una percepción distraída y la



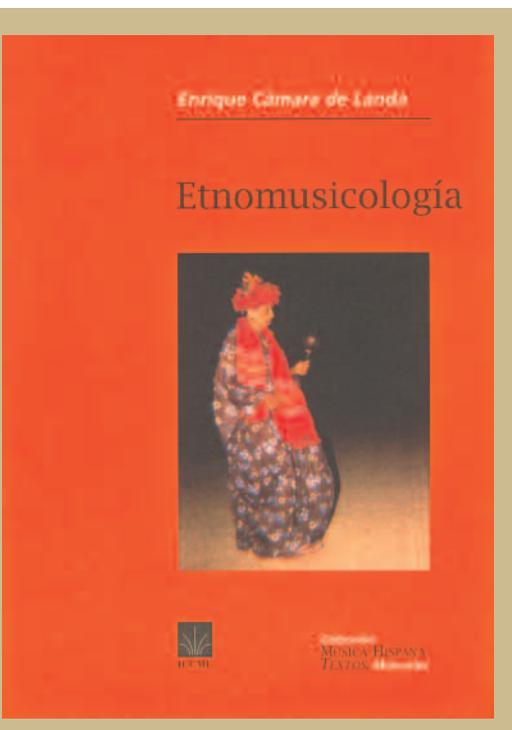
pérdida del aura que se manifiesta dentro de un ritual concreto. En el canto gregoriano el ritual es tan importante como el hecho musical y sólo la visión conjunta de ambos pone de relieve todo su valor. Este es uno de los grandes aciertos del tratado, elaborado desde una perspectiva amplia e integradora. La enumeración y explicación de los libros de canto litúrgico es otro apartado de gran utilidad para el estudioso.

Un aspecto muy interesante del libro es el disco complementario que se incluye debajo de la solapa, grabado por Schola Antiqua bajo la dirección del propio autor, Juan Carlos Asensio, en noviembre de 2002 en el Monasterio de Santa María de El Parral, de Segovia. Contiene tres ejemplos de cada uno de los ocho modos del *Octoechos latino*, veinticuatro en total, cada uno de los cuales está en correspondencia con el texto del libro y con las partituras reproducidas entre sus páginas. La grabación es excelente y dota de voz propia a las explicaciones, hace sonar al libro, lo cual permite disfrutar del conocimiento y también de la audición de este bello repertorio: podemos leer, escuchar y analizar. La edición está muy cuidada en todo su conjunto y cuenta al final con un Índice muy operativo de nombres, materias y piezas.

Se trata, en resumen, de un trabajo denso, exhaustivo y documentado, que sin menoscabo para su rigor y profundidad, resulta a la par concreto

y ameno. Nada sobra en sus más de quinientas páginas. El autor entra en materia rápidamente y expone todos los puntos de forma directa, sin pedantería, con una prosa fluida y dotada de la seguridad que otorga la sabiduría y, seguramente también, la experiencia docente. Es una lectura que está al alcance de cualquier curioso ilustrado, amante de la música y de la historia, que sin duda sacará provecho de la misma. También lo hará el experto, que podrá disfrutar actualizando sus conocimientos y aclarando muchos aspectos, tanto centrales como complementarios, del canto gregoriano, cuya riqueza y actualidad no deja de sorprender. El subtítulo dado a la obra no deja de ser tan modesto como acertado: *Historia, liturgia, formas ...*. Esos tres son los ejes principales del contenido, pero no los únicos. Hay otros muchos argumentos contenidos en lo que esos puntos suspensivos insinúan. El canto gregoriano no es una cuestión cerrada, sino que discurre a lo largo de más de un milenio y sigue siendo un campo de investigación abierto. Su historia se remonta a tiempos lejanos, pero ha seguido evolucionando, tras el importante renacer del siglo XX, hasta llegar a hoy. Este libro lo corrobora de cabo a rabo, empezando por el título hasta llegar a la grabación, pasando por todos sus capítulos y para terminar por la exhaustiva bibliografía.

Víctor Pliego de Andrés



ENRIQUE CÁMARA DE LANDA:
Etnomusicología. Prólogo de Josep Martí.
 ICCMU Música Hispana Textos Colección
 Manuales 2. Madrid, 2003. Librodisco.
 572 págs.

Un texto riguroso RODRIGO Y SU TIEMPO

ANTONIO GALLEGO: El arte de Joaquín Rodrigo. SGAE. Iberautor Promociones Culturales. Madrid, 2003. 451 págs.

En la contraportada de este libro, su autor, Antonio Gallego, escribe: “En este libro he situado cada obra del maestro Rodrigo en el contexto biográfico del autor, en el de su propio momento histórico y en la trastienda de su pensamiento sobre el arte, la música o la vida”. Y con estas palabras (que son un extracto del prólogo), Gallego define su libro a la vez que presenta el objetivo de éste; un objetivo, obviamente conseguido dado que su autor es un significado musicólogo de rigor más que suficientemente contrastado. Desde el prólogo el libro ya resulta interesante, empezando Gallego por preguntarse las causas de la popularidad de Rodrigo, lo cual conduce a una reflexión acerca de cuyas conclusiones muchos estaremos de acuerdo. El afecto de Gallego hacia la música es evidente en muchos momentos y, por continuar con el prólogo, citaremos una explícita frase de éste: “Su popularidad

Músicas del mundo GRITOS Y JUEGOS

Todo lo que usted quiera saber sobre la etnomusicología, se lo ofrece el autor de un notable manual intitolado *Acústica musical*. Hoy, nos propone un copiosísimo volumen con numerosos y excelentes ejemplos musicales, inéditos o ya publicados, que cubren los cinco continentes, entre los que destacan algunas maravillas como las músicas de Cerdeña (grabadas por Lortat-Jacob) y otras polifonías (Ignazio Macchiarella), flautas oceánicas (Hugo Zemp), vendedores de crustáceos en Nápoles (Sandro Biagiola), musicólogos de referencia...

Destinado a los estudiosos en la materia, este libro, dado su excelente estilo literario, se dirige también a todos los aficionados al género, sobre todo en cuanto a la primera parte, la más larga, que traza una historia de aventuras, obstáculos y éxitos de varias tendencias de la etnomusicología. Empieza con un magnífico capítulo que revisa los términos confusos y tan empleados como “popular, tribal, aborigen, primitivo, folklórico etc.”

citando a Montaigne, fray Bernardino de Sahagún o las andanzas de Guillaume Villoteau empeñado en penetrar los secretos de la vida musical egipcia al principio del siglo XIX. Pasamos rápidamente a los primeros pasos de las escuelas modernas, al final del XIX, para seguir a los berlineses y asociados, hasta llegar a los ricos años setenta cotejando los métodos y prácticas de dos genios como John Blacking y Simha Arom. Apasionantes son también las reflexiones sobre el pensamiento postmoderno o la música popular urbana.

La segunda parte, dedicada a la metodología de la investigación de campo, es más especializada, con excelentes comentarios dedicados a los gritos de vendedores ambulantes, los juegos vocales de los inuit o las estructuras musicales de los pigmeos. Particularmente interesantes son los ejemplos musicales ilustrados por sus espectrogramas y sonogramas. Misteriosos nombres por descubrir.

Pedro Elías

está basada en el cariño, porque con su música nos ha hecho y nos sigue haciendo felices”. Dice Gallego que “se me pidió un análisis de su obra completa, que resaltara lo menos conocido frente a lo que todo el mundo conoce, y que fuera legible para un lector que no necesariamente supiera leer una partitura, sin que por ello descendiera el nivel musicológico de mi estudio”. Reconoce Gallego “demasiados condicionantes” y no pocas dificultades para llevar a cabo tal tarea. Una dificultad es la inexistencia de, según sus palabras, “la biografía crítica de Joaquín Rodrigo”, lo que él llama “un texto contrastado y fiable”. También echa en falta “el catálogo crítico y razonado de su obra”. Pues bien, si “en el caso de Rodrigo casi todo está por investigar, es decir, por descubrir”, tal como dijo Cecilia, la hija del maestro, y tal como se desprende de lo que aquí escribe Gallego, es evidente que estamos ante una muy valiosa aportación al conocimiento serio y riguroso (en todos los aspectos) de Rodrigo; es decir, tanto en lo que se refiere a su vida y a su obra, y a la interacción entre ambas. De este modo, las

lagunas existentes hasta ahora acerca de Rodrigo en lo biográfico y en cuanto a su legado están, por fin, cubiertas con este volumen documentadísimo, trabajo de evidente alcance musicológico pero que se dirige a un público amplio. Están reseñadas todas las obras del compositor con la información necesaria acerca de ellas: fecha de composición, fecha de estreno, introducción y comentario de la obra en cuestión, plantilla vocal y/o instrumental que se requiere para su interpretación, transcripción de los textos (si los hay) sobre los que ciertas obras se basan y, en fin todo lo que cabe esperar de un trabajo musicológico que es, a la vez, una obra divulgativa plenamente disfrutable; además, está excelentemente escrita, muy amena y de lenguaje accesible para todo el mundo. Como material de consulta rápida se añaden al final del grueso de la obra un *Índice cronológico de obras*, un *Índice de obras por géneros*, un *Índice alfabético de obras y episodios o tiempos significativos* y una *Bibliografía y nota discográfica*.

Josep Pascual

schetzo

HANS WERNER HENZE: FRAGMENTOS DE VIDA

En estos días aparece en las librerías españolas, dentro de la colección Musicalia Scherzo, *Canciones de viaje con quintas bohemias*, la autobiografía de Hans Werner Henze. En ella el compositor alemán traza un apasionante itinerario de su vida repleto de retratos y de acontecimientos en el que lo íntimo y lo público, lo artístico y lo político, se unen y se separan, se enfrentan y se complementan. Así lo demuestra este fragmento que a continuación ofrecemos a nuestros lectores.

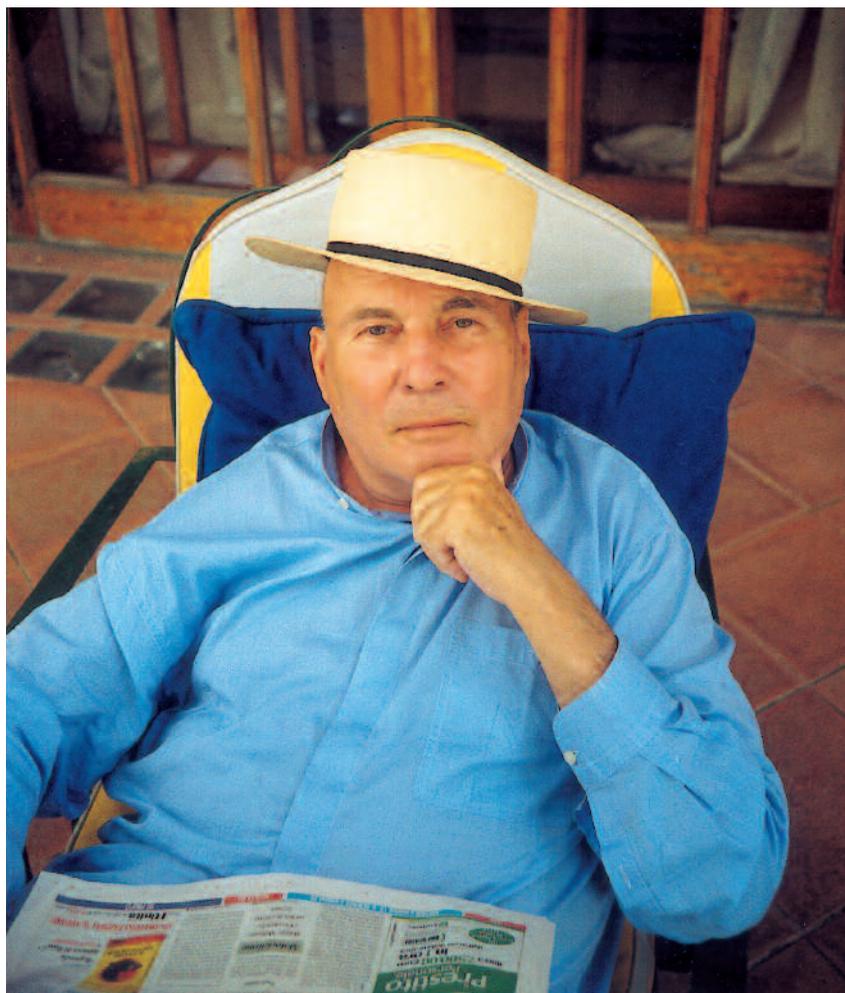
El sábado 6 de agosto estaba de vuelta en Marino, donde acababa de levantarse un fuerte sirocco. Agotamiento con fiebre, quizás por los sobrecargados días de Berlín de cuyo recuerdo emergían aquí o allá caras y voces salpicadas como tragos de aguardiente. Puede que el encuentro con la realidad de Berlín Oriental hubiera sido un poco demasiado crudo para mi gusto burgués decadente, allí había algo que no acababa de digerir. Me encontraba mal, tenía miedo a lo inesperado, a las emociones fuertes. Esboqué la segunda pieza de piano para *Tristán*. El *ferragosto*, las *feriae Augusti*, las pasé en la

Ciocaría; un almuerzo campestre en Genazzano con Titina Maselli y su maravillosa *mamma* Elena, comunista de las de antes respetada por todos, estaban también Yoichi y Fausto, todos en medio de un *uliveto* plateado en un suelo rojo subido. Esos días, todo era misteriosamente *sotto voce*. Llegué en mis esbozos hasta la *Locura de Tristán*, que en aquel momento aún llamaba *flagellatio*, y hacia el 20 de agosto me fui a Londres para hacer con la Sinfonietta varias grabaciones para una discográfica inglesa; entre ellas, obras más muy viejas como *Apollo et Hyazinthus* y la *Wiegenlied der Mutter Gottes*, la “Nana de la Madre

de Dios”, recuerdos de los tiempos de Gotinga ya tan distantes. George Harewood, recién nombrado director de la Ópera Sadler’s Wells, pronto rebautizada como Nacional, había decidido como una de sus primeras medidas en el cargo montar *Las Basáridas* y contratarme a mí como director artístico y musical. Fui a ver un acto del *Crepúsculo de los dioses* en el Coliseum, esa sala gigantesca en *edwardian style* que en 1968 se convirtió en sede de la English National Opera.

Tazeena Firth y Timothy O’Brien, la pareja que me había recomendado Lord Harewood para diseñar escenarios y trajes, vino a Marino, y allí trabajaron dos semanas la puesta en escena. Al final, teníamos dos maquetas muy prometedoras diestramente construidas por nuestra pareja de artistas, una para las escenas de Tebas y otra para las del monte Citerón. Un par de días más tarde ya estaba acabada también otra para el intermedio, un *borde-llo* freudiano cuya luz y colorido eran como un barrunto de la posterior catástrofe en el monte sagrado. Medité si no debería cambiar la instrumentación de ese interludio y dejar sólo cuerdas dionisiacas, en particular clavicordio y mandolina, a fin de resaltar en lo posible su carácter de inserto, de cosa aparte, haciéndola contrastar aun más con el sonido orquestal de la obra principal (en cuya exposición ya se habían oído cuerdas, la guitarra, en la primera canción de la deidad).

A todo esto mi hermano le estaba arreglando a Yoichi una pequeña vivienda en Venecia, en el segundo piso de una casa de obreros cerca de S. Giacomo a l’Orio, rodeado de un ambiente veneciano a más no poder, un *rio* debajo, un puente, un *sottoportico* y un pequeño jardín con un granado. Luego Jürgen se vino a Marino a construir su maqueta para el “Río”. Luca Ronconi se había retirado de la puesta en escena: Covent Garden había declarado no estar dispuesto a despejar todo el patio retirando las butacas de rancio abolengo, conforme a sus deseos, para que el Sr. Ronconi pudiera usar como espacio escénico central. Por buscar una solución de

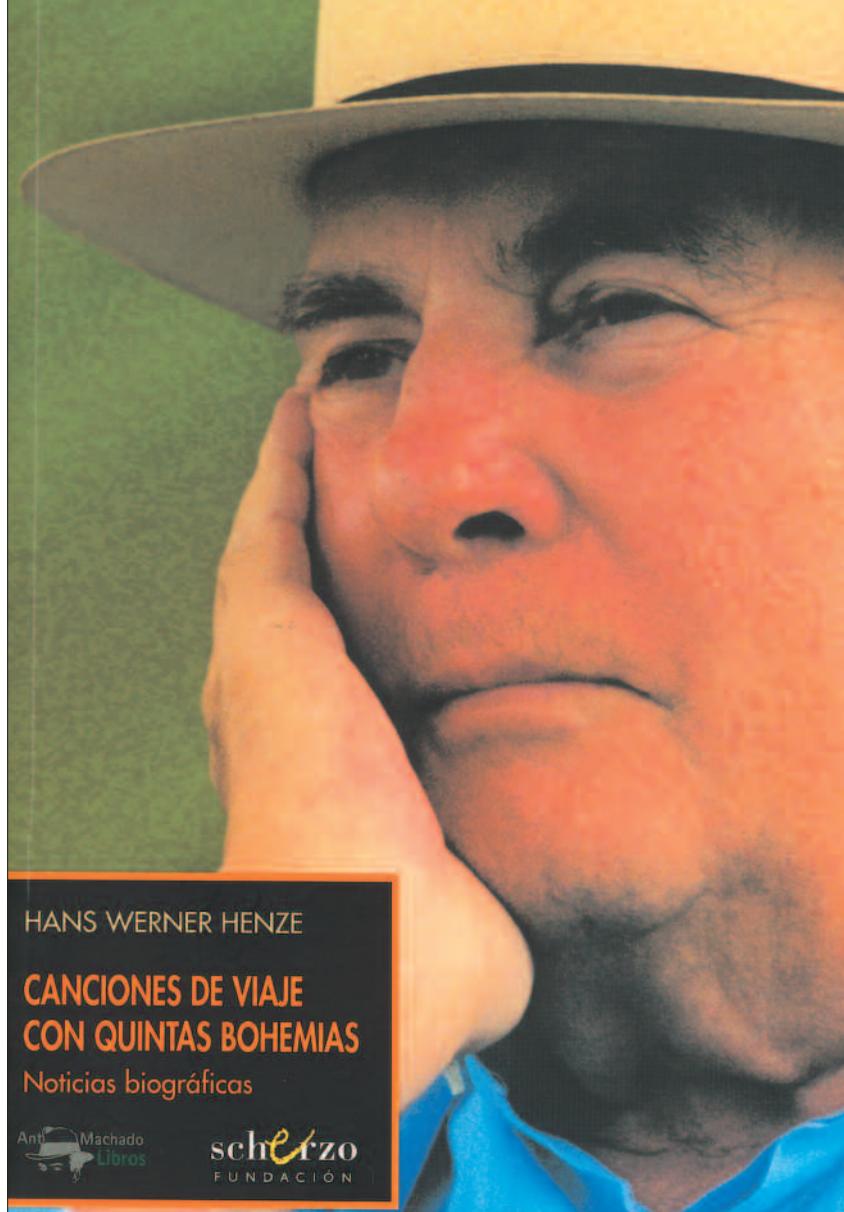


compromiso, me hice cargo del asunto y con ello de una pesada responsabilidad. Pero como mis ideas musicales iban estrechamente ligadas a los procesos dramáticos del libreto, aun sin eso parecía razonable que yo mismo dejara surgir en mi cabeza y estableciera en firme la dirección escénica con una maqueta mientras aún estaba surgiendo la música. Así es que desde finales de septiembre ya tenía la maqueta de mi hermano Jürgen en mi estudio, y esperaba impaciente el día en que acabara la música del *Tristán* para volcarme en ese nuevo experimento llamado *Llegamos al río*. Ya podía oír la música de esa nueva obra, podía verla y olerla, mientras tenía que seguir avanzando a tientas como un ciego en el trabajo del *Tristán*, en especial en los episodios orquestales y pianísticos que había que componer sobre el continuo electrónico. Iba muy, muy despacio.

El 11 de septiembre a las 11 la RAI informaba de que Salvador Allende, el presidente chileno, había sido detenido en Santiago y se rumoreaba que se había suicidado. Poco después siguieron detalles relativos al bombardeo del palacio de gobierno, y se pudo ver las llamas brotando del edificio. Ahora se decía que el presidente del estado había caído con una ametralladora en las manos en un tiroteo con las tropas de asalto. Un siniestro cuartelazo de derechas contra todo derecho ponía fin al experimento socialista de Allende.

Iba a establecerse un régimen de terror. Aún hoy siento el peso que me abrumó al recibir esas noticias. Es duro hablar de esas atrocidades, y de las que faltaban por venir a darle el tiro de gracia a mi despreocupado y radiante verano para siempre.

El 29 de septiembre murió Wystan Auden en Viena, lo leí en el periódico. Según sus deseos fue enterrado en Kirschtetten, y no en Nueva York ni en Oxford. Con dolorosa añoranza pensaba en nuestro último encuentro, tiene que haber sido en el verano de 1972. En los últimos años, yo había evitado un poco al amigo idolatrado y así también a Chester Kallman, naturalmente, porque temía sus sarcasmos y en particular las lecciones e infames sermones de Auden en asuntos relativos a mi trayectoria política, que no estaba yo dispuesto a dejarme vomitar encima, o no era lo bastante fuerte. De modo que cuando un día en Londres un musicólogo victoriano llamó para decirme que Wystan vivía en su casa, y que estábamos chiflados ("Están ustedes dos *in town*, pero no se ven ¿Por qué no se pasa mañana por la mañana?"), dije que sí, a condición de que Wystan no intentara adoctrinarme



HANS WERNER HENZE

CANCIONES DE VIAJE
CON QUINTAS BOHEMIAS

Noticias biográficas



schetzo
FUNDACIÓN

políticamente. La mañana del día siguiente, en una casa de la plaza Bryanston bañada por la luz del sol, se me ha quedado imborrable en la memoria por la gracia y la magia de la conversación de Auden. Según se iba haciendo lenta y sistemáticamente con una botella de vodka a base de zumo de naranja, la conversación se iba animando un poco más si aún era posible, ¡pero qué digo, conversación!, era un monólogo, una conferencia de dos horas que se iba sacando de la manga sobre la marcha y me tenía encandilados los oídos, hablando del tiempo y la meteorología, con digresiones sobre los peligros de la exposición directa a los rayos del sol para la epidermis del hombre blanco, pobre en clorofila (*after all, we are not trees*, después de todo no somos árboles, opinó) y en torno a la benéfica acción de la niebla sobre el psiquismo inglés. Y así se pasó mi gran amigo toda la mañana evitando cualquier cuestión personal y en particular, claro está, política. Cuando ya tuvo que irse a coger el tren para Oxford, le abracé con una espe-

cie de entusiasmo amoroso: la verdad es que le había echado mucho en falta. ¿Quién se iba a imaginar que sería nuestro último encuentro?

A fines de septiembre seguía en Marino liado con la música de *Tristán*. Allí hubo también excitadas, furiosas discusiones sobre música y política con Michael Vyner y el pianista Paul Crossley. Noticias del entierro de Pablo Neruda en Santiago: millares de personas cantando la Internacional. Los fascistas destruyeron en Valparaíso la casa de Neruda y las obras de arte inca allí guardadas. Quemaron libros. Seis dirigentes sindicales fusilados. Miles de presos políticos hacinados en el campo de fútbol de Santiago y "procesados" uno tras otro. Acababa de hacer desembocar el final de la *flagellatio*, el arrebatado de *Tristán*, en un aullido terrible de toda la orquesta: el grito de muerte de Isolda en el acto tercero de la ópera de Wagner se había tornado en un chillido metálico de horror.

Hans Werner Henze

schetzo

LA GUÍA DE SCHERZO

NACIONAL

BARCELONA

8,9-I: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña [www.obc.es]. Xavier Puig. Chaikovski. (Auditori [www.auditori.org]).

11: Dietrich Henschel, barítono; Fritz Schwinghammer, piano. Beethoven, Schubert, Wolf. (Petit Palau).



HENSCHEL

12: Orquesta Nacional de Rusia. Mstislav Rostropovich. Nikolai Znaider, violín. Chaikovski, Beethoven, Shostakovich. (Palau 100 [www.palaumusica.org]).

14,15,16: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Leopold Hager. Barbara Hendricks, soprano. Mozart, Mahler. (Auditori).

20: Ensemble Sabine Meyer. Mozart, Krommer, Hosokawa. (Palau. Euroconcert).

21,22,23: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Antoni Ros Marbà. Katia Novell, violín. Homs, Bartók, Brahms. (Auditori).

24: Filarmónica de San Petersburgo. Yuri Temirkanov. Eliso Virsaladze, piano. Rachmaninov, Schumann, Stravinski. (Palau 100).

25: Orquesta de Cámara de Europa. Emmanuel Krivine. María João Pires, piano. Stravinski, Chopin, Beethoven. (Auditori. Ibercámara [www.ibercamera.es]).



PIRES

27: Cuarteto Borodin. Beethoven, Shostakovich. (Palau. Ibercamera).

— Coro de Cámara del Palau de la Música Catalana. Jordi Casas Bayer. Brahms (Petit Palau).

28,29,30: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Ernest Martínez Izquierdo. Michel Camilo, piano. Bernstein, Demestres, Gershwin (Auditori).

GRAN TEATRE DEL LICEU
WWW.LICEUBARCELONA.COM
RIGOLETTO (Verdi). López Cobos. Vick. Álvarez, Mula, Konstantinov, Surguladze. **2,4,5-I.**
PARSIFAL (Wagner). Weigle. Lehnhoff. Domingo, Urmana, Salminen, Skovhus. **28-I.**

BILBAO

SINFÓNICA DE BILBAO
WWW.BILBAORKESTRA.COM
13,14-I: Maximiano Valdés. Joaquín Achúcarro, piano. Guridi, Ravel, Schumann.

SOCIEDAD FILARMÓNICA
13-I: Janine Jansen, violín; Kathryn Stott, piano. Janáček, Prokofiev, Messiaen, Elgar.

19: Solistas de Cámara de San Peters-

burgo. Sibelius, Franck.
27: Piotr Anderszewski, piano. Chopin, Szymanowski.



ANDERSZEWSKI

CÁCERES

ORQUESTA DE EXTREMADURA
WWW.ORQUESTADEEXTREMADURA.COM
28-I: Dorian Wilson. Justo Sanz, clarinete. Zárate, Copland, Ives, Stravinski.

CANARIAS

XXI FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA
WWW.FESTIVALDECANARIAS.COM

7,9-I: Sinfónica de Tenerife. Coro de Cámara del Palau de la Música Catalana. Víctor Pablo Pérez. Ziesak, Taylor. Haydn, *La Creación*.

9,10,11,12: Orquesta de Cámara de Zúrich. Howard Griffiths. Fazil Say, piano. Mozart. / Shlomo Mintz, violín. Mozart.

13,14: Sinfónica de Tenerife. Coro del Conservatorio Superior de Música de Tenerife. Eduardo Fernández-Caldas. Mendelssohn, Chaikovski, Guimera.

13,14: Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Jesús López Cobos. Birgit Remmert, mezzos. Mahler.

16,17,18,19: Orquesta del Festival de Budapest. Iván Fischer. Bartók, Mahler. / Gustavo Díaz-Jerez, piano. Liszt, Bartók, Dvorák.

15,16,17,19,20,21: Sinfónica de Londres. Bernard Haitink. David Pyatt, trompa. Strauss. / Haydn, Mahler. / Mozart, Bruckner.

21,22: Coro y Filarmónica de Gran Canaria. Wolfgang Gönnenwein. Chaikovski, Orff.

25,26,27,28: Sinfónica de la Radio Finlandesa. Sakari Oramo. Christian Lindberg, trombón. Grieg, Mozart, Berio. Sibelius. / Olli Mustonen, piano. Del Puerto, Respighi, Bartók.



ORAMO

29,30: Guillermo González, piano. Albéniz, *Iberia*.

31: Sinfónica de la WDR de Colonia. Semion Bichkov. Sayaka Shoji, violín. Bruch, Shostakovich.

CÓRDOBA

ORQUESTA DE CÓRDOBA
WWW.ORQUESTADECORDOBA.ORG
1-I: Charles Olivieri Munroe. Carla Marrero, violín. Chaikovski, Beethoven, Massenet, Sarasate.

26: Manuel Hernández Silva. Alexander Kerr, violín. Marco, Barber, Brahms.

EUSKADI

SINFÓNICA DE EUSKADI
WWW.ORQUESTADEUSKADI.ES

17,18-I: Orquesta de la Comunidad de Madrid. José Ramón Encinar.

Cuyás, Schubert, De Pablo. (San Sebastián. **19:** Pamplona. **20:** Bilbao. **23:** Vitoria).

31: Gibert Varga. Marta Zabaleta, piano. Schumann, Mozart.

GRANADA

ORQUESTA CIUDAD DE GRANADA
WWW.ORQUESTACIUDADGRANADA.ES
14-I: Salvador Mas. Mendelssohn.
28: Fabio Biondi. Mozart, Scarlatti, Tartini.

JEREZ

TEATRO VILLAMARTA
WWW.VILLAMARTA.COM
2-I: Orquesta Danubia de Budapest. Nicolai, familia Strauss.
MADAMA BUTTERFLY (Puccini). Cavallaro. Kemp. Tascá, Montserrat, Baquerizo, Rodríguez-Cusí. **21,23-I.**
28: Piotr Anderszewski, piano. Chopin, Szymanowski.

LA CORUÑA

ORQUESTA SINFÓNICA DE GALICIA
WWW.SINFONICADEGALICIA.COM
14-I: Víctor Pablo Pérez. Tasmin Little, violín. Britten. Elgar-Payne.
21: John Nelson. Berlioz, Stravinski, Beethoven.
28: Ricardo Frizza. Mario Brunello, chelo. Chaikovski, Elgar.

LEÓN

AUDITORIO CIUDAD DE LEÓN
WWW.AUDITORIOCIUDADDELEON.NET
14-I: Alicia Nafé y Jean Nicolas Diatkine. Bellini, Donizetti, Thomas.
21: Cuarteto Casals. Schubert, Beethoven, Shostakovich.



CASALS

30: Sinfónica Ciudad de León "Odón Alonso". Dorel Morgu. Beethoven.

MADRID

12-I: Cuarteto Oleg Kagan. Beethoven, Schumann, Brahms. (Liceo de Cámara. Auditorio Nacional [www.auditorionacional.mcu.es]).
13,14: ORTVE [www.rtve.es]. Adrian Leaper. Eduardo Fernández, guitarra. Enescu, Rodrigo, Rimski-Korsakov. (Teatro Monumental).

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música
XXXII Ciclo de Grandes Autores e Intérpretes de la Música

15 de Enero de 2005. 22,30 horas
Auditorio Nacional. Sala Sinfónica Orfónica Lyra
Director: José Miguel Moreno
Al son de la locura: Música en el Quijote
En el IV Centenario del Quijote
Venta de localidades: Taquillas del Auditorio Nacional
Servicaixa: 902-33-22-11

14,15,16: ONE [www.ocne.mcu.es]. Josep Pons. J. Strauss, Mahler, Berg, Lehár. (A.N.).

15,16: Hippcampus. Bach, *Cantatas* (Basílica de Nuestra Sra. de Atocha).

TEATRO REAL

ENERO

Información: 91/ 516 06 60. Venta Telefónica: 902 24 48 48. Venta en Internet: teatro-real.com. Visitas guiadas: 91 / 516 06 96.

ÓPERA:

EL BARBERO DE SEVILLA

de Gioachino Rossini.



Enero: 13, 15, 17*, 18, 19*, 20, 21*, 22, 24*, 25, 26*, 27, 28*, 29. * Funciones fuera de abono y a precios reducidos. 20:00 horas; domingos, 18:00.

Nueva producción del Teatro Real en coproducción con el Teatro São Carlos de Lisboa.

Director musical:

Gianluigi Gelmetti.

Director de escena: Emilio Sagi.

Escenógrafo: Llorenç Corbella.

Solistas: Juan Diego Flórez (13,

15, 18, 20, 22, 25, 27, 29) / Lawrence Brownlee (17, 19, 21, 24,

26, 28), Bruno Praticó (13, 15, 18, 20, 22, 25, 27, 29) / Carlos Chausson (17, 19, 21, 24, 26, 28),

María Bayo (13, 15, 18, 20, 22, 25, 27, 29) / Laura Polverelli (17, 19, 21, 24, 26, 28), Pietro Spagnoli (13,

15, 18, 20, 22, 25, 27, 29) / José Carbó (17, 19, 21, 24, 26, 28),

Ruggero Raimondi (13, 15, 18, 20, 22, 25, 27, 29) / Ildebrando D'Arcangelo (17, 19, 21, 24, 26,

28), Marco Moncloa, Susana Córdón.

A PROPÓSITO DE

"EL BARBERO DE SEVILLA".

Actividad para escolares sobre la obra de Rossini. Enero: 24, 25, 26, 27, 28. 11:00 y 13:00 horas.

Director musical:

Simeón Galduf / Vicente Alberola.

CENTRO PARA LA DIFUSIÓN DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA

Auditorio Nacional (Sala de Cámara)

Lunes, 24 de enero; 19,30 horas

Ensemble InterContemporain de París

Director: Bruno Mantovani.

Solistas: Alain Billard, Clarinete bajo y Vicent David, Saxofón

PROGRAMA: **P. Boulez:** *Dérive*.

B. Mantovani: *Turbulences*. **M. Jarrell:** *Essaims-Cribles*. **G.**

Grisey: *Périodes*. **B. Mantovani:**

Troisième Round.

TEATRO DE LA ZARZUELA.

Jovellanos, 4. Metro Banco de España. Tlf.: (91) 5.24.54.00. Internet: <http://teatrodela Zarzuela.mcu.es>. Director: Luis Olmos. Venta localidades: A través de Internet (servi-caixa.com), Taquillas Teatros Nacionales y cajeros o teléfono de ServiCaixa: **902 33 22 11**. Horario de Taquillas: Venta anticipada de 12 a 17 horas. Días de representación, de 12 horas, hasta comienzo de la misma.

El Asombro de Damasco, de Pablo Luna.

Del 10 de diciembre de 2004 al 16 de enero de 2005 (excepto lunes y martes y días 24, 25, y 31 de diciembre) a las 20 horas. Miércoles, 15 de diciembre, 5 y 12 de enero (matinés para niños o en familia) y Domingos, a las 18 horas. Dirección Musical: Miguel Roa. Director de Escena: Jesús Castejón. Orquesta de la Comunidad de Madrid. Coro del Teatro de La Zarzuela. Entradas a la venta.

Compañía Nacional de Danza.

Del 27 de enero al 6 de febrero de 2005 (excepto lunes y martes) a las 20:00 horas. Domingos a las 18:00 horas. Director Artístico: Nacho Duato. Programa: **Falling Angels** (Jirí Kylián/Steve Reich). **Cautiva** (Nacho Duato/Alberto Iglesias). **Diecisiete** (Nacho Duato/Pedro Alcalde y Sergio Caballero).

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID

Ciclos musicales de la Comunidad de Madrid

Auditorio Nacional de Música

12 de enero de 2005 - 19h30

Programa:

Centro de la Tierra

de Enrique Fernández Arbós (Zarzuela en dos actos en versión de concierto)

Director: José Luis Temes

Solistas: Milagros Martín, soprano
Emilio Sánchez, tenor
Luis Álvarez, Barítono
Celia Alcedo, soprano
Javier Franco, barítono
Victoria Marchante, soprano
Miguel López, bajo
Coro de la Orquesta Sinfónica de Madrid
Director: Antonio Fauró

19: Orquesta Filarmónica de Radio Francia. Myung-Whun Chung. Mahler, *Quinta*. (Ibermúsica [www.iber-musica.es]. A.N.).
20,21: Cuarteto Brentano. Mozart, Davdivovsky, Beethoven. (Ibermúsica. A.N.).
20,21: ORTVE. Walter Weller. Alban Gerhardt, chelo. Strauss, Brahms. (T. M.).
21,22,23: ONE. Josep Pons. Ana María Sánchez, Anja Silja, sopranos. Wagner, Strauss, Schoenberg (A.N.).

24: Grigori Sokolov, piano. Chopin. (Grandes Intérpretes. Fundación Scherzo [www.scherzo.es]. A. N.).



25: Filarmónica de San Petersburgo. Yuri Temirkanov. Eliso Virsaladze, piano. Rachmaninov, Schumann. (Ibermúsica. A.N.).

27,28: OCRTVE. Walter Weller. Oelze, Braun, Spence. Schubert, Mozart. (T. M.).

28,30: Cuarteto Borodin. Beethoven, Shostakovich. (Liceo de Cámara. A. N.).



28,29,30: OCNE. David Atherton. Bullock, Schröder, Litaker, Volle. Haydn, Chaikovsky, Mozart, Schubert. (A.N.).

MURCIA

AUDITORIO
WWW.AUDITORIOMURCIA.ORG

11-I: Orquesta Nacional Rusa. Alexander Lazarev. Glazunov, Prokofiev.
21: Sinfónica de la Región de Murcia. Lin tao. Pilar Valero, piano. Glinka, Prokofiev, Rachmaninov.

OVIEDO

AUDITORIO PRÍNCIPE FELIPE
WWW.AYTO-OVIEDO.ES/AUDITORIO/

16-I: Sinfónica de la Ciudad de Oviedo. Friedrich Haider. Mahler, Elgar, Brahms.

23: Orquesta Presidencial de Ankara. Cem Mansur. Huseyin Sermet, piano. Dvorák, Falla, Erkin.

31: Francisco Casanova, tenor; Alejandro Zabala, piano. Donizetti, Rossini, Verdi.

TEATRO CAMPOAMOR
WWW.OPERAOVIEDO.COM
AIDA (Verdi). Ranzani. Gutiérrez. Bou, Diadkova, Fantini, Margison. **24,26,28-I.**

PALMA DE MALLORCA

SINFÓNICA DE BALEARES
CIUDAD DE PALMA
WWW.SINFONICA-DE-BALEARS.COM

13-I: Theodor Guschlbauer. Damián Martínez, violonchelo. Elgar, Bruckner.

27: Edmon Colomer. Marqués, Bizet.



PAMPLONA

BALUARTE
WWW.BALUARTE.COM

19-I: Orquesta de la Comunidad de Madrid. José Ramón Encinar. Cuyás, Schubert, de Pablo.

20,21: Orquesta Pablo Sarasate de Pamplona. Ernest Martínez Izquierdo. Nelson Goerner, piano. Prokofiev, Musorgski.

29: Orquesta de Cámara de Europa. Emmanuel Krivine. Maria João Pires, piano. Chopin, Schubert, Mozart.

SANTIAGO DE COMPOSTELA

**AUDITORIO DE GALICIA
REAL FILHARMÓNICA
DE GALICIA**

www.auditoriodegalicia.org

5-I: Real Filharmonía de Galicia. T. Ollila. L. Alonso, soprano. Rossini, Brahms, Smetana, Grieg, Strauss.

13: Real Filharmonía de Galicia. A. Albiach. A. Nebot, D. Menéndez, José Mª Zapata, P. Moral, E. Martínez, F. J. Jiménez. L'occasione fa il ladro, Rossini.

20: Orquesta Sinfónica de Galicia. J. Nelson. Berlioz, Stravinski, Beethoven.

27: Real Filharmonía de Galicia. P. Daniel. R. Vlatkovic, M. Padmore. Haydn, Britten, Beethoven.

VALENCIA

PALAU DE LA MÚSICA
WWW.PALAUVALENCIA.COM

14-I: Orquesta de Valencia. Heinz Wallberg. Schubert, Mozart, Brahms.
17: Orquesta Filarmónica de Radio Francia. Myung-Whun Chung. Mahler, *Quinta*.

28: Orquesta de Valencia. Miguel Ángel Gómez Martínez. Mahler, *Séptima*.

31: Orquesta de Cámara de Europa. Emmanuel Krivine. Maria João Pires, piano. Stravinski, Chopin, Beethoven.

VALLADOLID

SINFÓNICA DE CASTILLA Y LEÓN
WWW.ORQUESTACASTILLAYLEON.COM

13,14-I: Alejandro Zabala. Lilia Zilberstein, piano. R. Halfiter, Ravel, Copland, Bernstein.



20,21: Alberto Zedda. Andrea Bacchetti, piano. Mendelssohn.

ZARAGOZA

AUDITORIO
WWW.AUDITORIOZARAGOZA.COM

15-I: Joven Orquesta Nacional de España. Josep Vicent.

18: Grupo Enigma. Juan José Olives. Falla.

20: Orquesta Filarmónica de Radio Francia. Myung-Whun Chung. Mahler, *Quinta*.

INTERNACIONAL

AMSTERDAM

REAL ORQUESTA DEL CONCERTGEBOUW
WWW.CONCERTGEBOUWORKEST.NL

7-I: Roberto Abbado. Julia Fischer, violin. Rossini, Mendelssohn, Beethoven.

12,13,14,16: Fabio Luisi. Nelson Freire, piano. Weber, Liszt, Schmidt.

20,21: Roberto Spano. Alexander Kerr, violin. Wagenaar, Salonen, Bernstein.

DE NEDERLANDSE OPERA
WWW.DNO.NL

TEA (Dun). Dun. Audi. Liao, Lundy, Mok, Liang. **4,6,8,9,11,12-I.**

BERLÍN

FILARMÓNICA DE BERLÍN
WWW.BERLIN-PHILHARMONIC.COM

13,14,15-I: David Robertson. Michelle de Young, mezzo. Messiaen, Benjamin, Beethoven.

20,21,22: Sakari Oramo. Coro de la Radio de Berlín. Ives, Shostakovich.

27,28,29: Michael Tilson Thomas. Joshua Bell, violin. Chaikovsky. DEUTSCHE OPER

WWW.DEUTSCHEOPERBERLIN.DE
PŘÍHODY LISKY BYSTROUSKY (Janáček). Sloane. Thalbach. Carlson, Walther, Siebensschuh, Biebr.

1,5,8,11-I. MANON LESCAUT (Puccini). Palumbo. Deflo. Nitsescu, Dobber, Giordani, Krause. **2,7-I.**

LA TRAVIATA (Verdi). Palumbo. Friedrich. Bonfadelli, Beczala, Vassallo, Miller. **4-I.**

SALOME (Strauss). Schirmer. Freyer. Walther, Anthony, Kollo, Titus. **6,9,16,19,22-I.**

DER ROSENKAVALIER (Strauss). Thielemann. Friedrich. Voigt, Koch, Schäfer, Rydl. **12,15,18-I.**

DIE FRAU OHNE SCHATTEN (Strauss). Thielemann. Arlaud. Voigt, Henschel, Carlson, West. **23,26-I.**



STAATSOPER

WWW.STAATSOPER-BERLIN.ORG

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Salemkour. Everding. Vinogradov, Queiroz, Breslik, Häger. **1,2,7,9-I.**

TURANDOT (Puccini). Ettinger. Dörrie. Valayre, Schmidt, Vinogradov, Volonté. **8,11,14,16,19-I.**

COSÌ FAN TUTTE (Mozart). Young. Dörrie. Shaham, Marambio, Gūra, Trekel. **21,23,26,29,31-I.**

KÁT'A KABANOVÁ (Janáček). Gieren. Thalheimer. Rügamer, Fritz, Diener, Breslik. **22,27,30-I.**

BRUSELAS

LA MONNAIE
WWW.LAMONNAIE.BE

PIKOVAIA DAMA (Chaikovsky). Callegari. Jones. Tarachenko, Tómasson, Romanova, Domachenko. **25,28,30-I.**

DRESDE

SEMPEROPER
WWW.SEMPEROPER.DE

CARMEN (Bizet). Delacôte. Lauterbach. Smith, Rasilainen, Meier, Selbig. **2,8,17,23,25-I.**

DIE FLEDERMAUS (J. Strauss). Honeck. Krämer. Ketelsen, Nylund, Dorn, Papoullkas. **3,7,9-I.**

NABUCCO (Verdi). Mühlbach. Konwitschny. Gavanelli, Kim, Tilli. Papian. **5,8,12-I.**

LA CLEMENZA DI TITO (Mozart). Seibel. Piontek. Homrich, Gens, Vondung, Liebold. **15,19,21-I.**

LA CENERENTOLA (Rossini). Weiker. Piontek. Kasarova, Incontera, Wilke, Lopera. **18,20,22-I.**

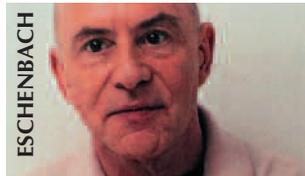
DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL (Mozart). Haider. Marelli.

Mesgarha, Petersen, Karl, Trost. **23,27-1.** ELEKTRA (Strauss). Berghaus. Boder. Runkel, Schnaut, Neumann, Büsching. **25,28-1.** TANNHÄUSER (Wagner). Luisi. Konwitschny. König, Gould, Schmidt, Homrich. **30-1.**



FILADELFIA

ORQUESTA DE FILADELFIA
WWW.PHILORCH.ORG
14,15,18-1: Christoph Eschenbach. Philadelphia Singers. Kelles, Hölle, Schmidt. Berio, Wagner.
20,21,22,24: Christoph Eschenbach. Emanuel Ax, piano. Mozart, Strauss.



26,27,28: Christoph Eschenbach. Ricardo Morales, clarinete. Mozart, Chaikovski.

FRANCFORT

OPERA FRANKFURT
WWW.OPERA-FRANKFURT.DE
LA CENERENTOLA (Rossini). Böer. Warner. Roberts, Bailey, Kränzle, Livigni. **1,5,8,15,21,29-1.** TOSCA (Puccini). Shanahan. Kirchner. Backlund, Carosi, Davidoff, Vratogna. **2-1.** DIE FRAU OHNE SCHATTEN (Strauss). Weigle. Nel. Skelton, Dussmann, Baldivinsson, Raschke. **9,13,20,23,30-1.** L'INCORONAZIONE DI POPPEA (Monteverdi). Debus. Gilmore. Lascarro, Chum, Ardam, Palacios. **14,16,19,22,28-1.**

GINEBRA

GRAND THÉÂTRE
WWW.GENEVEOPERA.CH
L'ORFEO (Monteverdi). Antonini. Arlaud. Torres, Rial, Chappuis, Martins. **20,21,23,25,27,29,31-1.**

LAUSANA

OPÉRA
WWW.OPERA-LAUSANNE.CH
DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL (Mozart). Rousset. Deschamps. Ghalam. Bundgaard, Andersen, Lehtipuu. **2,4,7,9,12-1.** LE VASE DE PARFUMS (Giraud). Kawka. Py. Sutter, Fumas, Goubioud, Imboden. **28-1.**

LISBOA

TEATRO SÃO CARLOS
WWW.SAOCARLOS.PT
MEDEA (Cherubini). Cintra. Reis. Theodossiou, dell'Oste, Secco, Surian. **25,28,31-1.**

LONDRES

BARBICAN CENTRE
WWW.LSO.CO.UK
5-1: Joven Orquesta Nacional de Gran Bretaña. Keith Lockhardt. Holst, Adams.

— Gordan Nikolitch, violín; Eric le Sage, piano. Schumann, *Sonatas*.

6: Leif Ove Andsnes, piano. Schubert, Janáček, Musorgski.

9: Sinfónica de Londres. Daniel Harding. Gordan Nikolitch, violín. Schumann, Mahler.

THE SOUTH BANK CENTRE
WWW.SBC.ORG.UK

13-1: London Mozart Players. Howard Shelley, piano y dirección. Prokofiev, Mozart, Shostakovich.

18: New London Consort. Philip Pickett. Buxtehude, Fasch, Telemann.

19,22: Filarmónica de Londres. Kurt Masur. Beethoven.

19: Orquesta Philharmonia. Leif Segerstam. Boris Berezovski, piano. Glinka, Khachaturian, Dvorák.

23: Lang Lang, piano. Mozart, Chopin, Schumann.

24: Felicity Lott, soprano. Nash Ensemble. Martin, Fauré, Schubert, Ravel.

25: Raphael Wallfisch, chelo; John York, piano. Beethoven.

26: Filarmónica de Londres. Jonathan Nott. Elizabeth Connell, soprano. Turnage, Strauss.

— The King's Consort. Robert King. Haendel, Rameau.

27,30: Orquesta Philharmonia. Riccardo Muti. Vadim Repin, violín. Beethoven, Schubert.



31: Orquesta Nacional de Lyon. Alan Gilbert. Mahler, *Séptima*.

ROYAL OPERA HOUSE COVENT GARDEN
WWW.ROYALOPERAHOUSE.ORG

DAS RHEINGOLD (Wagner). Pappano. Warner. Terfel, Rutherford, Hartmann, Langridge. **4,7,10-1.**

TURANDOT (Puccini). Elder. Serban. Gruber, Galouzine, Hong, Rose. **15,17,20,22,26-1.**

LA TRAVIATA (Verdi). Bernini. Eyre. Bonfadelli, Castronovo, Finley, Fefery. **29,31-1.**

LOS ANGELES

LOS ANGELES ÓPERA
WWW.LOSANGELESOPERA.COM
AIDA (Verdi). Ettinger. Pizzi-Calabria. Crider, Farina, Mishura, Ataneli. **22,27,30-1.** ROMÉO ET JULIETTE (Gounod). Chaslin. Judge. Villazón, Nettekbo, Hagen, Alberghini. **29-1.**



LYON

OPÉRA
WWW.OPERA-LYON.COM
L'INCORONAZIONE DI POPPEA (Monteverdi). Christie. Stein. Cantantes del Nuevo Estudio de la Ópera de Lyon. **21,22,24,25,27,28,30-1.**

MILÁN

TEATRO ALLA SCALA
WWW.TEATROALLASCALEA.ORG
EUROPA RICONOSCIUTA (Salieri). Muti. Ronconi. Damrau, Rancatore, Kühmeier, Barcellona, Sabbatini. **8,11,13,15-1.**

MÚNICH

FILARMÓNICA DE MÚNICH
WWW.MUENCHNERPHILHARMONIKER.DE
14,16,17-1: Ingo Metzmacher. Andrés Schiff, piano. Hartmann, Bartók, Stravinski.



24,25,26: Antonio Pappano. Han-Na Chang, violonchelo. Prokofiev, Chaikovski.

31: Zubin Mehta. Lang Lang, piano. Stravinski, Chaikovski.



BAYERISCHE STAATSOPER
WWW.STAATSOPER.DE
DIE FLEDERMAUS (J. Strauss). Joel. Haußmann. Allen, Fontana, Kuhn, Villa. **1,6,8-1.**

IL RITORNO D'ULISSE IN PATRIA (Monteverdi). Moulds. Alden. Allen, Genaux, Spence, Visse. **3,5,8-1.**

MADAMA BUTTERFLY (Puccini). Armiliato. Busse. Blasi, Aronica, Villa, Beltrán. **7,10,14-1.**

COSÌ FAN TUTTE (Mozart). Bolton. Dorn. Rösschmann, Sindram, Borchev, Spence. **9,12,16-1.**

BILLY BUDD (Britten). Nagano. Mussbach. Daszak, Gunn, Tomlinson, Black. **19,22,26,29-1.**

ARIODANTE (Haendel). Bicket. Alden. Chiummo, Cangemi, Rice, Rensburg. **20,23,27-1.**

ARABELLE (Strauss). Schneider. Homoki. Kuhn, Wyn-Rogers, Harteros, Brendel. **30-1.**

NÁPOLES

TEATRO CARLO
WWW.TEATROSANCARLO.IT
PIKOVAIA DAMA (Chaikovski). Semkow. Zambello. Brubaker. Guryakova, Kabaivanska, Schagidullin. **18,21,23,26,28-1.**

NEUVA YORK

METROPOLITAN OPERA
WWW.METOPERA.ORG
KÁT'A KABANOVÁ (Janáček). Belohlávek. Mattila, Kozená, Merritt, Ognovento. **1-1.**



RODELINDA (Haendel). Bicket. Fleming. Blythe, Mehta, Daniels. **1,6-1.** TURANDOT (Puccini). De Billy. Gruber, Stoyanova, Botha, Tan. **3,7,26,29-1.**

LES CONTES D'HOFFMANN (Offenbach). Chaslin. Hong, Uría-Monzón, Kasarova, Vargas. **4,8-1.**

OTELLO (Verdi). Levine. Frittoli, Hoppner, Gueffi. **5,8-1.**

MADAMA BUTTERFLY (Puccini). Guillaume. Esperian, Aronica, Gerello. **28-1.**

PELLÉAS ET MÉLISANDE (Debussy). Levine. Von Otter, Palmer, Burden, Scandiuzzi. **29-1.**

PARÍS

8-1: Angela Gheorghiu, soprano. Orquesta Nacional de Francia. Nicolae Moldoveanu. Massenet, Bizet, Puccini. (Teatro de los Campos Eliseos [www.theatrechampelysees.fr]).



13: Orquesta Sinfónica de Milán Giuseppe Verdi. Eiji Oue. Hilary Hahn, violín. Rossini, Paganini, Stravinski. (T.C.E.).

14: Orquesta Nacional de Francia. Colin Davis. Mihaela Ursuleasa, piano. Mozart, Berlioz. (T.C.E.).

15: Leif Ove Andsnes, piano. Schubert, Janáček, Musorgski. (T.C.E.).

20,22: Coro y Orquesta Nacional de Francia. Riccardo Muti. Rancatore, Bunz, Henschel, Bauer. Honegger, Orff. (T.C.E.).

24: Orquesta Filarmónica de Radio Francia. Myung Whun Chung. Mahler, *Quinta*. (T.C.E.).

25: Les Talens Lyriques. Christophe Rousset. Bernadi, Andersen, Owenden. Mozart, *Die Entführung aus dem Serail* (versión de concierto). (T.C.E.).

26: Musica Antiqua Köln. Reinhard Goebel. Magdalena Kozená, mezzosoprano. Heinichen, Bach, Pisen del. (T.C.E.).



27: Orquesta Nacional de Francia. Kurt Masur. Mozart, Bruckner. (T.C.E.).

28: Das Neue Orchester. Chorus Musicus Köln. Christoph Spering. Daniels, Joshua, Schmid. Haendel, *Belshazzar*. (T.C.E.).

29: Orquesta de Cámara Inglesa. Shlomo Mintz. Mozart. (T.C.E.).

30: Trío Beaux Arts. Mozart, Dvorák. (Châtelet).

31: Cuarteto Artemis. Beethoven. (T.C.E.).

— Nelson Freire, piano. Programa por determinar. (Châtelet).



OPÉRA BASTILLE

WWW.OPERA-DE-PARIS.FR
IL BARBIERE DI SEVIGLIA (Rossini). Oren. Serreau. Ford, Rinaldi, Koch, DiDonato. **11,14,16,19,21,25,28,31-1.**

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Minikowski. Ollé-Padrissa. Groves, Degout, Delunsch, Miklósa. **24,26,29-1.**

PALAIS GARNIER
WWW.OPERA-DE-PARIS.FR

L'INCORONAZIONE DI POPPEA (Monteverdi). Bolton. Alden. Antonacci, Laszczkowski, Visse, Bacelli. **26,30-I.**
 THÉÂTRE DE CHÂTELET
 WWW.CHATELET-THEATRE.COM
 LA GRANDE-DUCHESSE DE GÉROLSTEIN (Offenbach). Minkowski. Pelly. Lott, Piau, Beuron, Huchet. **2-I.**



MINKOWSKI

MY WAY OF LIFE (Takemitsu). Nagano. Mussbach. Mitsuhashi, Tanaka, Yamaguchi. **24,25,27,28-I.**

TURÍN

TEATRO REGIO
 WWW.TEATROREGIO.TORINO.IT
 DON GIOVANNI (Mozart). Nosedà. Placido. Schrott, Devia, Giordano, Vinco. **25,26,28,29,30-I.**

VENEZIA

TEATRO LA FENICE
 WWW.TEATROLAFENICE.IT
 LE ROI DE LAHORE (Massenet). Viotti. Bernard. Gipali, Sánchez, Stoyanov, Montiel. **2,4,5-I.**
 MAOMETTO SECONDO (Rossini). Scimone. Pizzi. Regazzo, Lepre, Mironov, Marchesini. **28,30-I.**

VIENA

MUSIKVEREIN
 WWW.MUSIKVEREIN.AT
10-I: Ensemble Kontrapunkte. Peter Keusch. Webern, Henze, Revuelettas.
13: Sinfónica de la Radio de Viena. Michael Boder. Bach, Berg, Brahms.
15,16: Sinfónica de Viena. Georges Prêtre. Brahms, Stravinski, Ravel.
24: Cappella Andrea Barca. Andrés Schiff. Mozart.
25,27: Sinfónica de Viena. Lawrence Foster. Evgeni Kissin, piano. Beethoven, *Conciertos para piano.*



KISSIN

26: Stefan Vladar, piano. Brahms.
31: Trio Beaux Arts. Mozart, Hummel, Shostakovich.
 STAATSOPER
 WWW.WIENER-STAATSOPER.AT
 DIE FLEDERMAUS (Strauss). Haider. Schörg, Kirchschrager, Dickie, Meyer. **1,3,5-I.**
 GESUALDO (Schnittke). Märkl. Garanca, Merbeth, Weber, Monarcha. **2-I.**
 DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Jones. Poblador, Kirchschrager, Roider, Tichy. **4,6,9-I.**

TOSCA (Puccini). Soltesz. Lukács, Botha, Struckmann. **7-I.**
 IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Rossini). Soltesz. Garanca, Schade, Sramek, Nucci. **8,10-I.**
 PARISFAL (Wagner). Rattle. Meier, Quasthoff, Milling, Moser. **12,16,21-I.**



QUASTHOFF

DON GIOVANNI (Mozart). Ozawa. Schörg, Serafin, Trost, Youn. **13,15,17,19-I.**



OZAWA

COSÌ FAN TUTTE (Mozart). Jones. Isokoski, Kirchschrager, Grigorian, Schade. **18,20,22,24-I.**
 LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). Jones. Isokoski, Eröd, Schade, Sramek. **23,25,27,29-I.**
 L'ELISIR D'AMORE (Donizetti). Chaslin. Bonfadelli, Pirgu, Daniel, Sramek. **28-I.**

ZÚRICH

OPERNHAUS
 WWW.OPERNHAUS.CH
 LA TRAVIATA (Verdi). Welsler-Möst. Fimm. Mei, Friedli, Beczala, Hampson. **1-I.**
 LA CENERENTOLA (Rossini). Marin. Lievi. Nikiteanu, Siragusa, Widmer, Chausson. **2-I.**
 ERNANI (Verdi). Santi. Asgaroff. Kozłowska, Shicoff, Bruson, Scanduzzi. **2,5,9,13-I.**
 LUCIA DI LAMMERMOOR (Donizetti). Weikert. Carsen. Bonfadelli, Sartori, Winkler, Daniluk. **6,9,12,15-I.**
 FAUST (Gounod). Fournillier. Friedrich. Mosuc, Schmid, Peetz, Prestia. **8,14-I.**
 ARIANE ET BARBE-BLEUE (Dukas). Gardiner. Guth. Naef, Lipovsek, Kaluza, Liebau. **16,18,20,23,26,29-I.**



GARDINER

NABUCCO (Verdi). Santi. Miller. Marrocu, Kaluza, Bruson, Colombara. **22,25,28,30-I.**
 PRODANA NEVESTA (Smetana). Schneider. Hartmann. Serafin, Chalker, Friedli, Liebau. **23,27-I.**

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.

LA LEGIÓN DE LOS PROHIBIDOS

Tenía que haber estado haciendo transmisiones por todo el país este mes pero intervinieron diferencias culturales. Hace algunas semanas, recibí una llamada de un ejecutivo de la BBC de Londres, pidiéndome que apareciera en el programa del Metropolitan Opera que desde las Navidades del año 1931 se emite las tardes del sábado desde Nueva York. “Olvídale —le dije— los coloquios sobre la ópera del Met son muy reverenciales y mi manera de enfocar esta clase de charla no sería del agrado de su gente”.



Met

Al contrario, replicó mi interlocutor, el Met es consciente de que hace falta animar los espacios entre actos. El teatro había pedido a Radio 3 que buscara a alguien capaz de despertar el interés y formar opiniones. Fui escogido y el Met me aceptó con regocijo, su única estipulación fue que mis comentarios se limitaran a la ópera del Reina Unido y Europa y que no hablara de la ópera situada en el lejano Lincoln Center.

Había una obvia razón detrás de esta salida de franqueza: las emisiones del Met tienen graves problemas y los días contados. Texaco, su patrocinador durante 60 años, cerró el grifo en 2003. Dos fundaciones privadas dieron dinero para esta temporada pero, a menos que un formato más moderno despierte un nuevo interés, el Met caerá en el silencio los sábados y las 40 otras emisoras asociadas en todo el mundo perderán su barata dosis de ópera que transmitan los fines de semana. Beverly Sills, la presidenta del Met, ha lanzado un llamamiento nacional en un intento de recaudar 150 millones de dólares, pero el futuro de las emisiones pende de un hilo y por esta razón no podía negar mi ayuda.

Luego, llegó una segunda llamada, hace un par de semanas. Una avergonzada voz de la BBC titubeó un poco antes de hablarme. “Norman —dijo por fin— nuestras más sinceras disculpas, pero el Met nos ha pedido que te eliminemos del programa. Al parecer, tiene que ver con algo que escribiste”.

No hacía falta exprimirse los sesos para saber a qué se refería. El mes pasado, mi columna rompió el silencio sobre un turbio acuerdo que resultó en el nombramiento, como próximo gerente del Met, de un hombre que ha hecho más que nadie para erradicar la ópera de la industria discográfica y sustituirla por la basura del *crossover*.

Este hombre, Peter Gelb, presentó su candidatura al puesto sólo momentos antes de que su sello de Sony Classical fuera enterrado en una fusión con BMG. Gelb, sugerí, no servía en absoluto para dirigir un teatro de ópera.

No merece la pena averiguar si fue Gelb o Sills o alguno de sus entusiastas acólitos el que me despidió. Las maldiciones que me echa el Met no van a arruinar mi vida, como han hecho con las carreras de muchos artistas. Lo que me sorprende es que no ocurriera antes. En el cuarto de siglo que llevo informando sobre los asuntos musicales y haciendo comentarios polémicos sobre ellos nadie me ha censurado. Me han amenazado con acciones legales y, una vez, recibí un puñetazo en la cara, pero ninguna organización dedicada a las artes ha sentido, hasta ahora, la necesidad de silenciarme.

Durante la época corrompida de Karajan en Salzburgo, puse al descubierto toda clase de chanchullos, sin embargo cada año me recibieron muy bien y me dieron acceso a todo sin ningún problema. Un jefe del Covent Garden, cuando durante una comida con mi editor le pidió que “bajara el tono” de mis artículos sobre el desorden que reinaba en la década de los noventa en la Royal Opera House, recibió como respuesta que no fuera tonto y que tomara otra copa. Incluso la farsa más interminable de todas, las salas del South Bank, que por fin, después de veinte años, han aceptado un plan algo confuso para renovar

los sórdidos edificios, ni siquiera este South Bank me ha suprimido de sus saludos navideños. La razón es, como es lógico, la cultura —e ilustra la brecha que divide Europa de los Estados Unidos en cuanto a la libertad de expresión en las artes. El Met es la compañía de las artes de la interpretación más grande de los Estados Unidos y su desembolso es tan enorme comparado con todos sus rivales que ningún cantante puede hacer carrera en USA sin haber triunfado primero en el Met. Los que ofenden a su gerencia y superintendencia reciben un duro castigo. Maria Callas fue la primera en ser públicamente vetada, en 1958, por haber irritado al superintendente del Met, Rudolf Bing, que la vilipendió en un difamatorio comunicado de prensa. Callas tenía 36 años en aquel momento. Nunca volvió a cantar una ópera en los Estados Unidos —la pérdida fue más para los Estados Unidos que para Callas. Bing tuvo el pleno apoyo de su acaudalado consejo y se mantuvo en el cargo otros trece años. En febrero de 1994, la turbulenta soprano afro-americana Kathleen Battle fue despedida debido a lo que el superintendente Joseph Volpe llamó “acciones no profesionales... profundamente dañinas para la colaboración artística”. A pesar del apoyo del director musical del Met, James Levine, la carrera de Battle, que entonces tenía 46 años, quedó destruida. Luego los conciertos que ella tenía programados en el extranjero se evaporaron. El mes pasado, canceló uno de sus muy infrecuentes conciertos, esta vez en Manchester. La malevolencia del Met hundió a Battle.

Roberto Alagna y Angela Gheorghiu, aunque ahora rehabilitados, fueron seriamente perjudicados por haber sido despedidos anteriormente. Jonathan Miller, expulsado por Volpe después de enfrentarse con Cecilia Bartoli por una apática aria que incluyó en una *Bodas de Figaro* en 1998, declaró que el Met le había tratado con severidad: “Me echaron”. Se puede citar muchísimos ejemplos de auténticas diferencias artísticas que, en el Met, no se resolvieron con un intercambio razonado y abierto, sino por un sumario pelotón de fusilamiento.

La diferencia principal entre las prácticas en las artes interpretativas es una cuestión de responsabilidad. Financiadas parcialmente o casi totalmente por subsidios estatales, las compañías europeas reconocen su deber cívico de comportarse con transparencia y responder constructivamente a las críticas públicas. Las relaciones con los medios de comunicación no son siempre cómodas, pero siempre se supone un espíritu de corporativismo en la transacción: las organizaciones de las artes cumplen con su trabajo y nosotros también. Incluso un festival privado como el de Glyndebourne practica una forma de *glasnost*.

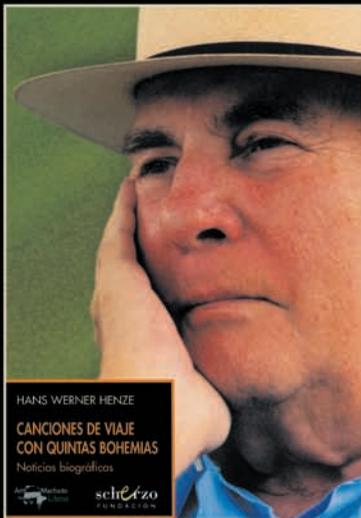
La actitud norteamericana hacia la prensa es más feudal. Según Beverly Sills, “Las compañías como el Met existen porque hay lo que se llama el ‘know how’ o soltura americana. Cuando se quiere que las cosas se hagan, no preguntamos ‘¿Quién hay aquí que puede hacerlas?’. Las hacemos nosotros mismos”.

Los que hacen las cosas, sin embargo, son los muy ricos y no les gusta las intromisiones. Los plutócratas que mantienen compañías como el Met amordazan a la prensa local al persuadir a sus propietarios de que ellos subvencionan las artes por el bien del público y en Navidades se deben tratarlas como una organización benéfica, dándoles cobertura gratis y muchos elogios. El resultado es una munificencia en el escenario y una ausencia pública de los feroces debates que mantienen las artes europeas vivas en la arena pública. Las emisiones del Met son aburridas, debido a su modelo que elimina la posibilidad de unas discrepancias informadas. La tolerancia es imposible en el monolítico Met. Me siento orgulloso de formar parte de la legión de los prohibidos.

Norman Lebrecht

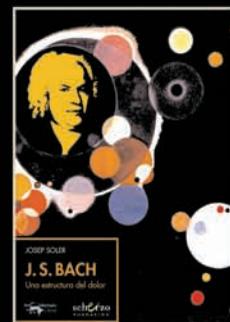
La editorial A. Machado Libros y la Fundación Scherzo anuncian la aparición de *Musicalia*, cuyo propósito es ofrecer al aficionado una nueva colección de libros sobre temas musicales.

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 sus 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



neujahrskonzert new year's concert 2005

wiener philharmoniker
lorin maazel



también en
DVD
VIDEO y **SACD**

El concierto de los conciertos...
El gran acontecimiento musical del año

CONCIERTO AÑO NUEVO 2005

Wiener Philharmoniker / Lorin Maazel

2CD 0028947753667 2SACD 0028947754954 1DVD 00440073 40202

www.universalmusic.es



www.elcorteingles.es

TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET