

schörzo

REVISTA DE MUSICA

Año XV - N.º 142 - Marzo 2000 - 850 pts. / 5.08 €

DOSIER

CALDERÓN
y LA MÚSICA

ACTUALIDAD

PETER KONWITSCHNY
GIUSEPPE SINOPOLI
MATTHIAS GOERNE
FRIEDRICH GULDA

ENCUENTROS

GIL SHAHAM

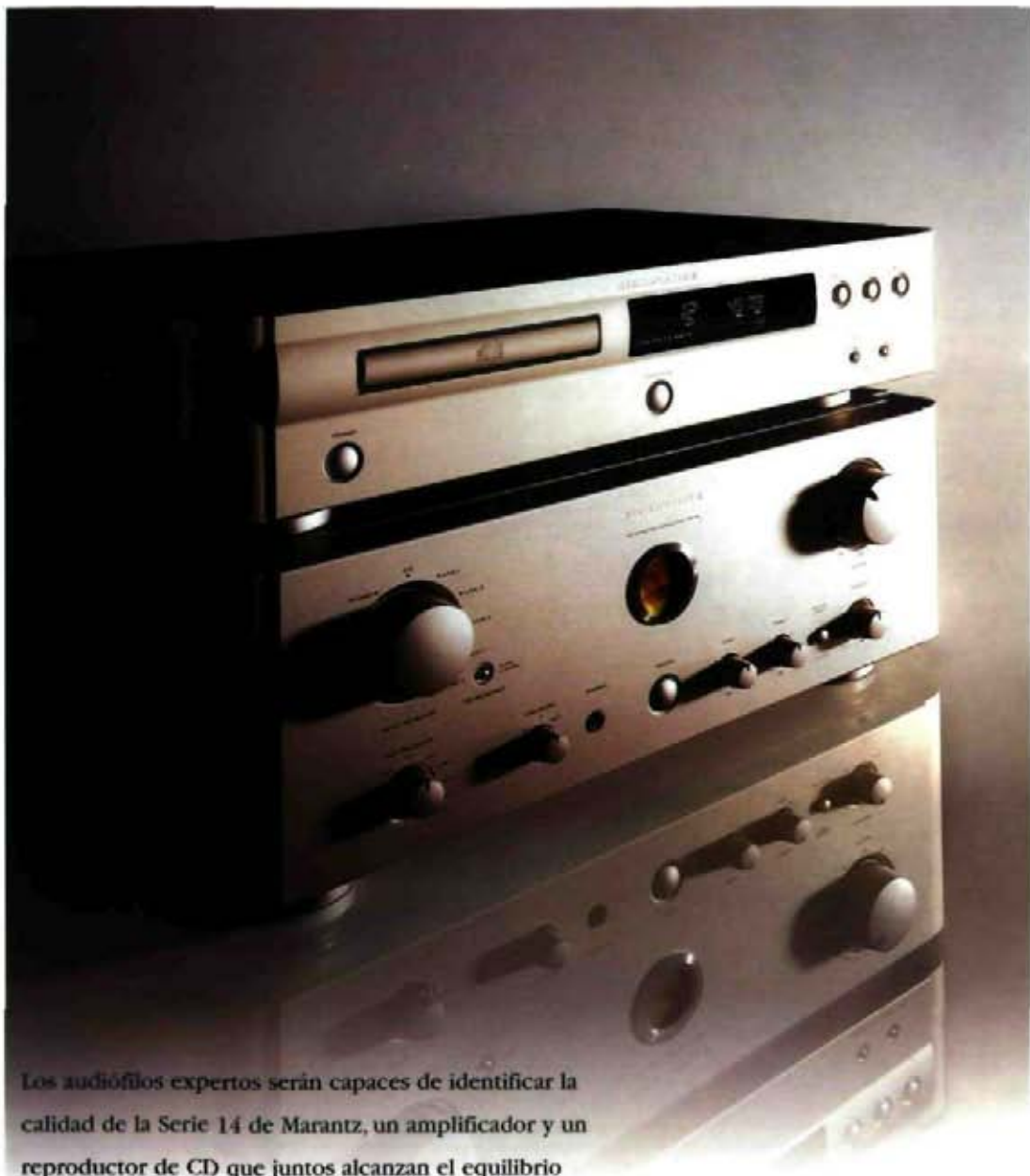
A close-up portrait of conductor Riccardo Chailly. He has dark, wavy hair and a beard, looking directly at the camera with a serious expression. His hand is resting under his chin.

Riccardo
Chailly

El verismo de Mahler



marantz®



Los audiófilos expertos serán capaces de identificar la calidad de la Serie 14 de Marantz, un amplificador y un reproductor de CD que juntos alcanzan el equilibrio perfecto en la reproducción del sonido. Ambos incorporan chasis blindados con cobre así como nuestros circuitos únicos de Amplificación Hiperdinámica HDAM. El reproductor de CD con el convertidor Bitstream DAC7 y el amplificador con un circuito de control de volumen activo de 4 capas garantiza una reproducción de la música con todo su realismo, emoción e impacto. Cuando lo has escuchado, es difícil de olvidar.

El apasionante sonido de Marantz.

Internet: www.marantz.com

sch^{er}zo

Año XV - Nº 142 - Marzo 2000 - 850 Pts. 5,10 eur.

4	OPINIÓN		
	ACTUALIDAD:		"Servir para merecer" 140 <i>Pablo L. Rodríguez</i>
	Con nombre propio		Calderón y el poder 144 de la música <i>Louise K. Stein</i>
10	Peter Konwitschny		La monodía acompañada 150 en España <i>Álvaro Torrente</i>
12	Giuseppe Sinopoli		Los autos sacramentales 154 <i>Rafael Zafrá</i>
14	Matthias Goerne		ENCUENTROS:
15	Friedrich Gulda		Gil Shaham, 159 un violinista feliz <i>Javier Pérez Senz</i>
16	Agenda		MÚSICA 162 CONTEMPORÁNEA <i>Leopoldo Hontañón</i>
20	Nacional		JAZZ 166 Creadores de todos los calibres <i>Federico González</i>
42	Internacional		ALTA FIDELIDAD 168 Preamplificador Concordant Excelsior <i>Juan Ignacio Balsa</i>
59	ENTREVISTA:		EL BARATILLO 170 <i>Nadir Madriles</i>
	Riccardo Chailly,		
	el verismo de Mahler		
	<i>Rubén Amón</i>		
66	Discos del mes		
67	SCHERZO DISCOS		
	Sumario		
139	DOSIER:		
	Calderón y la música		

Colaboran en este número:

Javier Alfaya, Daniel Álvarez Vázquez, Rubén Amón, Arthur Balder, Juan Ignacio Balsa, Rafael Banús Irusta, Alfredo Brotons Muñoz, Jacobo Cortines, Carmelo Di Gennaro, Fernando Fraga, José Antonio García García, Mario Gerteis, Federico González, José Guerrero Martín, Daniel Hisi, Leopoldo Hontañón, Bernd Hoppe, Luis G. Iberní, Enrique Igoa, Antonio Lasierra, Norman Lebrecht, Juan Antonio Llorente, Nadir Madriles, Santiago Martín Bermúdez, Manuel Martín Galán, Joaquín Martín de Sagarmínaga, Enrique Martínez Miura, Blas Matamoros, Andrea Merli, Erna Metdepenninghen, Antonio Moral, María Novillo-Fertrell Vázquez, Rafael Ortega Basagoiti, Josep Pascual, Enrique Pérez Adrián, Javier Pérez Senz, Pablo Queipo de Llano Ocaña, Víctor Pliego de Andrés, Ovidio G. Prada, Francisco Ramos, Arturo Reverter, Javier Roca, Pablo L. Rodríguez, Justo Romero, Carlos Sáinz Medina, Ignacio Sánchez Quirós, Bruno Serrou, Louise K. Stein, Álvaro Torrente, Luis Suñén, José Luis Vidal, Carlos Vilchez Negrin, Albert Vilardell, Rafael Zafrá.

Coordina el Dossier de este número:

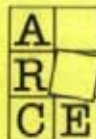
Pilar Tomás

PRECIO DE LA SUSCRIPCIÓN:

por un año (10 Números)	
España (incluido Canarias)	7.700 Pts
Europa:	12.000 Pts
América: EE.UU. y Canadá	14.000 Pts
América Central y del Sur	15.000 Pts

PRECIO DE SCHERZO

en Europa y América:
Alemania: 14 DM, Francia: 40 FF, Italia: 12.000 LIT, Portugal: 1.100 ESC, Reino Unido: 5 LB. USA, México y América del Sur: 10 \$



Esta revista es miembro de ARCE Asociación de Revistas Culturales de España.

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.

UNA ENCUESTA REVELADORA

Nada más empezar el año conocemos dos excelentes iniciativas en el campo de la cultura y las dos traen el sello de la misma institución: nos referimos al monumental *Diccionario de la música española e hispano-americana*, en diez volúmenes, realizada por setecientos cincuenta especialistas dirigidos por el musicólogo Emilio Casares y editado por la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), y un *Informe sobre hábitos de consumo cultural*, también promovido por la SGAE. De la importancia y de la necesidad de ambas nos ocuparemos con más extensión en nuestra revista. Baste con decir por ahora que el *Diccionario* -y excúsenos el tópico que en este caso refleja una profunda verdad- viene a salvar una carencia histórica y permitirá tener un conocimiento mucho más amplio y variado de nuestra música.

En cuanto al *Informe SGAE sobre consumo cultural* las encuestas en las que se basa tienen un alto nivel de credibilidad. Es el resultado de un trabajo extenso y minucioso a lo largo y a lo ancho de todas las comunidades autónomas que forman nuestro Estado, con cuestionarios claros y bien planteados y entrevistas con millares de personas -casi veinticuatro mil. El resultado es, en más de un aspecto, alarmante y refleja, creemos que con precisión, las debilidades de nuestro entramado cultural. Hay datos que echan por tierra ciertos optimismos muy de moda y dejan claro una vez más que el desnivel entre el desarrollo socio-económico de nuestro país y el cultural sigue siendo alarmante. Así, el que demuestra que el cincuenta y uno por ciento de los españoles no ha leído un libro en su vida y que además declare que no tienen interés en leerlo nunca no deja de ser la constatación de un gravísimo fallo de nuestro sistema educativo. Pero ese no es ahora nuestro tema.

El espacio dedicado a la música en el *Informe* no es muy extenso pero sí altamente interesante. Por un lado nos encontramos con que la inmensa mayoría de los encuestados que asisten a conciertos, zarzuelas, óperas y danza muestran un notable nivel de satisfacción y puntúan muy alto los espectáculos a los que asisten. Sin embargo, la asistencia a conciertos y representaciones es muy escasa. Hay un apartado especial en el *Informe* con el subtítulo "¿Por qué no se va más a los conciertos?" que trata de investigar las causas de esa escasez de público.

Lo que llama más la atención es el alto porcentaje de encuestados que lisa y llanamente reconocen su "desconocimiento" total de esa clase de música. Y apuntan los responsables de la encuesta: "Tras esta respuesta, late la consideración de la música clásica como una actividad para minorías iniciadas, que no concierne a gran parte del público. Por lo demás, los datos podrían interpretarse como reflejo de una elevada demanda de contenidos más accesibles /.../ y de que haya más divulgación a través de televisión, radio, etc., o más oferta de conciertos".

Estemos o no estemos de acuerdo con esta observación, de lo que no cabe duda es de que el *Informe* abre una serie de interrogantes a las que sería preciso responder por el bien de nuestra música. De ello trataremos en otro número de nuestra revista.



Diseño
de portada
Salvador
Alarcó
y Belén
González

Foto
de portada:
Sasha Gusov

Edita: SCHERZO EDITORIAL S.A.
C/ Cartagena, 10. 1º C
28028 MADRID
Teléfono: (91) 356 76 22
FAX: (91) 726 18 64
E mail: revista@scherzo.es

Presidente de honor
Gerardo Queipo de Llano

Presidente
José María Queipo de Llano

scherzo

REVISTA DE MÚSICA

Director

Antonio Moral

Director Adjunto

Javier Alaya

Redactor jefe

Enrique Martínez Miura

Coordinador de redacción

Rafael Banús Iruña

Edición y publicidad

Arantza Quintanilla

Redactor gráfico

Rafa Martín

Secciones

Actualidad:

Rafael Banús Iruña

Discos:

Antonio Moral

Libros:

Enrique Martínez Miura

Música contemporánea:

Leopoldo Hontañón

Consejo de Redacción

Javier Alaya, Santiago Martín Bermúdez,
Enrique Martínez Miura, Antonio Moral,
Rafael Ortega Basagoiti, Enrique Pérez Adrián,
José Luis Pérez de Artea, Arturo Reverter
y Luis Suñén

Contabilidad

José Antonio Andújar

Relaciones externas

Barbara McShane

Distribución y administración

Cristina García-Ramos

Suscripciones

Iván Pascual

Agencia de publicidad

DOBLE ESPACIO S.A.

Fotocomposición

EXTRA

Impresión

GRAFICAS AGA S.A.

Encuadernación

CAYETANO S.L.

Depósito Legal: M-41822-1985

ISSN: 0213-4802

EN MI MENOR

LA OTRA MITAD

Los aficionados a la música tendemos irremisiblemente hacia un cierto culto a esas figuras que han significado para nosotros algo en nuestra vida de escuchadores sin remedio. Todos tenemos nuestro altar mayor en el que las figuras suelen repetirse, pero cada uno acude todos los días a sus dioses lares, a esos más pequeños pero más cercanos con los que compartimos la intimidad y a los que, ay, pedimos consuelo cuando nos hace falta. Ahí cada cuál pone a los suyos, el acuerdo con los demás es a veces complicado pero que no nos los toquen. Entre mis devociones más queridas está, desde hace mucho tiempo, un pianista brasileño que se llama Nelson Freire y que, a pesar de figurar en esa serie dedicada a los cien pianistas del siglo de la que nos ha dado en SCHERZO exhaustiva y, como siempre en él, rigurosa e inteligente noticia Rafael Ortega Basagoiti, ha sido siempre, y supongo que así seguirá siendo, un músico para músicos, alguien que ha preferido desarrollar una carrera modesta en el mejor sentido de la palabra, alejarse del ruido y de la luz excesivos, limitar sus actuaciones en favor del rigor de sus propuestas. Freire es, al mismo tiempo, un pianista de formidable técnica y de una profundidad poco común. Capaz a la vez de darnos un Mozart purísimo y de sumarse a esa gran tradición casi perdida del virtuosismo a ultranza que hoy se lleva poco pero que Hoffmann, Godowski, Cherkasski o Wild elevaron a la categoría no desdeñable de esa música que se engolfa en sí misma casi sólo para el instante mágico, para hacernos caer en el placer de un disfrute que no nos lleva más allá ni pretende otra cosa. Freire ha ido más lejos, es cierto, y ahí está su Chopin o su Liszt para demostrarlo. Como premio a mi devoción, hace unos

días lo encontré sentado delante de mí en un avión que nos llevaba a París. A la hora de reconocerle, a las dudas propias del caso -es muy difícil coincidir con alguna actuación suya pues en España toca poco y fuera también- se sumó un rasgo que me llamó la atención: tiene las manos muy pequeñas, nada de eso que llaman manos de pianista; al contrario, dedos cortos y más bien regordetes, como todo él que, no muy alto precisamente, tiende a una graciosa forma esférica. Usa gafas y la barba es hoy más corta que hace años. Al recoger los bultos de mano le saludé, le manifesté mi admiración y me lamenté de que no tocara casi nunca en España. Se disculpó diciendo que precisamente volvía del Festival de Canarias. Hablamos un poquito de Martha Argerich, claro- mientras salíamos del avión y, todo agradecido -él, a quien soy yo el que debe tan buenos momentos-, se despidió de mí. A la vuelta a Madrid, y ahora, mientras escribo estas líneas, recuperé sus pocos discos y volví a escuchar su precioso Villa-Lobos, su Debussy transparente y, sobre todo, esa *Evocación de la Iberia* de Albéniz que siempre me ha hecho pensar por qué no se habrá decidido a grabar entera una música a la que aportaría una serenidad, una distancia hecha a la vez de amor y soltura con las que nos daría toda una lección. Con Freire completo la mitad que le faltaba a otro encuentro no menos casual y también con aviones por medio: Martha Argerich hojeando revistas, como agobiada por algo, en el aeropuerto de Frankfurt hace ya unos cuantos años. Son esas cosas un poco tontas que hacen que los días no se parezcan demasiado unos a otros.

Luis Suñén

CARTAS

AL DIRECTOR

FELICIDADES

Sr. Director:

Hola, desde Colombia mi mensaje de felicitación por su magnífica publicación; gracias a ella puedo enterarme del movimiento musical no solamente en España,

sino también en Europa y Norteamérica. Excelentes sus comentarios sobre las grabaciones que aparecen en el mercado, son una importante guía a la hora de adquirir los discos, aunque por estas tierras no sea precisamente una labor fácil su consecución. Sueño con tener algún día por nuestros escenarios a una de esas figuras "legendarias" para nosotros: Brendel, Mutter, Perlman, Caballé, Argerich, etc, etc... ¿será pedirle mucho a la vida?

José Luis Martínez
Medellín, Colombia

RATAPLÁN

EL MALETÓN

En una de las contadas entrevistas que concedió a la prensa el gran novelista francés Louis Ferdinand Céline, manifestó lo siguiente: "Mis ocupaciones favoritas son la siesta y observar a los demás". Dejando en suspenso por un momento el rechazo que me inspira el racismo militante del autor de esa cumbre literaria que conocemos bajo el nombre de *Viaje al fin de la noche*, me identifiqué plenamente con sus dos ocupaciones preferidas, a las que sumo los placeres de la lectura y la música.

En mi doble condición de holgazán y extemporáneo, me sobra tiempo en esta vertiginosa sociedad de la que trato de huir; pero confieso que a mi edad, ya sexagenario, me resulta a veces angustioso contemplar la ingente cantidad de libros y discos que pueblan mi casa. Sé que me está vedado volver a la mayoría de ellos, pues el reloj de la vida tiene la cuerda limitada. Una biblioteca, una discoteca (excluyo las de los críticos profesionales, considerablemente acrecentadas por los departamentos de promoción de editoriales y sellos discográficos), van formándose lentamente (excluyamos también las heredadas) y de acuerdo con los gustos y posibilidades de sus dueños. Al menos así sucedía hace no tantos años. Pues bien, siguiendo la segunda de las ocupaciones favoritas de Céline, observo que nuestro tiempo exige jornadas laborales muy dilatadas; una atención preferente al artefacto que reina en el salón y cuyo tamaño se mide en pulgadas; la dependencia de un teléfono, fijo o portátil, que no cesa de sonar; la asistencia a toda clase de espectáculos, entre los que se encuentran la ópera y los conciertos, que no debe perderse ningún ciudadano español cuyo gálibo permita holgadamente la circulación de la cultura y la información. Así las cosas, y para conmemorar los 250 años transcurridos desde la muerte de Bach, el sello Teldec pone a la venta un maletón que contiene 153 discos compactos, la obra completa del sublime Cantor de Leipzig. Los discos pueden comprarse por separado, pero es el maletón lo que me intriga. Salvo fonotecas, públicas o de entidades privadas, ¿qué particular puede estar interesado en tal equipaje? Bueno, si es directivo de telefónica...

Javier Roca

CARTAS

AL DIRECTOR

PRO HELMUTH RILLING

Sr. Director:

Bajo el epígrafe "Río revuelto", Daniel Álvarez Vázquez comenta en el número de diciembre la situación de la Real Filharmonía de Galicia en términos muy críticos para su director titular, Helmuth Rilling. Creo tener motivos para discrepar de tales afirmaciones.

Conozco de primera mano "las supuestas exigencias de Helmuth Rilling", que me fueron comunicadas por escrito, pero no me corresponde entrar a dilucidarlas aquí. En mi opinión, no es lícito hacer un "juicio negativo"; ni siquiera "con las cautelas propias de una información parcial e incompleta", cuando efectivamente, a juzgar por los datos que maneja en su artículo, el Sr. Álvarez no tiene pleno conocimiento de causa.

A lo largo de varios años, en mi condición de alcalde de Santiago de Compostela, mantuve una estrecha relación con Helmuth Rilling en su calidad de director de la Real Filharmonía de Galicia, y ello me permite afirmar rotundamente que el director alemán nunca escatimó esfuerzos para llevar a buen fin un proyecto largamente acariciado y de muy compleja plasmación. Los conciertos en Alemania y Austria, entre otros, y las primeras grabaciones son atribuibles en exclusiva al celo del director, que aun tratándose de una orquesta tan joven no tuvo inconveniente en presentarla en salas como la Grossesfestspielhaus de Salzburgo, con notable éxito, por cierto.

Resulta chocante que, sin apenas transición, a una persona a quien no hace todavía dos años se le concedió la medalla de oro y el título de hijo adoptivo de Santiago de Compostela por su contribución a la cultura a través de la creación de la Real Filharmonía de Galicia, y más recientemente el premio internacional del Grupo Compostela de Universidades Europeas, se le presente como el principal problema de la orquesta, y del mismo modo, que se ponga en entredicho su prestigio profesional, cuando hasta ahora no se habían escuchado críticas sobre su trabajo.

El público y los músicos de la RFG sabemos de la calidad artística de Helmuth Rilling, y así es reconocido mundialmente como uno de los intérpretes más significativos de la música de Bach. Creo que eso, en el presente panorama cultural, es lo que importa.

Xerardo Estévez
Santiago de Compostela

SOBRE BAJOS

Muy Sr. Mío:

El crítico Arturo Reverter en el suplemento *El Cultural* de *El Mundo/La Razón* califica de "fabuloso" el recital del bajo austriaco Ludwig Weber (CD Testament SBT 1171). El propio Reverter había comentado ya en SCHERZO este CD, ver "Del Bronce más noble", si bien los epítetos no llegaban a este "fabuloso" y se mostraba allí más moderado. Le envío ahora

esta carta porque sólo ahora he podido oír el disco. ¡Los particulares no podemos competir con SCHERZO!

El Osmín que canta Weber me parece bastante ramplón. Reverter dice en SCHERZO que es un "Osmín histórico". Histórico me parece a mí también, pero demostrativo de cómo no hay que cantarlo. La crítica de su interpretación me llevaría varias cartas como ésta. Por tanto aquí sólo diré, por ejemplo, que Weber transforma el "Ruh" de *Ob sie will ich triumphieren*, o sea la vocal "u" en "o", para cantar mejor el Re-1. Esa es una trampa utilizada por casi todos los intérpretes de Osmín. Ya dijo J. Kesting que la "u" era una vocal muy difícil. Me gusta más Weber cantando lieder alemanes (CD Myto 992.H029). Porque Weber no era un "belcantista", aunque hubiera trabajado con Battistini, como pretende el comentarista de Testament, Tony Locantro. También el CD Myto cita una frase de Ernest Newman "uno de los pocos cantantes wagnerianos que también sabían cantar Mozart a la perfección". Lo mismo se dijo de Gottlob Frick. Pero ni el uno ni el otro son mozartianos ni menos "belcantistas" (sic!). Véanse los trilli de Weber en Osmín...

En el CD Testament también canta Weber el *Da lieg ich* del Acto II del *Rosenkavalier*. Ludwig Weber, bajo "ario", paradigma del bajo wagneriano (y aquí su crítico, el wagneriano Angel Fernando Mayo, me podría leer la cartilla) se enfrenta (en disco, claro) a tres bajos judíos, "infrahombres", los húngaros Ernster y Szekely y el austriaco List, que cantan la misma pieza. Los "tres judíos" (podrían ser un grupo rival de "los tres tenores", aunque las raíces "hebraicas" de Plácido Domingo son ya bien conocidas) comparados uno a uno con Weber le superan ampliamente en el grave. Ernster y Szekely se encuentran en viejos LPs, y List en una grabación pirata del *Rosenkavalier* (comentada hace tiempo en SCHERZO por Fernando Fraga, aunque parece que no encuentra a List "fabuloso"). List vuelve a cantar este fragmento del *Rosenkavalier* en un recital publicado esta vez en CD por Preiser, CD que, al menos que yo recuerde, no fue comentado por SCHERZO, lo que quiere decir que al Sr. Reverter List no le pareció tan "fabuloso", a pesar de que muestra ahí un grave, en dos palabras, "im-presionante".

Le saluda atentamente,

Emilio Presedo
MadridTONO
DESTEMPLADO Y
AGRIO

Sr. Director:

Leo con sorpresa, por el tono destemplado y agrio, la crítica que D. José María Calderón hace, en el número de enero-febrero de esa revista, de los artículos sobre "alta fidelidad" firmados por D. Alfredo Orozco.

Este, descalifica agresivo al Sr. Calderón, "demuestra en modo constante su ignorancia técnica... sin el más mínimo pudor" e "ignora los más palmarios fundamentos físicos (muy especialmente los relacionados con la electrodinámica) y de la ingeniería electrónica".

Resultado curioso constatar que para el Sr. Calderón es necesario ser un experto en electrodinámica y en ingeniería electrónica para poder evaluar con conocimiento de causa si

un amplificador o una caja acústica suena bien o suena mal. De ser ello cierto habrá que pensar que para poder opinar con solvencia sobre la frescura o el punto de un besugo a la espalda será requisito obligado ser cocinero profesional...

Está claro que para valorar el grado de bondad de un besugo o de un amplificador (perdóneme por el símil los audiófilos -y los "goumets"- más puristas) no es preciso ser cocinero ni máster en ingeniería electrónica. Lo fundamental (y no es poco) es estar en posesión de un buen y educado paladar y de un buen y educado oído.

Por otra parte, el Sr. Orozco, al que leo hace muchos años, nunca ha alardeado en sus artículos de profundos conocimientos técnicos ni ha pretendido sumergirse en los insondables (para mí y supongo que para él; no para el Sr. Calderón, claro) secretos de la electrodinámica. Se ha limitado a emitir su parecer y preferencias sobre la calidad sonora de los diferentes aparatos por él analizados. Todo ello con ponderación, honradez y conocimiento de causa. De sus consejos se han beneficiado numerosos lectores de esa revista. Entre otros yo mismo.

Que siga el Sr. Orozco por muchos años con su desconocimiento de los fundamentos físicos relacionados con la electrodinámica... y al frente de la sección de "alta fidelidad" de SCHERZO. Sus lectores lo agradeceríamos.

Un saludo afectuoso.

Pedro García-Durán Gárate
Madrid

EXPECTATIVAS FRUSTRADAS

Sr. Director:

Soy suscriptor desde hace algunos años de su revista, y echaba en falta una página en Internet donde consultar los sumarios de las revistas atrasadas. En ese sentido considero que es una buena idea la posibilidad de buscar las portadas y los contenidos de los números anteriores.

Sin embargo, veo que mi mayor expectativa desde que anunciaron la apertura de la página en Internet no se ha cumplido: un sencillo motor de búsqueda que permita saber los números donde aparecieron las críticas discográficas, ya sea ordenado por el nombre del compositor, el género musical o la casa discográfica. En muchísimas ocasiones he necesitado recurrir a una crítica aparecida en una revista anterior y no he tenido más remedio que repasar manualmente una a una, a veces sin resultados todas las revistas atrasadas. Teniendo en cuenta que en cada número de SCHERZO se publica un índice onomástico de los compositores aludidos en las críticas, seguido de una referencia a la página donde ha aparecido la referencia, creo que sería relativamente fácil disponer de esta interesante y crucial ayuda. He comprobado que en la referencia sobre el último ejemplar de la revista sí aparecen los discos comentados.

¿Podemos esperar en un futuro disponer de estas facilidades? Considero que equivaldría a sacar todo el provecho posible a su página en Internet.

Saludos y enhorabuena.

Alejandro García Martínez
Granada

EL DISPARATE MUSICAL

¿DE VERDAD ES SORPRENDENTE?

La entrada tardía de Cascos en el Real ha sido primera página y titular en las noticias de las 7. Una medida inclemente, ésta de dar tal noticia cuando más de uno se está afeitando y se puede seccionar la yugular del susto. La cosa está por costarle el puesto al Jefe de protocolo, que parece el objetivo de las iras desatadas por la cuestión, y ha levantado mucha más polvareda que la salida de la señora presidenta, móvil en bolso sonando a todo meter, en mitad de un concierto de Beethoven. En aquella ocasión, la *domna* no se quedó *immovile*, como la del dislate aquél, sino que salió por pies. Servidor, la verdad, no entiendo tanto alboroto, porque el atentado del móvil es tan grave como el de llegar tarde y entrar como si tal cosa, o más. Y además ya deberíamos estar acostumbrados a ciertas cosas, que son muy "nuestras" y que, por mucho que pasen los años, no terminan de cambiar. Así, cierto colega, incluso más maligno que yo, se asombraba hace poco de que cierto público no habitual aplaudiera a rabiar tras el primer tiempo de la *Séptima* de Beethoven. Me permito recordar que estamos en el país en el que no hace diez años podía escucharse que el clave es "como el piano pero sin pedales", que la gente hace años que aplaude, y lo sigue haciendo, en cierto acorde de séptima dominante del último movimiento de la *Quinta* de Chaikovski (he ganado unos cuantos cafés en el tran-

ce, o sea que no apuesten), y que más de uno todavía se asusta con cierto acorde repentino de *El pájaro de fuego*. Me permito recordar también que algún crítico ha escrito que "hora y media de Monteverdi y Gabrieli no hay quien lo aguante" y se ha quedado tan ancho. Y les recuerdo asimismo que cierto coro, profesional por más señas, aprendía las obras de oído no hace tanto tiempo, que servidor ha compartido exámenes con alguna de sus componentes, para contemplar con estupefacción cómo a la susodicha la dejaban para septiembre... en el examen de canto coral, porque se iba más que el índice de precios al consumo. La última: el otro día me llamó alguien para pedirme consejo respecto a invitar a un tercero a un concierto. Repasamos la agenda. Había un concierto de homenaje a Rodrigo. Me preguntó que quién era ese. Estuve a punto de contestarle varias cosas, desde Mio Cid a un jugador brasileño del Valladolid, más que nada porque recordar el *Concierto de Aranjuez* me pareció arriesgado, no fuera a ser que tuviera que empezar por explicar qué es un concierto y terminar contando dónde está Aranjuez. ¿De verdad tenemos razones para sorprendernos? Más bien me parece que las tenemos para lamentarnos. Como es mejor para la salud, prefiero seguir sonriendo, aunque cueste.

Rafael Ortega Basagoiti

DISPARIDAD INJUSTIFICADA

Sr. Director:

En los últimos tiempos, y sin duda, desde que se ha impuesto la moda de destacar como excepcionales determinadas grabaciones, he venido observando, pues soy lector habitual de SCHERZO, una disparidad injustificada y no debidamente razonada a la hora de valorar a determinados artistas: en resumen, señor director, no se mide a todos con el mismo rasero, cuando, por ejemplo, se concede "por sistema" a Celibidache, la calificación en sus registros de "excepcionales", (muchos no pasan de la más vulgar mediocridad, especialmente los dedicados a Beethoven o Chaikovski); o cuando, por ejemplo, se niega tal calificación a compactos tan sensacionales como el recital Scarlatti de Enrico Baiano (Symphonia) o el último compacto dedicado a Chopin por Maurizio Pollini (Deutsche Grammophon), recomendándose por el contrario un compacto de Eugeni Kissin sencillamente infumable o un compacto de Hampson dedicado a un repertorio frívolo e intrascendente a más no poder o recuadrándose una grabación del Sr. Maazel dedicada a Debussy (¿qué cosas?). Sr. Director, toda opinión es respetable y quizá,

más aún si tal opinión se fundamenta en sólidos conocimientos: ¿tal es el caso de sus colaboradores?, o bien ¿hay que conceder la etiqueta de excepcionales a determinados registros por poco confesables intereses económico-publicitarios de la revista que dirige? O sea, o sus colaboradores son realmente incompetentes (la lista es larga) o están teledirigidos para que se pronuncien en determinada forma.

Como me embargan las dudas, mis sugerencias se centran en que retiren tal etiqueta: o no saben concederla adecuadamente o confunden al lector. No mueran de éxito, por favor: en el país de los ciegos el tuerto es el rey.

Eduardo de Estaban Alonso
Madrid

FE DE ERRATAS

Como resulta evidente, en el cuadro genealógico de Carlos V de la página 144 del número anterior se produjo un error en el emparejamiento de los abuelos del emperador.

Nuestras disculpas a los lectores y al autor del artículo.

CONTRAPUNTO

A FAVOR DE SHOSTAKOVICH

Hay una notable simetría entre las cuestiones referentes a la "negación" del Holocausto que han sido airadas recientemente en el Alto Tribunal en Londres y la publicación de una biografía supuestamente autorizada de Dimitri Shostakovich, cuya tesis es que fue esencialmente un obediente ciudadano soviético.

El historiador David Irving, que admite que los nazis asesinaron a millones de judíos, niega que fuera a instigación de Adolf Hitler porque nadie ha visto una orden firmada por el Führer para llevar a cabo el genocidio.

La musicóloga estadounidense Laurel Fay, al parecer, se esfuerza de forma similar para demostrar que Shostakovich se acomodó al comunismo, porque nada escrito de su puño y letra sugiere lo contrario. Rechaza las disidentes memorias del compositor, dictadas a Solomon Volkov y sacadas clandestinamente del país durante los tiempos más críticos de la guerra fría, a la vez que pasa por alto los testimonios orales de músicos que trabajaban estrechamente con Shostakovich.

Le preocupa poco o nada que tanto el hijo como la hija de Shostakovich hayan dado finalmente por bueno *Testimonio*, el libro de Volkov, y que todos los músicos serios que conocieron a Shostakovich llegaran a enterarse de su desagrado con el sistema soviético. A Mstislav Rostropovich, para quien el compositor compuso dos conciertos para violonchelo, le fue dado a entender que las 15 sinfonías de éste representaban una historia en clave de la Rusia soviética.

Con la excepción del *apparatchik* estalinista Tikhon Khrennikov, ningún músico de relieve ha tomado a Shostakovich por un títere soviético. Sin embargo, Fay y sus colegas revisionistas, con el desconcertante apoyo de la Oxford University Press, aceptan sólo afirmaciones por escrito y declaraciones públicas, muchas de ellas hechas bajo presión mortal. No aceptan los relatos de los testigos oculares. Las memorias, comenta ésta despectivamente, "proporcionan unas fuentes traicioneras para el historiador."

Desde su perspectiva, Shostakovich fue un músico que vivía sólo para la música y escribía sin añadir "sub-

textos políticos y morales"

Este punto de vista tiene persuasivos atractivos. Si una obra es buena hablará a los corazones de un público que no sabe más del compositor que su nombre y el número de opus. Una obra maestra trasciende tanto el tiempo como el lugar. No se pueden conocer las ideas políticas de Shostakovich por haber escuchado su *Octava Sinfonía* como tampoco se sabe, por haber escuchado la *Patética*, qué sexo prefería Chaikovski.

Una información adicional puede realzar el valor que da alguien a la obra, pero no afecta las notas sobre la página ni cómo son tocadas o recibidas.

Este modo académico de enfocar la cuestión es perfectamente válido para la música escrita hasta finales del siglo XIX, cuando el compositor era el rey supremo y una gran parte del público que asistía a los conciertos era lo bastante culto musicalmente como para leer y también interpretar las partituras en los pianos de sus salones.

Con el auge del gran director musi-

de dar la impresión de haber estado escribiendo dos sinfonías en una. Si las escuchamos superficialmente, la música puede sonar triunfal o profundamente trágica. Pero si admitimos el texto secundario que el autor reveló a sus amigos íntimos, la música se vuelve mordazmente contra el estado y refleja con ternura los horrores del sufrimiento individual.

Existen cuatro maneras de dirigir una sinfonía de Shostakovich. El modo oficial soviético, felizmente cosa del pasado, ofrecía mucho bombo y poco rubato. La escuela disidente, encabezada por emigrados como Rostropovich, Ashkenazi, Kondrashin y el hijo del compositor, Maxim, pecaba por el otro lado y parecía subrayar cada dos frases con intenciones políticas. Algunos directores occidentales —Stokowski, Haitink, Karajan— consiguieron una especie de finlandización, que era como si la Unión Soviética no existiera y que se pudieran tocar las sinfonías como una extensión mahleriana.

La cuarta manera, que es la que predomina hoy, es la más desbaratada de todas. Sus partidarios son directores que fueron educados bajo la hoz y el martillo. Transigían en muchas cosas, al igual que hizo Shostakovich para conservar su seguridad e integridad personales, y percibían la música del compositor con una variedad de tonos que poco o nada tenían que ver con los del propagandista blanco y negro. Jansons, Gergiev y Neeme Järvi se acercan a su música combinando el texto principal y el secundario de forma que imitan a los intérpretes originales, Mravinski y Sanderling, pero agregando matices post-soviéticos.

¿Estamos leyendo lo que no hay en la música de Shostakovich? Sin duda, como afirman Fay y otros de ese jaez, que dan la impresión de haberlo

estudiado en condiciones estériles de laboratorio. Sin embargo, la grandeza de Shostakovich reside en que no se acobardaba frente a los riesgos de infección. Su música era un espejo de la realidad soviética y un testimonio de la resistencia humana. Es una cuestión profundamente moral, un asunto de la verdad contra el engaño.

Norman Lebrecht



Dimitri Shostakovich con su mujer Nina

PATHE MARCONI

cal, los conceptos cambiaron. Gustav Mahler, el primer compositor que fue también un director de fama internacional, introdujo inflexiones de ironía y sátira en sus sinfonías, animando a los directores musicales a dar la vuelta a ciertas frases y sugerir una corriente subversiva.

Shostakovich, por influencia de Mahler, amplió esta técnica bajo las presiones del totalitarismo hasta el punto

MADRID, 2000

CICLO DE GRANDES
INTERPRETES

PROGRAMA

J. S. BACH

(1685-1750)

Los conciertos
de Brandemburgo

I

Concierto núm. 2 en fa mayor
Concierto núm. 6 en si bemol mayor
Concierto núm. 3 en sol mayor

II

Concierto núm. 1 en sol mayor
Concierto núm. 5 en re mayor
Concierto núm. 1 en fa mayor

CONCIERTO EXTRAORDINARIO CON MOTIVO DEL AÑO BACH

Jueves, 27 de abril de 2000. 19:30 horas

LE CONCERT
DES NATIONSJORDI SAVALL
DIRECTOR

PATROCINA:



ZONA	TIPO DE LOCALIDADES
A	Butacas de Patio.(Filas 4 a 16) Primer Anfiteatro.
B	Butacas de Patio.(Filas 1 a 3) Lateral de Primer Anfiteatro. Segundo Anfiteatro (Filas 1 a 6). Lateral de Segundo Anfiteatro (Filas 1 a 6).
C	Segundo Anfiteatro (Filas 7 a 15). Lateral de Segundo Anfiteatro (Filas 7 a 13). Tribunas Galerías.
D	Bancos del Coro.



PRECIO DE LAS LOCALIDADES

ZONA	PRECIO NORMAL	PRECIO ABONADOS
A	4.000	3.200
B	3.000	2.400
C	2.000	1.600
D	1.500	1.200

VENTA DE LOCALIDADES PARA ABONADOS

Los abonados al V CICLO DE GRANDES INTÉRPRETES que estén interesados en asistir a este concierto extraordinario de la revista *Scherzo* tendrán preferencia para comprar las mismas localidades que actualmente tienen dentro del abono del ciclo del 3 al 8 de abril de 2000, de forma exclusiva en las taquillas del Auditorio Nacional de Música (dentro de su horario habitual de despacho). Teléfono de información 91.337.01.40 Para poder retirar las localidades de abonado a precio reducido (20% de descuento), se deberá presentar en taquilla un bono canjeable acreditativo, que previamente se enviará por correo a todos los abonados desde la redacción de *Scherzo*.

VENTA LIBRE DE LOCALIDADES

Las localidades sobrantes que no hayan sido retiradas por los abonados, se podrán adquirir a partir del 12 de abril de 2000 en las taquillas del Auditorio Nacional de Música, en la red de teatros del INAEM (dentro de los horarios habituales de despacho de cada sala) y mediante el sistema de venta telefónica llamando al teléfono 902.488.488 de Caja de Madrid (servicio 24 horas). Teléfono de información 91.337.01.40

Forma de pago: Tanto las localidades de los abonados como las de venta libre se podrán adquirir en efectivo o mediante tarjeta de crédito Visa, Eurocard, Master Card, American Express, Servired y Dinners Club.

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
SALA SINFÓNICA

ORGANIZA:

COLABORA:



ACTUALIDAD CON NOMBRE PROPIO

PETER KONWITSCHNY EL NUEVO ENFANT-TERRIBLE DEL TEATRO ALEMÁN

Wagner era un cerdo (sic). El modo en que hace sufrir a Elsa como mujer en el *Lobengrin* es inaudito. Todo lo hace mal, es acusada injustamente, y cuando finalmente llega el hombre que no sólo le dice "te quiero", sino que elimina a sus adversarios, es cuando realmente empiezan sus tormentos. En el tercer acto, después de haber traicionado a su liberador y reunir así a todo el ejército en torno al caudillo, permanece desesperada en un rincón. Nadie se preocupa de ella, y hasta el propio Lohengrin le dirige sólo una prudente alocución y desaparece. Y con Gottfried no van a ir mucho mejor las cosas (...).

La producción hamburguesa de *Lobengrin* orientaba el foco de atención hacia Elsa. El público estalló en aplausos después de los dos primeros actos, porque, como pudo comprobar para su estupor, la obra podía funcionar perfectamente en el aula de un colegio antes de la primera guerra mundial. ¡Y cómo funcionaba! Pero al final, cuando las paredes y el techo desaparecían y a su alrededor aparecía la negra nada, cuando la atmósfera militar de estas bandas de soldados infantiles volvió a instaurarse y el pequeño Gottfried se elevó desde el foso por el que Lohengrin acababa de desaparecer, la esperanza de Elsa se transformaba en horror: el pequeño tenía puesto un casco de acero y llevaba un fusil en la mano (...). Qué difícil resultaba entonces arrancarse a aplaudir. El shock era demasiado grande. Sólo paulatinamente comenzaron los silbidos y bravos, como premio para una grandiosa representación".

Así se expresaba el anuario de *Opernwelt* de 1998, a propósito de la nueva producción de *Lobengrin* de Richard Wagner presentada en la Ópera de Hamburgo, que el próximo 18 de marzo llega al Gran Teatro del Liceo, y que recibió el premio de esta prestigiosa revista alemana a la mejor puesta en escena de aquel año. Su máximo responsable, Peter Konwitschny, es uno de los

más polémicos nombres de la dirección escénica de hoy, y sus siempre revulsivos montajes provocan todo menos la indiferencia, desde los que se sienten absolutamente partidarios de las nuevas lecturas hasta aquellos que reconocen que bajo la inevitable provocación existe un trabajo muy estudiado. Será el segundo montaje de Konwitschny que presente el Liceo, después de un *Eugenio Oneguin* que fue bastante bien aceptado, y fue comentado por Bernd Hoppe en el número 122 de *SCHERZO*.

Para Peter Konwitschny, el teatro es una maravillosa isla de los sueños. Pero no el cliché de celuloide fabricado comercialmente en Hollywood, sino de creaciones únicas que aún permiten que exista el individuo. Donde los conflictos no tienen que ser limados, sino que pueden ser llevados a debate. Donde se ratifica no lo que ya se conoce desde hace tiempo, sino lo que desde hace tiempo inconscientemente se presentía. Una isla de sueños artificiales, que nos permiten aprender algo nuevo de nosotros.

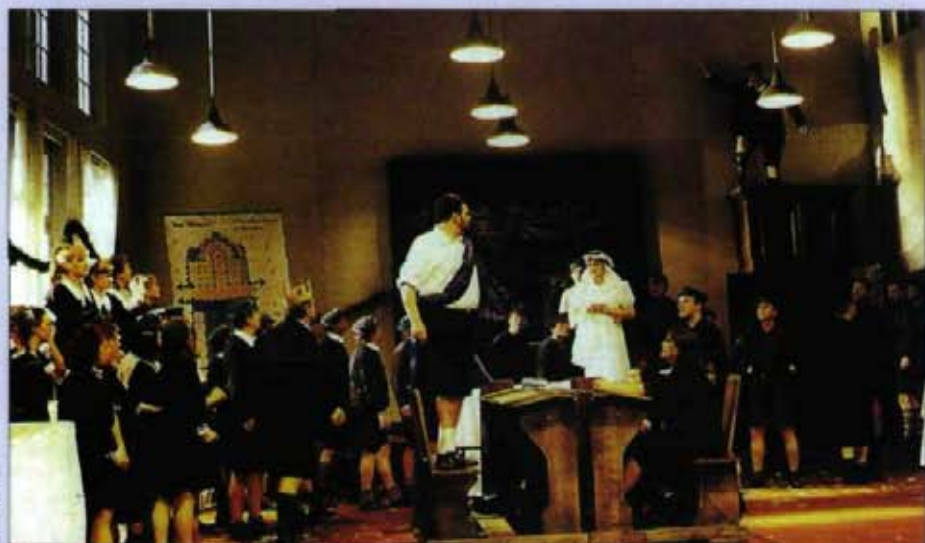
Peter Konwitschny comenzó su carrera en los años 80 con unos sorprendentes montajes para el Festival Haendel de Halle, que había entrado en una fase un tanto mortecina. Su padre era el célebre Kapellmeister de la Gewandhaus de Leipzig, Franz Konwitschny, y su madre



Peter Konwitschny

ANDREAS BIRKIGT

una cantante que abandonó su trayectoria profesional para dedicarse a su esposo y a su hijo, nacido en plena guerra, en 1945. Todo ello hizo que sus primeros contactos con la música se produjesen de una manera natural. Aunque ya desde sus inicios quiso dedicarse a la di-



LANDSBERG



LANDSBERG



ERWIN DÖRING

De arriba a abajo: *Lohengrin* en la Ópera de Hamburgo (1998), Bo Skovhus y Frode Olsen en *Wozzeck* en la Ópera de Hamburgo (1998), y *La princesa de las czardas* en la Semperoper de Dresde (1999)

rección teatral, comenzó estudios de física antes de aterrizar en las clases de puesta en escena operística en la Escuela Superior de Música Hanns Eisler de Berlín. De 1970 a 1978 fue asistente de Ruth Berghaus en el legendario Berliner Ensemble, donde aprendió la ortodoxia brechtiana. Konwitschny define a la viuda de Paul Dessau como una mujer cu-

ya presencia era "muy importante", pero también "muy inquietante". "A través de ella -señala-comprendí, mejor que en los escritos, que la premisa de que el arte tiene que ver con la política encierra una posibilidad de provocar transformaciones sociales. También en la política cultural, porque ciertamente la capacidad estética es en último extremo la premisa

para lo ético. Pero también el método de Felsenstein es para mí importante: que la veracidad de la expresión es decisiva, y hay que acabar con la negligencia de hacer las cosas como siempre se hicieron. Esta tendencia ya existió hace un tiempo, como en la Krolloper de Klemperer, pero siempre fue reprimida por los políticos. Ellos no soportaban que la historia no fuese escrita desde la perspectiva de los vencedores, sino desde abajo, desde la de las víctimas". En este sentido, puede afirmarse que Konwitschny mantiene ese espíritu crítico y combativo de la antigua RDA, el de Walter Felsenstein, Joachim Herz, la mencionada Berghaus o los primeros montajes de Götz Friedrich y Harry Kupfer.

Su primer trabajo en Occidente fue en 1988 en Kassel con *El castillo de Barba Azul* de Bartók dirigido por Adam Fischer, al que siguió en septiembre de 1989 un *Fidelio* en Basilea. Allí entró por primera vez en contacto, en 1991, en un doble programa formado por *Barba Azul* y *Erwartung* de Schoenberg, con el joven director de orquesta Ingo Metzmacher, con quien realizará poco después una aclamada *Novia vendida* en la Semperoper de Dresde, una de sus más elogiadas producciones, mostrada posteriormente en Munich, donde una obra considerada casi como una opereta adquiría un profundo relieve social). Ambos han continuado trabajando todos los años en la Ópera de Hamburgo, y uno de sus últimos trabajos ha sido un *Wozzeck* sorprendente en el que, para aumentar el efecto de distanciamiento, la orquesta estaba en escena y todos los personajes iban vestidos de etiqueta (en la grabación de EMI se aprecia, además, el extraordinario trabajo actoral, uno de los elementos más unánimemente apreciados en los montajes de Konwitschny).

Polémico y controvertido (la prueba la tenemos en las mismas páginas de este número de SCHERZO, con su reciente montaje de la opereta *La princesa de las czardas* de Kalman en Dresde, duramente criticada por nuestro corresponsal Bernd Hoppe, y que, al parecer, entusiasmó a la hija del compositor), las producciones de Peter Konwitschny revelan sin duda a una de las sensibilidades teatrales más personales y creativas que han aparecido en la escena operística en los últimos años.

GIUSEPPE SINOPOLI EL DIRECTOR PSIQUIATRA

La visita de Sinopoli y la Filarmónica de Viena al Festival de Canarias los próximos 1 y 2 de marzo, nos lleva a encontrarnos de nuevo con este peculiar director, desconcertante e impredecible, caprichoso y exasperante, capaz de lo peor y de lo más interesante en un mismo concierto. En Tenerife y Las Palmas dirigirá la *Passacaglia, Op. 1* de Webern, el *Triple Concierto* de Beethoven con solistas de la orquesta, y el poema sinfónico de Strauss *Así habló Zaratustra*.

En el apéndice de *El Mito del Maestro*, un capítulo llamado "El estado de la dirección", cuenta Lebrecht que "salvo dos notables excepciones, la nueva generación de directores de música con edades comprendidas entre los 40 y los 70, no han conseguido cumplir los tres criterios tangibles por los cuales se califica a los grandes directores, esto es, la creación o preservación de un conjunto de categoría internacional; realizar interpretaciones inspiradas como algo habitual, y no dos veces al año; y la evocación de un sonido de orquesta inequívocamente personal".

Efectivamente, nadie hoy en su sano juicio puede hablar de un sonido Rattle, un sonido Barenboim o un sonido Sinopoli (mientras que sí se podía hablar de un sonido Klemperer en la Philharmonia de Londres, un sonido Mravinski en Leningrado, un sonido Celibidache en Stuttgart o Munich, uno en Filadelfia con Stokowski o, en fin, un sonido Karajan en Berlín). Los directores de hoy son otra cosa, técnicamente perfectos, aburridamente iguales y escasamente inspirados y todavía menos imaginativos. El caso Sinopoli no es diferente; le he podido ver en Bayreuth, Londres y Madrid con orquestas y repertorios variados (siempre centro-europeos, de Wagner a Alban Berg pasando por Schubert, Bruckner y Mahler), además de los cuatro o cinco discos que últimamente han publicado de él (una magnífica *Elektra* para DG y varios dedicados a la Segunda Escuela de Viena, que, por lo visto, han sido

un rotundo fracaso comercial), y ni unos ni otros permiten aventurar nada definitivo sobre el extraño caso del director psiquiatra.

Sinopoli estudió medicina (y música en secreto), graduándose en psiquiatría en 1971, aunque nunca ejerció como tal. Se matriculó en el último curso de dirección de Hans Swarowsky en Viena (el maestro de tantos directores, recordemos que Abbado, Mehta y López Cobos, entre otros, pasaron por su Academia), y aunque comenzó dedicándose a la composición (Pierre Boulez y la vanguardia le consideraron durante algún tiempo como uno de los suyos), entró de lleno en el mundo de la dirección de orquesta como actividad fundamental. Su nombramiento como titular de la Philharmonia fue un escándalo de proporciones monumentales; el espléndido contrato con el sello amarillo se reveló totalmente ruinoso para la multinacional alemana (que

de indudable interés; sin embargo, sus versiones sinfónicas, con la aplicación del análisis post-freudiano a las sinfonías de algunos autores (Schumann, Mahler), fueron recibidos por toda la crítica mundial como risibles psicohismes para desviar la atención de su débil calidad interpretativa. Este director, que es considerado por todo el mundo como un músico moderno e indagador, hace gala de una inestabilidad realmente desconcertante. Muchos dicen de él que no posee autoridad musical, que "carece de las credenciales profesionales de un Abbado o un Muti" (de nuevo Lebrecht). Sin embargo, su violenta y refinada dirección de la citada *Elektra*, donde la fuerza exultante del odio y la venganza toman carta de naturaleza, y además con una respuesta orquestal densa, plena, poderosa y clarísima, no pueden provenir de un alumno recién salido del Conservatorio. El titular de la Staatskapelle de



Giuseppe Sinopoli

RAFA MARTÍN

todavía lamenta la verdadera debacle comercial que les ha supuesto contratar alegremente al veneciano para grabar 80 compactos -y van aproximadamente por el número veinte-, un director que todavía no ha calado entre el público). Sus aproximaciones operísticas para el disco (Verdi, Puccini, Richard Strauss), suelen ser grabaciones

Dresde es mirado con recelo por sus colegas, que se sorprenden de lo alto que ha llegado; otros hablan de él como del director del futuro, y los de más allá se angustian con sólo oír su nombre. En fin, dejemos que sea el tiempo quien ponga las cosas en su sitio.

Enrique Pérez Adrián

GRANDES GRABACIONES DEL SIGLO

EMI
CLASSICS

LEGENDARIAS GRABACIONES DEL CATÁLOGO DE EMI CLASSICS

**10 NUEVOS LANZAMIENTOS
QUE INCLUYEN LOS SIGUIENTES TÍTULOS**

- **BIZET:** Sinfonía en Do, La Arlesiana (Suites 1-2) / Beecham
- **CHOPIN:** Conciertos para piano / François / Frémaux
- **DEBUSSY:** Preludios (Libros 1-2) / Gieseking
- **HAYDN:** Conciertos para cello Nos. 1-2 / Rostropovich
- **MAHLER:** Sinfonía No. 2 "Resurrección" / Klemperer
- **MAHLER:** Des Knaben Wunderhorn / Schwarzkopf / Szell
- **PAGANINI:** 24 Caprichos / Perlman
- **RAVEL / RACHMANINOV:** Conciertos para piano / Michelangeli
- **SATIE:** Gymnopédies ... / Ciccolini
- **VAUGHAN WILLIAMS / ELGAR:** Música para cuerda /



CDM 5 67238 2



CDM 5 67235 2



CDM 5 67232 2



CDM 5 67234 2

Todos los títulos han sido remasterizados digitalmente con la tecnología Abbey Road Studios



MATTHIAS GOERNE

EL AGUILUCHO

No suele ser normal que en el corto espacio de unos años, tres o cuatro a lo sumo, un cantante se haga famoso y empiece a ser solicitado -casi rifado- desde todos los puntos; y menos cuando no posee realmente una voz fabulosa, fuera de serie, importantísima. Como la poseyeron en su momento luminarias de la talla de una Lehmann, un Slezak, un Schorr, un Kipnis, un Fleta, incluso, con matices, un Dieskau, de instrumento no absolutamente pleno, pero dotado de unas propiedades nada comunes y manejado con un arte cimero. Todos ellos de vertiginosa ascendencia hacia el estrellato. Matthias Goerne pertenece al grupo de cantantes que, partiendo de un material de relativa calidad, se ha encaramado rápidamente al pináculo; siguiendo, es de notar, en buena medida, los presupuestos y dictados del barítono citado en último lugar, de quien recibió lecciones en Leipzig a partir de 1985, cuando contaba apenas diecinueve años. Enseñanzas que había iniciado con H. J. Beyer y que amplió enseguida con Elisabeth Schwarzkopf. ¡Vaya maestros! Así cualquiera, podríamos decir si no supiéramos que un maestro no lo hace todo o incluso no hace nada si el alumno no tiene franca disposición, dotes autodidactas y espíritu autocrítico. No cabe duda de que el joven barítono, oriundo de Weimar -¿qué tradición la de esta ciudad!-, contaba con todo ello y que supo desde el principio servirse de una voz no excepcional haciendo a veces de la necesidad virtud y aplicando sus puntos de vista, muy personales en todo caso, a las nociones aprendidas.

Herencias

Está claro que Goerne no puede disimular su parentesco con Fischer-Dieskau: el estilo, la técnica, el fraseo incluso el color de la voz se asemejan no poco. El maestro, ya retirado hace unos años, tenía un timbre algo más claro y una más notable capacidad de regulación, de variación de intensidades, de cambios, paulatinos o bruscos, de colorido, una fraseo más flexible, una acentuación llena de infinitas inflexiones; un volumen más grande y una extensión mayor. Era, por decirlo así, más camaleónico, y sabía afrontar cualquier esqui-

na del repertorio con insólita propiedad o al menos dotarla de nuevas e inesperadas luces. No en balde ha sido uno de los más grandes cantantes del siglo; pese a ciertas limitaciones, a las que ya hemos aludido en parte, de amplitud de emisión, de mordiente en la zona alta, de riqueza de metal. Lo que no le impedía dar lecciones de musicalidad en par-



Matthias Goerne

SIMON FOWLER

tes en principio ajenas a su estilo como las operísticas de Rigoletto o Scarpia.

Goerne quizá no posea el magistral talento de su maestro, pero es un más que digno discípulo. El timbre es algo más oscuro, penumbroso, puede que -aunque esto es muy subjetivo- de menor belleza. Los graves, bien apoyados, no están exentos de cierto engolamiento si el cantante busca una solidez más dramática de la interpretación. El centro, lo mejor, tiene cuerpo, incluso robustez, siempre lírica, por supuesto, y es manejado con una elasticidad sensacional. La voz se adelgaza en exceso en el agudo, a partir del mi² aproximadamente, y casi nunca es proyectada en plenitud a los resonadores superiores, lo que lleva al barítono a desarrollar una muy cuidada y variada técnica falsetística, que él sabe administrar con sapiencia y buscando el efecto musical y expresivo por encima de cualquier otra contingencia. Como Dieskau -y Schwarzkopf- nuestro cantante es un gran fraseador, un magnífico decidor del texto, que siempre aparece en su voz reproducido con nitidez y máxima elegancia dentro de un estilo que podríamos considerar sobrio, bastante más na-

tural y por tanto menos enfático que el logrado en ocasiones por el Dieskau más próximo al manierismo.

Altura expresiva

Escuchar a Goerne *Winterreise* o *Schwanengesang* de Schubert es toda una experiencia artística, que nos hace penetrar hasta lo más hondo de los poemas y del texto. Ahí es donde el barítono alcanza alturas expresivas cercanas no ya a su maestro, sino a antecesores de la importancia de Gerhard Hüsch, Willy Domgraf-Fassbaender, Heinrich Rehkemper, Heinrich Schlusnus, Hans Hotter o Hermann Prey. En tal sentido el canto global del joven cantante posee mayores quilates que el de otros barítonos actuales de su entorno geográfico, como Olaf Baer -de instrumento más igual-, o Andreas Schmidt -de voz más grande e importante, pero de notable asepsia expresiva-, y mantiene un dura pugna con Thomas Quasthoff, de mayores medios, de timbre más recio y sombreado y de un arte asimismo exquisito, aunque estaríamos por decir que el de nuestro protagonista de hoy alcanza un grado mayor de depuración. Esos pianísimos sutiles de Goerne, esas regulaciones milagrosas, esos acentos tan sugestivos sólo están en posesión de los mejores.

Por supuesto, como todo cantante que se precie, el barítono de Weimar alterna el lied con otros géneros, como el oratorio -*Pasiones* de Bach, *Elias* y *Paulus* de Mendelssohn-, la ópera -*Papageno* de *La flauta mágica*, Marcelllo de *La bobème*, Wolfram de *Tannhäuser*, Wozzeck de Berg, papel titular de *El príncipe de Homburg* de Henze...- o la canción con orquesta, así los *4 lieder de Goethe* de Wolf. Eisler figura entre sus autores preferidos de canción con piano junto con los románticos. Ya es notable, pese a su juventud, el número de grabaciones realizadas por Goerne, en Decca y en Hyperion. No es ninguna mala idea adquirir estas interpretaciones, que, sin apartarse de la sagrada tradición, aportan cosas nuevas y jugosas.

Arturo Reverter

Matthias Goerne actuará junto al pianista Eric Schneider en el Teatro de la Zarzuela dentro del VI Ciclo de Lied el próximo día 10 de marzo.

FRIEDRICH GULDA

LA ÚLTIMA BROMA

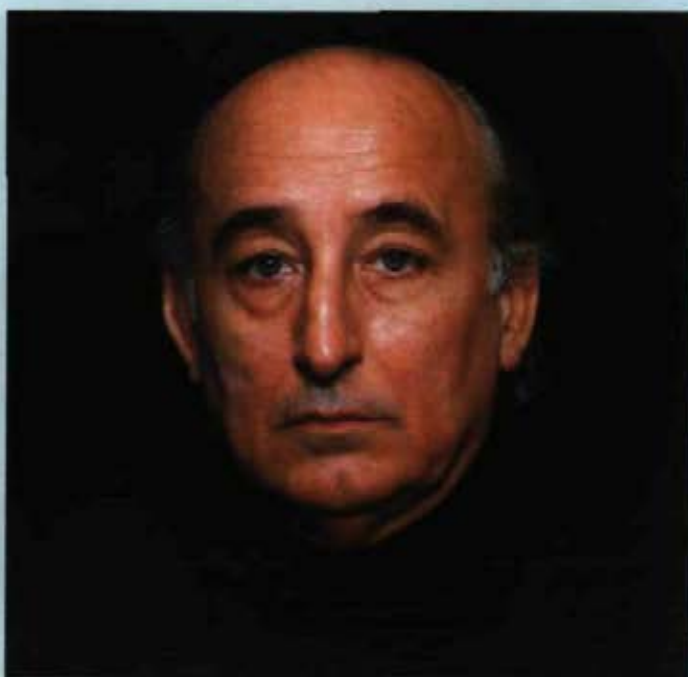
Hacía ya mucho tiempo que el estafalario pero a menudo genial Friedrich Gulda había abandonado el ámbito que podríamos llamar "convencional" de la música clásica. Siempre dispuesto a *epatar* al personal con sus cada vez más frecuentes salidas de tono, su espíritu, entre anarquista y rebelde, provocaba el escándalo de muchos y, tal vez, la sonrisa de los más. Sin embargo, ningún buen aficionado podía olvidar que tras el showman amante del escándalo se escondía el músico de gran talento. La negra broma que gastaba el pasado año anunciando por fax su propia muerte por un infarto, para desternillarse con las reacciones postreras y celebrar luego una "fiesta de resurrección" junto a un grupo de "go-go girls" ha tenido esta vez un epílogo real. A finales del pasado mes de enero falleció el pianista austriaco en su vivienda de Weissenbach, en la Alta Austria, y por siniestra coincidencia, víctima de un infarto. Verdadero enfante terrible del piano, nacido en Viena el 16 de mayo de 1930, fue un músico brillante e imaginativo, rebelde ante lo conservador pero también contradictorio: rechazaba lo anquilosado del sistema educativo musical de su país, pero también la Segunda Escuela de Viena; amaba la libertad, la fantasía y la improvisación, pero se alejaba de cualquier asomo de subjetivismo en su aproximación interpretativa. Se presentaba ante la audiencia con su gorrieto multicolor y atuendo desenfadado, se negaba sistemáticamente a anunciar previamente el programa, que según él había que diseñar in situ de acuerdo con la audiencia (aunque en realidad terminaba por hacer, naturalmente, lo que le venía en gana, por mucho que la audiencia le pidiera otra cosa), jugaba con Mozart de forma extraordinaria (la fantasía y comunión estilística de sus cadencias en los *Conciertos para piano* raramente ha sido igualada) pero al mismo tiempo ofrecía un Chopin tan

bello en lo sonoro como excesivamente rígido en el dibujo expresivo. Su Beethoven, otra piedra de toque en su repertorio, de la que quedan en disco algunas evidencias excelentes (su ciclo de *Sonatas* para Decca en los sesenta, *Conciertos, Variaciones Diabelli*), era más apolíneo y postmozartiano que especialmente impetuoso o visionario en las obras postreras. Pero pocos artistas han dicho con más acierto, belleza tímbrica, vitalidad y riqueza de contrastes algunas de las obras del período medio del gran sordo, como las *Sonatas n.ºs 11-13*. Contemporáneo ilustre de una generación de compatriotas que cuenta con Alfred Brendel (Wiesenberg, 1931), Jörg Demus (St. Pölten, 1928) y Paul Badura-Skoda (Viena, 1927) como representantes bien distinguidos, contó entre sus discípulos a otra hoy ilustre artista, sobre la que, casualidades, Luis Suñén escribía recientemente desde estas páginas: Martha Argerich, también, aunque en modo bien distinto, una personalidad fuerte no exenta de

resarse por otras vías de comunicación artística. Su desbordante imaginación y libérrima personalidad artística, hicieron de él un brillantísimo improvisador que se adentró con éxito en el terreno del jazz, donde hizo cosas más que interesantes junto a colegas bien conocidos en este terreno como Chick Corea. Con éste llegó a embarcarse en una interpretación tan magnética como atípica del *Concierto para dos pianos* de Mozart, de la mano de otro ilustre rebelde: Nikolaus Harnoncourt. Lamentablemente, en los últimos quince o veinte años, Gulda permaneció alejado de ese ámbito convencional de la música, y sus presencias en la escena concertística y discográfica escasearon o fueron dedicadas en su mayor parte a aproximaciones, digamos, para "oídos inquietos", como el famoso álbum de *Mozart no-end* (Sony). Pero además nos quedan para el recuerdo sus registros de la música del salzburgués para DG (*Sonatas, Fantasía en do menor, Conciertos n.ºs 20-21* junto a Claudio Abbado) o Tel-

dec (*Conciertos n.ºs 23 y 26* con Harnoncourt, el mencionado *Concierto para dos pianos* con Corea), su Bach, de gran precisión y belleza (el *Clave bien temperado* para Philips), y el antes precitado Beethoven para Decca. Testimonio de la belleza de su tímbrica antes que de una recreación especialmente sugerente, pero en todo caso una visión siempre de gran rigor, la Edición Philips de Grandes Pianistas ha permitido recordar su aproximación a Debussy y Ravel, además del más que atípico Chopin. Pero por encima de todo queda siempre en el recuerdo un Mozart primoroso, que los madrileños tuvimos ocasión de apreciar por última vez en un recital, nada "convencional",

ofrecido hace años en el Festival de Otoño de nuestra ciudad, en el Teatro Real. Y cuando se escucha Mozart de esa forma, se disculpan hasta las bromas pesadas.



Friedrich Gulda

rebeldía, igualmente poco dada al convencionalismo. Aunque el principio de su carrera en el campo clásico fue deslumbrante (ganador del Concurso de Ginebra en 1946, debut en el Carnegie Hall en 1950), ya a mediados de los cincuenta Gulda empezó a inte-

POGORELICH EN EL CICLO DE GRANDES INTÉRPRETES

El próximo 21 de marzo, el pianista Ivo Pogorelich actuará en el Auditorio Nacional de Madrid, dentro del V Ciclo de Grandes Intérpretes, en la que será su tercera presencia en esta serie que organiza SCHERZO (sus anteriores visitas fueron en el primero y en el tercero de los ciclos).

Como escribe Pedro González Mira en sus comentarios al libro-programa del ciclo: "Ivo Pogorelich, a sus 41 años, es ya suficientemente reconocido; como algún que otro artista grande y todavía joven que comenzó su carrera sin privarse del gesto externo estentóreo, ya hace tiempo que dejó de practicarlo. (...) Es el único pianista yugoslavo que ha alcanzado fama notable en nuestro tiempo. Ni por su formación ni por su personalidad es fácil adscribirle a una determinada escuela pianística. Sobre cualesquiera otras características, en Pogorelich sobresale un temperamento musical claramente eslavo: el juego dramático (en busca de la situación límite, de la tensión) y la paleta de colores (siempre saturados, nunca diluidos o medias tintas) le "delatan" continuamente.

Pero en el aspecto técnico, si en teoría la escuela rusa habría de ser su fuente más definitiva, sobre el Pogorelich que escuchamos hoy nos parece ver recaer una formación de fuerte componente ecléctica. Él, en más de una ocasión, por encima de un 'producto' de la escuela de Liszt (que recoge tanto de sus profesores rusos -más o menos indirectamente- como de su profesora, mentora y compañera sentimental Alice Kezeradze), se ha definido como un pianista de influencias múltiples y cruzadas".

"Su natural facilidad para desentrañar los más recónditos aspectos del piano -prosigue González Mira-, la naturalidad con que se enfrenta a las más temibles figuras técnicas, la fuerza que proyectan sus dedos sobre el teclado, el prodigioso volumen que puede llegar a obtener del instrumento le convierten en un auténtico trueno ruso, que ineludiblemente nos hace dirigir nuestro pensamiento a los Emil Gilels o Sviatoslav Richter, en una primera aproximación, o, en se-

gunda lectura, Vladimir Horowitz, Maria Yudina, Tatiana Nikolayeva, Lev Oborin o Maria Grinberg. Pero si nos fijamos en la finura y elegancia de su fraseo, bien podríamos pensar en algún pianista de las escuelas francesa, inglesa o italiana; en un Henri Herz o, en mayor medida, Myra Hess, Solomon Cutner o Maria Tipo. Más alejado parece estar de la severidad y el conceptualismo de los pianistas alemanes del siglo XX, es decir, de la 'escuela Schnabel' (los Wilhelm Backhaus, Wilhelm Kempff, Edwin Fischer, etc.), y quizá todavía más del 'clásico' Alfred Brendel, el 'inclasificable' Claudio Arrau, el 'todopoderoso' Daniel Barenboim (estos dos últimos de origen suramericano pero de claro 'toque' alemán) o del auténtico 'crack' del pianismo europeo de los últimos años, el polaco Krystian Zimerman, éste sí, el más perfecto cruce de las escuelas del centro y el este de Europa".

Ivo Pogorelich ha cambiado radicalmente el programa que tenía previsto ofrecer en su recital, y que ahora estará formado en su totalidad por



Ivo Pogorelich

SUSECH BAYAT

obras de Frederic Chopin (*Polonesas nº 4 en do menor op. 40, nº 2 y nº 5 en fa sostenido menor op. 44, Sonata nº 2 en si bemol menor -Marcha fúnebre- op. 35, 3 Mazurcas op. 59 y Sonata nº 3 en si menor op. 58*). Se trata del mismo repertorio que ofreció el pianista en 1999 en una extensa gira de conciertos con motivo del año Chopin.



63° MAGGIO MUSICALE FIORENTINO 2000

April 19 - June 29

OPERAS

LA TRAVIATA / VERDI

Conductor **Zubin Mehta** - Director **Cristina Comencini**
New production
Devia/Vassileva, Alvarez/Filianoti, Pons/Guelfi/Bergasa
Teatro Comunale - April 19, 20, 21, 26, 27, 29, 30;
May 3, 5, 6, 7, 9

IMPRESSIONS D'AFRIQUE / BATTISTELLI

Conductor **Luca Pfaff** - Director **Georges Lavaudant**
Commission and co-production Teatro del Maggio
Musicale Fiorentino-Opéra du Rhin Strasbourg
World première
Teatro Goldoni - May 14, 16, 17, 19, 20

L'INCORONAZIONE

DI POPPEA / MONTEVERDI

Conductor **Ivor Bolton** - Director **Luca Ronconi**
New production
Cangemi, Connolly, Bacelli, Mingardo/Chance, Surian,
Cherici, Zilio, Trullu
Teatro della Pergola - May 21, 23, 25, 26, 28, 30, 31;
June 2

EVGHENIJ ONEGIN / ČAJKOVSKIJ

Conductor **Semyon Bychkov** / Kirill Petrenko [17, 19, 23]
Director **Alexander Schulin**
New production
Banditelli, Gorchakova/Biriuçova, Tarasova/Bienkowska,
Frontali/Tarassov, Vargas, Furlanetto
Teatro Comunale - June 10, 12, 14, 16, 17, 19, 23

BALLETS **MAGGIODANZA**

NEW CREATION

Coreography **Paco Décina**
Music **Franco Battiato**
World première
Teatro della Pergola - June 13, 15, 17, 20, 22

GALÀ DI DANZA IN PIAZZA DELLA SIGNORIA

Piazza della Signoria - June 29

CONCERTS

ZUBIN MEHTA

Baritone **Thomas Hampson**
Mahler/Berio, Schubert, Brahms
Teatro Comunale - May 2

ZUBIN MEHTA

Piano **Maurizio Pollini**
Brahms, Schumann
Teatro Comunale - May 4

SEMYON BYCHKOV

WDR Sinfonie-Orchester Köln

Viola **Juri Bashmet**
Gubaidulina, R. Strauss
Teatro Comunale - May 11

JERUSALEM ORATORIO CHOIR

Teatro Comunale - May 14

ARTURO TAMAYO

Sopran **Alda Caiello** - Violin **Franco Gulli**
Boulez, Busoni, Fedele, Petrassi
Teatro Comunale - May 18

UNIVERSITY OF MISSOURI SINGERS

Piccolo Teatro - May 20

RADU LUPU, piano

Schumann, Enescu, Brahms, Beethoven
Teatro Comunale - May 24
In co-production with Amici della Musica di Firenze

PIETRO BORGONOVO

Soprano **Anna Rita Taliento**
Verdi, Monteverdi, Corghi
Teatro Goldoni - May 27

WIEN-BERLIN ENSEMBLE

Ligeti, Kurtag, Beethoven
Teatro Goldoni - June 8

MARIA CARLA NOTARSTEFANO

RICCARDO RISALITI, pianos
Mosca, D'Amico, Lombardi, Cardi, Solbiati, Panni, Fedele
Teatro Goldoni - June 9

CORO DEL MAGGIO MUSICALE FIORENTINO

Conductor **José Luis Basso**
Scarlatti, Stravinskij
Teatro Comunale - June 21

CONCERTO IN PIAZZA DELLA SIGNORIA DAVID ROBERTSON

Stravinskij: Symphony of Psalms, The Rite of the Spring
Piazza della Signoria - June 27

FILMS, EXHIBITIONS, MEETINGS

SUMMER 2000

LA FANCIULLA DEL WEST / PUCCINI

Teatro Comunale - July 10, 12, 13, 14, 17, 18, 19

ROMEO E GIULIETTA / PROKOF'EV

Giardino di Boboli - July 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31

ORCHESTRA, CORO E COMPAGNIA DI BALLO "MAGGIODANZA" DEL MAGGIO MUSICALE FIORENTINO

PRE-SALES TICKETS AND INFORMATION

Teatro Comunale Tickets Office 0039-055/211158-213535 - Fax 0039-055/2779410
Http://www.maggiofiorentino.com - "Biglietteria-on-Line" - E-mail: tickets@maggiofiorentino.com
Agenzia Box Office 0039-055-210804 - Agenzia Cap Express 0039-0574-608232

TEATRO
DEL MAGGIO
MUSICALE
FIORENTINO

DE CAPITALIDADES Y MILENIOS

Bajo el lema "A cultura ó alcance de todos" el Ayuntamiento de Santiago de Compostela y la Comunidad Autónoma gallega han presentado un ambicioso plan de conciertos y recitales para el año 2000 en el que la ciudad será a lo largo de doce meses Capital Europea de la Cultura. En el aspecto musical los criterios dominantes han sido los de atraer a Santiago a una porción considerable de orquestas, directores y solistas, apostando no sólo por las consabidas figuras archiconsagradas -y a menudo polvorientas y vencidas por la rutina- sino por otras que todavía se encuentran en fase de ascenso artístico, lo cual dice bien de la capacidad de discernimiento de los organizadores. De las orquestas hay unas cuantas ilustrísimas -la Staatskapelle de Dresde, que viaja con Colin Davis, la de la Gewandhaus de Leipzig que lo hace con Herbert Blomstedt o la London Philharmonic, que dirige el finés Paavo Berglund-, u otras de prestigio más que notable como la de Saint Martin-in-the-Fields, que viene con su titular de hace muchos años, Neville Marriner, la Royal Philharmonic, con el inquieto e interesante Matthias Bamert -que es responsable de una integral de la obra sinfónica de nuestro Roberto Gerhard- a la cabeza, la Orquesta de la Deutsche Oper de Berlín con el nuevo astro emergente, Christian Thielemann, o la Orquesta Filarmónica de la Radio de Francia, con Myung-Whun Chung. Notabilísima la presencia de conjuntos como la Orchestra of the Age of the Enlightenment (con Simon Rattle), Les Arts Florissants (con William Christie), The English Concert (con Pinnock), el coro y la orquesta de The Sixteen (con Harry Christophers), los English Baroque Soloists (con Gardiner), la Orchestre des Champs-Élysées (con Herreweghe), Il Giardino Armonico (con Giovanni Antonini). Mención especial merece el Klangforum Wien, que dirigirá Sylvain Cambreling con un audaz programa de músicas de Rihm y de Kurtág, la única nota de contemporaneidad del programa. Las dos orquestas gallegas -la Sinfónica de Galicia y la Real Filharmonía- serán dirigidas la primera por su titular, Víctor Pablo y por Raymond Leppard; la Real Filharmonía lo será por su controvertido titular, Helmuth Rilling, y en otros con-



Sir Colin Davis

HAUGHTON

ciertos hay que anotar la relevancia de la presencia de López Cobos y Ros Marbà. Entre los solistas hay que hablar en primer lugar de Daniel Barenboim con un programa que incluye piezas de Schoenberg y de Albéniz. Una novedad es la presencia de ese espléndido violinista, poco conocido en España, que es Kolja Blacher, hijo del gran compositor Boris Blacher, antiguo concertino de la Orquesta Filar-

mónica de Berlín, que interpretará el *Concierto n.º 1 para violín* de Prokofiev con la Real Filharmonía. Otra es la de la joven Alba Ventura, un descubrimiento de nuestros conciertos aniversario, que tocará el *Concierto para piano n.º 20* de Mozart, con Ros y la Real Filharmonía. También se contará con la presencia de la excelente violinista canadiense Chantal Juillet y los cantantes Ian Bostridge, Donna Brown, Amanda Roocroft, Diana Montague, Andreas Schmidt, Cheryl Studer, etc... En resumen, una brillante oferta y una programación con predominio del repertorio clásico y romántico, pero con una presencia importante de la música barroca (Bach y Haendel) y de la del siglo XX (Stravinski, Britten, Kurtág, Prokofiev, Rihm, Schoenberg, Nielsen, Ravel, Debussy). Quizás como momentos (previsiblemente) más altos habría que destacar el concierto de la Staatskapelle de Dresde con Davis, con obras de Haydn, Schubert y Mozart (4 de marzo), la *Pasión según San Mateo* de Bach con Pinnock y el English Concert (14 de abril),

el *Paulus* de Mendelssohn con Herreweghe, la Orchestre des Champs-Élysées y la Chapelle Royale (28 de abril), *Las estaciones* de Haydn con Rilling, la Real Filharmonía y el Cor de Cambra del Palau de la Música (18 de mayo) y cuatro cantatas de Bach con Gardiner, los English Baroque Soloists y el Coro Monteverdi (7 de octubre).

J.A.

VIVA NÁPOLES

La Capella della Pietà de' Turchini vuelve a actuar en nuestro país durante este mes de marzo. El día 14, el grupo que dirige Antonio Florio presentará, en el marco del XVII Festival de Música Antigua que se celebra en Sevilla, su versión de la encantadora ópera bufa de Leonardo Vinci *Le zite 'ngalera*, donde se aprecia el germen de todo el repertorio cómico italiano de los años venideros. A continuación emprenderán una gira por diversas ciudades en la que ofrecerán su fascinante recorrido por

la ópera napolitana con el que recientemente triunfaron en el Festival de Otoño de Madrid. Unas páginas llenas de humor y de melancolía, siempre dominadas por el ingenio y la belleza melódica de una música irresistible, en manos de unos intérpretes que unen el virtuosismo vocal e instrumental a un alto grado de teatralidad. Las citas serán el día 16 en Jerez, el 18 en Zaragoza, el 19 en Bilbao, el 20 en Salamanca y el 21 en Palma de Mallorca. Si tienen ocasión, no se lo pierdan.

Primavera 2000
Temporada 1999
2000


PALAU DE LA MÚSICA
I CONGRESSOS DE VALÈNCIA
AJUNTAMENT DE VALÈNCIA

Conciertos
de abono

Abono 1

24 de marzo, viernes.
20,15 horas. SALA ITURBI
Raphael Oleg, violín
ORQUESTA DE VALÈNCIA
Serge Baudo, director
E. Lalo: Le Roi d'Ys (obertura)
M. Ravel: Tzigane
C. Saint-Saëns: Introducción y rondo capriccioso
B. Martinu: Sinfonía nº 6*
*Estreno en València
2.000/1.500/1.000

Abono 2

31 de marzo, viernes.
20,15 horas. SALA ITURBI
Con la colaboración de: SIEMENS
Peter Jablonski, piano
ORQUESTA DE VALÈNCIA
George Pehlivanian, director
L. Bernstein: Candide (obertura)
G. Gershwin: Concierto para piano en fa mayor
I. Stravinski: Petrouchka (versión de 1947)
2.000/1.500/1.000

Abono 3

2 de abril, domingo.
19,30 horas. SALA ITURBI
Bach 2000
Año Bach en el Palau
Deborah York, soprano
Bernhard Landauer, mezzosoprano
Christoph Prégardien, tenor
Paul Agnew, tenor
Klaus Mertens, bajo
Peter Kooy, bajo
AMSTERDAM BAROQUE ORCHESTRA & CHOIR
Ton Koopman, director
J. S. Bach: La Pasión según San Marcos
3.000/2.000/1.500

Abono 4

7 de abril, viernes.
20,15 horas. SALA ITURBI
ORQUESTA DE VALÈNCIA
Heinz Wallberg, director
A. Bruckner: Sinfonía nº 8 en do menor, A.11*
*Primera audición de la Orquesta de València
2.000/1.500/1.000

Abono 5

12 de abril, miércoles.
20,15 horas. SALA ITURBI
Bach 2000
Año Bach en el Palau
Howard Crook, Evangelista
Raimund Nolte, Cristo
Carolyn Sampson, soprano
Diana Moore, contralto
Geraint Roberts, tenor
Robert Johnston, tenor
Brindley Sherratt, bajo
THE ENGLISH CONCERT
Trevor Pinnock, director
J.S. Bach: La Pasión según San Mateo
4.000/3.000/2.000

Abono 6

18 de abril, martes.
20,15 horas. SALA ITURBI
Christian Tetzlaff, violín
GUSTAV MAHLER JUGENDORCHESTER
Seiji Ozawa, director
L. van Beethoven: Concierto para violín y orquesta en re mayor, op. 61
R. Strauss: Ein Heldenleben, poema sinfónico, op. 40
6.000/5.000/3.000

Abono 7

26 de abril, miércoles.
20,15 horas. SALA ITURBI
Vesiljka Jezovsek, soprano
Sarah Castle, mezzosoprano
Scot Weir, tenor
Michael Volle, bajo
COROS DE LA CHAPELLE ROYALE Y DEL COLLEGIUM VOCALE
ORCHESTRE DES CHAMPS ÉLYSÉES
Philippe Herreweghe, director
F. Mendelssohn: "Paulus" oratorio, op. 36
4.000/3.000/2.000

Abono 8

2 de mayo, martes.
20,15 horas. SALA ITURBI
MARIA JOÃO PIRES, piano
Programa a determinar
3.000/2.000/1.500

Abono 9

6 de mayo, sábado.
19,30 horas. SALA ITURBI
Inga Nielsen, soprano/Salomé
Gwyneth Jones, soprano/Herodias
Simon Estes, barítono/Jokanaan
Siegfried Jerusalem, tenor/Herodes
Lawrence Dale, tenor/Narraboth
ORQUESTA DE VALÈNCIA
Ralph Weikert, director
R. Strauss: Salomé
versión de concierto*
*Primera audición en València
3.000/1.500/1.000

Abono 10

11 de mayo, jueves.
20,15 horas. SALA ITURBI
Elisabeth Leonskaja, piano
GEWANDHAUS ORCHESTER LEIPZIG
Herbert Blomstedt, director
C. Schumann-Wieck: Concierto para piano en la menor, op. 7
A. Bruckner: Sinfonía nº 6 en la mayor, A. 105
5.000/4.000/2.500

Abono 11

12 de mayo, viernes.
20,15 horas. SALA ITURBI
Con la colaboración de: ALLIANZ
Garrick Ohlsson, piano
ORQUESTA DE VALÈNCIA
Christian Badea, director
M. Palau: Marcha Burlesca
S. Rachmaninov: Concierto para piano nº 1 en fa sostenido mayor, op. 1
M. Musorgski/M. Ravel: Cuadros de una exposición
2.000/1.500/1.000

Abono 12

19 de mayo, viernes.
20,15 horas. SALA ITURBI
Alfredo Kraus in memoriam
Julia Varady, soprano
Katia Liting, mezzosoprano
Roberto Aronica, tenor
Paata Burchuladze, bajo
CORO DE VALÈNCIA
ORQUESTA DE VALÈNCIA
Miguel A. Gómez-Martínez, director
G. Verdi: Messa di Requiem
5.000/4.000/2.500

Abono 13

20 de mayo, sábado.
19,30 horas. SALA ITURBI
PITTSBURGH SYMPHONY
Mariss Jansons, director
G. Rossini: La Scala di seta (obertura)
I. Stravinski: Petrouchka
M. Ravel: Rapsodia española
I. Stravinski: El pájaro de fuego (suite de 1919)
6.000/5.000/3.000

Abono 14

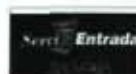
24 de mayo, miércoles.
20,15 horas. SALA ITURBI
Bach 2000
Año Bach en el Palau
LES MUSICIENS DU LOUVRE
Marc Minkowski, director
J. S. Bach: Integral de las suites para orquesta
3.000/2.000/1.500

Abono 15

1 de junio, jueves.
20,15 horas. SALA ITURBI
Con la colaboración de: SALONI CERÁMICA
Renate Behle, soprano/Leonora
Marussa Xyni, soprano/Marcellina
Raimo Sirkkä, tenor/Florestan
Oskar Hillebrandt, barítono/Rocco
Caries López Galarza, barítono/Ministro
James Taylor, tenor/Jacquino
CORO DE VALÈNCIA ORQUESTA DE VALÈNCIA
Miguel A. Gómez-Martínez, director
L. van Beethoven:
Fidelio, versión de concierto
3.000/2.000/1.500

CONDICIONES DE ABONO

Temporada Primavera 2000:
15 conciertos de abono
Precio del abono:
Abono A: (Anfiteatro y Butaca): 40.000
Abono B (Tribuna): 30.000
Renovación del abono: 6, 7 y 8 de marzo de 2000
Nuevos abonos: 10, 11 y 12 de marzo de 2000
Reparto de números para la venta de localidades: 13 de marzo de 2000
Venta de localidades: A partir del 14 de marzo de 2000

 **96 399 55 77**
Por favor, a partir de las 10h y 15h.
7 días antes de cada concierto.

Esta programación es susceptible de modificaciones ajenas a nuestra voluntad

NO VALE, MAESTRO

Barcelona. L'Auditori. 24-I-2000. Ibercamera. Orquesta Filarmónica de La Scala. Director: Riccardo Muti. Obras de Rossini, Beethoven y R. Strauss.



Riccardo Muti

RAFA MARTÍN

BARCELONA Una obertura –qué más da cuál– de Rossini, la *Sinfonía en do mayor* de Beethoven –la *Primera*, efectivamente– y un primerizo (*op. 16*, de 1886) e insustancial poema sinfónico de R. Strauss, el *Aus Italien*. Esa fue la generosa y original propuesta –y que conste que aquí se detiene la ironía– del tantas veces grande maestro Muti al frente de su magnífica orquesta de La Scala. Franca- mente, para ese viaje no hacía falta tan lujosas alforjas. El lujo, fue, claro está el de las versiones, pero no dejó de ser un lujo con trampa: no hace falta ser un devoto de las interpretaciones historicistas para intranquilizarse ante el hecho de que la sinfonía beethoveniana (todavía dieciochesca y no sólo por la fecha, 1799) y la chispeante obertura de *Il viaggio a Reims* se den prácticamente con la misma cuerda (cierto, con no tantos contrabajos) que un poema sinfónico straussiano. Y es puro “show” (de lujo, desde luego) que

esa formación sinfónica (con sus nueve contrabajos, ¿los vio Bellini alguna vez juntos en una orquesta?) se mantenga para una ejecución, a una velocidad que cortaba el resuello, de ¡la *Sinfonía de la Norma!*, que ese fue el esperado *bis*. Con todo respeto, no vale, maestro. Y no vale a pesar de que con sólo la primera arcada de la obertura del *Viaggio* los violonchelos consiguieron instalarnos por arte de magia en la mismísima Scala, nos hicieran “ver” la ópera; a pesar de los heterodoxos y felicísimos acentos rossinianos –“pianos” y “fuertes” *subiti*, “crescendos”– en ese joven Beethoven; a pesar de que, como Richard Strauss no puede evitar el introducir brumas alpinas hasta en la evocación de la mismísima y riente campiña romana, Vd. las disipara –con la *complicidad otra vez feliz de orquesta y público*– con una interpretación luminosa, refinada, riquísima de matices. Programa, programa (ojo, sólo dos veces).

José Luis Vidal

SERIEDAD Y RIGOR

Barcelona. Palau de la Música Catalana. 8-II-2000. XV Temporada de Euroconcert. Till Fellner, piano. Obras de Bach y Beethoven.

Alto, delgadísimo, serio, sobrio, circunspecto, Till Fellner hace su aparición en el escueto escenario del Palau de la Música de Barcelona. Es su presentación en Barcelona. Por su apariencia parece muy joven, mucho más que su edad real (nació en Viena en 1972). Y muy frágil. Pero es sólo eso: una apariencia. Sin más preámbulo, se sienta en la banqueta y se sitúa ante el instrumento con el que va a entablar un descomunal diálogo de dos horas: enhiesto, concentrado, dominador. ¡Sin partitura! Y aborda el primero de los ocho preludios y fugas que va a interpretar esta noche, de los veinticuatro que componen el libro primero de *El clave bien temperado*. Enseguida sabremos que en cuestión de técnica no va a haber problemas, pero tampoco en el de la expresión ni en el del estilo, ni en la traslación a nuestros oídos de una determinada época. Porque lo que estamos escuchando, y escucharemos en las diversas tonalidades, es verdaderamente J.S. Bach: preludios y fugas en mi mayor, en mi menor, en fa mayor, en fa menor, en fa sostenido mayor, en fa sostenido menor, en sol mayor, en sol menor. Todo un recorrido, difícil y comprometido, por un fascinante sector de esta inmensa selva que es la obra del músico de Eisenach. La poesía, la intensidad, la belleza, la emoción, la dulzura, la vivacidad, lo armónico, lo melódico... Todo está aquí, servido por los dedos, el cerebro y el corazón de este muchacho imperturbable y escueto de gestos que se enfrenta a estas obras maestras del contrapunto con aparente excesiva facilidad.

Tras los cuatro primeros preludios y fugas, y antes de abordar los otros cuatro, un tiempo reservado a Beethoven, para recrear su *Sonata en mi mayor, n.º 30, op. 109*, la primera de la trilogía de últimas sonatas beethovenianas. Sutiles y cálidas impresiones, vitalismo que se expulsa, sentimiento y finalmente el remanso de lo apacible. El pianista continúa sin el apoyo de la partitura, con su concentración y su sobriedad. Y Beethoven ha sido Beethoven. Así las cosas, todo estaba listo para una segunda parte dedicada a ese monumento compacto y tremendo que es la soberbia *Sonata en si bemol mayor, n.º 29, op. 106*, del genio de Bonn, la más extensa de las beethovenianas. Hemos dejado el barroco y nos hemos encaminado hacia el romanticismo por el puente que apunta ya al abandono del clasicismo. Porque este Beethoven de Till Fellner es, efectivamente, Beethoven. La sonata se las trae, por su complejidad, su estructura y su dificultad. No obstante, el intérprete sigue sin

partitura. Acaso un tanto más irregular, no sabemos bien si por la envergadura de la obra o por la tensión y el cansancio acumulados a lo largo del concierto. Pero continúa a la altura de toda la noche. Y finalmente, el éxito, los aplausos, los bravos. En el rostro del joven, el esbozo de alguna sonrisa, ahora sí. Pero ninguna propina, pese a la insistencia del público en su entusiasmo. Seriedad y rigor, pues, hasta el final. Gracias a Euroconcert por su lucha contra la rutina. Pensamos en cuando el tiempo añada sabiduría, experiencia y madurez a la carrera de este intérprete... De momento, ahí queda eso.

José Guerrero Martín



Till Fellner

FABIAN/SYGMA

LA MAESTRÍA DE MONTEVERDI

Barcelona. Temporada de Euroconcert. Auditori. Sala Simfònica. 20-I-2000. Muziektheater Transparant. Cantus Cölln. Director: Konrad Junghänel. Monteverdi, *Combattimenti* (madrigales guerreros y amorosos).

Está justificado dotar de acción dramática a la música en un concierto de madrigales? Si se trata de Monteverdi, desde luego que sí. En el caso que nos ocupa, la respuesta es claramente afirmativa. La música del autor de Cremona, genial en sí misma, queda de esta manera mejor explicada y potenciada. Muziektheater Transparant, la compañía flamenca de Amberes dedicada a la ópera de cámara y al teatro musical, y el Cantus Cölln, el grupo vocal creado en 1987 y ya con un sitio en el competitivo mundo de la música antigua, se han encargado de demostrárnoslo —con el verdadero valor del conjunto sobre cualquier individualidad—, hilvanando un retablo de hora y tres cuartos sin solución de continuidad. Y la verdad es que lo gran que no se haga largo.

A los grandes y sentidos madrigales *Hor che'l ciel e la terra, Lamento della ninfa* y *Perché te'n fuggì*, con textos de Petrarca, Rinuccini y anónimo, respectivamente (libro octavo, 1638), siguieron el teatral *Bel pastor*, con texto de Rinuccini, y la "canzonetta" *Alle danze, alle gioie* (libro noveno). *Tempo la cetra*, con texto de Giambattista Marino y que abre el libro séptimo, dedicado a Cateri-

na de Medici Gonzaga, duquesa de Mantua, sirvió de puente hacia esa pieza maestra, impresionante, que es *Lamento d'Arianna*, con texto de Rinuccini (libro sexto), donde está contenido todo el dolor que el compositor sufrió a la muerte de su esposa: único fragmento que Monteverdi juzgó digno de conservarse de su obra teatral *Arianna*.

Entramos así en el grandioso universo dramático monteverdiano sobre textos de la magnífica *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso: la amorosa octava real *Piagn'e sospira* y esa obra cumbre que es *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, trágica lucha de amor y odio, cimentada en dieciséis octavas del duodécimo canto, que no deja ni un segundo de respiro. Como broche de oro, *Lacrime d'amante al sepolcro dell'amata* (otra obra maestra del género, con texto de Scipione Agnelli) y *Pur ti miro*, dúo final de la ópera *L'incoronazione di Poppea*, con texto de Gian Francesco Busenello, apasionado y esperanzador diálogo entre Poppea y Nerone que proclama el triunfo final del amor. ¿Qué más puede pedirse?

J.G.M.



NOVEDADES



0891112



0890272



0607642



0607662



0607672

www.sonyclassical.com

LUZ Y OSCURIDAD

Barcelona. Gran Teatre del Liceu. 10-II-2000. Verdi, *Don Carlo*. A.M. Sánchez, D. Zajick, W. Fraccaro, C. Alvarez, R. Scandiuizzi, P. Burchuladze. Orquestra Simfònica i Cor del Gran Teatre del Liceu. Director musical: Jacques Delacôte. Director de escena: Gilbert Deflo. Escenografía: Ezio Frigerio. Vestuario: Franca Squarciapino. Coproducción: G.T. Liceu/T. Bellini de Catania.



Don Carlo en el Teatro del Liceu

BOFILL

La luz de estas representaciones de *Don Carlo* la dieron los intérpretes vocales, que situaron su versión entre las mejores posibles. Dolora Zajick fue una de las grandes triunfadoras por la fuerza vocal y la capacidad expresiva; supo cantar con ductilidad su aria de entrada y arrebatarse con el terrible *O don fatale*, a base de desarrollar, con inteligencia, las posibilidades de su personaje. Carlos Álvarez fue otra de las bazas más importantes, describiendo con gran detalle la actitud polivalente de Posá; supo estar altivo en los momentos dramáticos y sutil en la escena de la muerte. Roberto Scandiuizzi es uno de los mejores bajos actuales, a partir de una voz muy bella, sin especial impacto, pero que consigue redondear su visión de Felipe II a base de un fraseo cuidado, cantando su aria de forma impecable, con nobleza y dolor y dándole al rey un carácter más sufriente que vengador. Ana María Sánchez confirmó su identificación verdiana, alternando fuerza y sentido del texto, aunque le faltó acabar de dominar el personaje. Walter Fraccaro demostró la calidad de su instrumento, con un planteamiento que necesita una mayor cantidad de matices. Paata Burchuladze dio un aire extrovertido y potente al Gran Inquisidor. Correcto Alexander Anissimov como fraile, mientras que Olatz Saitua tiene una proyección limitada y Elena de la Mer-

ced se vio perjudicada por la amplificación del sonido.

La oscuridad la trajo, principalmente, la puesta en escena de Gilbert Deflo, director que hemos admirado en otras ocasiones, pero en esta producción ha querido darle un aire intimista que rompe bastantes esquemas de la obra. A partir de un bello pero reiterativo espacio de tres grandes muros con columnas, el desarrollo de la acción queda cohibido y sólo clarificado en el Convento de San Giusto, a pesar de la movable tumba de Carlos V. Los cuadros peor conseguidos son los del jardín, la escena de Atocha, cuyos dos planos la dividían de forma superficial, y la del gabinete del rey, cuya desnudez no reflejaba la forma adusta del lugar. Tampoco ayudó la dirección musical de Jacques Delacôte; aunque en determinados momentos se veía trabajada, y se planteó con un volumen excesivo, que obligaba a mayores esfuerzos a los cantantes, se consiguieron pocos matices; hubo desajustes entre escena y foso, y la orquesta, que consiguió su mejor nivel en el cuadro de Atocha, no consiguió la necesaria transparencia. También creemos que la versión podía haber sido más completa, abriendo alguno de los cortes habituales. El Coro del Teatro confirmó sus actuales limitaciones, con momentos más logrados y otros discretos.

Albert Vilardell

PASIÓN POR ZEMPLINSKY

Barcelona. Palau de la Música. Ciclo Palau 100. 19-I-2000. Wagner, *Obertura de Los maestros cantores de Nuremberg*. Goldmark, *Concierto para violín nº 1*. Zemlinsky, *Die Seejungfrau*. Sarah Chang, violín. Orquesta Gürzenich de Colonia. Director: James Conlon.

James Conlon se ha convertido en el más ardiente defensor de Alexander von Zemlinsky tanto en los estudios de grabación como en las salas de conciertos. En su discografía al frente de la excelente orquesta del Gürzenich de Colonia, Conlon y el sello EMI llevan cinco años apostando por la música de este eterno enamorado de Alma Mahler que asumió temerariamente la herencia postromántica en la efervescente Viena del cambio de siglo. Sólo por la oportunidad de oír en directo el suntuoso sinfonismo de *Die Seejungfrau*, el concierto de Conlon y la orquesta de Colonia valía su peso en oro. Con la

obertura de *Los maestros cantores*, la orquesta exhibió con poderío sus germánicas credenciales: sonido rotundo, cuerdas intensamente expresivas, metal brillante, solistas de verdadera talla. La precisa, equilibrada e inteligente dirección de Conlon, un músico más apasionado de lo que parece, logró momentos mágicos en el opulento poema sinfónico de Zemlinsky, orquestado con un arte sutil e imaginativo. Desde las

sombrías sonoridades del primer movimiento al soberbio clímax final, la versión de Conlon tuvo la virtud de la claridad, con un sentido narrativo plasmado con habilidad en una sala como el Palau, acústicamente poco adecuada para el sinfonismo potsromático. La guinda del programa fue la portentosa actuación de Sarah Chang en el *Concierto para violín nº 1 en la menor* de Karl Goldmark, que acaba de llevar al disco precisamente con Conlon y la Gürzenich. El aplomo con el que Chang supera el endiablado virtuosismo es tan seductor como su bellissimo sonido. Además, parece imposible hacer más música con unos mimbres románticos tan previsible como los que gasta Goldmark en su *Concierto*. Conlon desplegó un acompañamiento inspi-



Sarah Chang

STEINER

rado y Chang cautivó plenamente con un arsenal técnico y unos recursos expresivos antológicos.

Javier Pérez Senz



Novedad
Marzo 2000

Dorothea Röschmann

canta HAENDEL
"Arias alemanas"



HAENDEL • Deutsche Arien
DOROTHEA RÖSCHMANN
ANSCHEIN FÜR
ALTE BAROCK
MUSIK

Dorothea Röschmann ya ha encantado al público de Salzburgo, Berlín y Munich: tenemos aquí su primer recital discográfico, consagrado a las Arias alemanas de Haendel, nueve joyas de la literatura musical barroca.

www.harmonimundi.com

JUNTOS EN EL ARTE

Barcelona. Auditorio Sala Polivalent. Cicle Lied i Cançó "Conxita Badia". 9-II-00. Ofelia Sala, soprano; Thomas Allen, barítono; Roger Vignoles, piano; Roger Pera, narrador. Obras de Beethoven, Schubert, Liszt, Loewe, Wolf y Schumann.

La nueva oferta de este ciclo tenía el aliciente de, por un lado, proponer un concierto en el que dos liederistas se alternaban, con una primera parte basada en *Lieder sobre textos de Goethe* y una segunda titulada *Mignon y el arpista... y Wilhelm*, con lecturas del *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, adaptadas por Roger Vignoles. Este segundo apartado, siendo interesante, quizá fue excesivamente amplio, y estuvo correctamente dicho, aunque de modo algo tenso, por Roger Pera. Entre los cantantes que además sentían la música de forma parecida, encontramos la juventud y la experiencia; Ofelia Sala confirmó su exquisita musicalidad y su dominio de la expresión, mientras que Thomas Allen, en mejor forma que en su anterior recital en el Palau, mostró una voz expansi-

va y un canto noble.

El programa se inició con tres lieder de Beethoven, a los que supieron darles variedad, mientras que en los de Schubert la soprano supo conseguir intimismo y el barítono discreción. Ofelia Sala demostró versatilidad en las canciones de Liszt y las de Loewe y Wolf alcanzaron un alto carácter descriptivo. El segundo grupo, integrado por canciones de Schubert, Schumann y Wolf, fue entrelazado por el texto, subrayando los cantantes la belleza del texto y el encanto de la melodía, que se unió en el dúo *Nur wer die Sehnsucht kennt*. El acompañamiento de Roger Vignoles fue cuidado, arrojando a los cantantes y resaltando la música.

A.V.

UN ESTRENO MÁS OTROS DOS

Barcelona. Temporada de la OBC. Auditori. Sala Simfònica. 16-I-2000. Antoni Besses, *Concert per a piano i orquestra n.º 2 op. 99*. Antoni Besses, piano. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya. Director: Yaron Traub. Temporada Avuimúsica. Auditorio de la SGAE. 13-I-2000. Obras de Montsalvatge, Bacchus, J.M. Brotons, Joan Josep Gutiérrez, Roger, Grèbol, Ruera y Bertran. Patricia Mazo, flauta; Josep Surinyac, piano.

La música contemporánea necesita de pasos como éste: un estreno absoluto para piano y orquesta, dentro de un concierto de la Temporada de la OBC, en el que el autor vivo aparece junto a Schubert, Chaikovski y Stravinski. Así se labora en pro de su normalización (acostumbrando al escucha) y no segregándola y encerrándola en ciclos o conciertos exclusivamente dedicados a autores contemporáneos.

Antoni Besses (Barcelona, 1945), pianista de proyección internacional, director y compositor barcelonés, estrenó su *Primer Concerto para piano y orquesta* en 1978, con Ros Marbà al frente de la entonces Orquestra Ciutat de Barcelona. Es indudable su progresión y madurez en el campo compositivo. Este *Concert per a piano y orquestra n.º 2, op. 99*, obra de treinta minutos de duración, estructurada en cuatro movimientos, es una prueba de ello. Pianista él mismo, e intérprete solista en este estreno, Besses concede sin embargo el protagonismo a la orquesta, a la que trata de forma contrapuntística, y apenas se reserva momentos de lucimiento exclusivo. Estamos ante una obra para gran orquesta donde ecos de lo atonal, lo serial y lo politonal forman parte de un lenguaje al

servicio de una gran complejidad instrumental y donde el autor no duda en añadir incluso dos saxofones en aras de unos determinados matices en el color buscado. A partir del primer movimiento, que crea un clima de expectativa y misterio, se va construyendo el discurso que pasa sucesivamente por un contrastado y rítmico segundo movimiento, un remansado y lírico tercer movimiento, y un final que logra dar adecuado remate a cuanto hemos escuchado hasta entonces.

Más que notable la labor del joven director israelí-estadounidense Yaron Traub, al frente de la OBC, quien además demostró su valía en las estupendas versiones de la *Quinta Sinfonía* de Schubert, las *Variaciones sobre un tema rococó op. 33* de Chaikovski (con la colaboración del brillante y joven violonchelista israelí Amit Peled) y la *Suite (año 1919) de "El pájaro de fuego"* de Stravinski. Un director al que, por lo escuchado aquí, le auguramos un brillante porvenir.

Otros dos estrenos, de obras de menor entidad, tuvieron efecto en el octavo concierto de la presente temporada de Avuimúsica: *Improvisació*, de Joan Josep Gutiérrez (Barcelona, 1957) y *So-*

MIRANDO AL FUTURO

La programación de Auditori XXI abarca casi todas las facetas de la música, y como es lógico incluye un Ciclo de Lied que lleva el nombre de una artista representativa del género como fue Conxita Badia. La inauguración (26.II.2000) estuvo a cargo de Stephan Genz, de veintisiete años, que pertenece a las nuevas generaciones, con un presente muy válido y un futuro prometedor. El concierto se desarrolló en la Sala Polivalente del Auditori, lo que permitió comprobar la acústica del lugar con resultados satisfactorios. Genz es poseedor de una bella y timbrada voz de barítono lírico, homogénea en todos los registros y de color atractivo. Su técnica, aprendida de Fischer-Dieskau y Elisabeth Schwarzkopf, es buena y le permite cantar con seguridad y alcanzar una interesante profundización, siempre difícil para un joven intérprete. Eligió un programa variado que le permitió mostrar sus posibilidades, con versiones que mejorará en el tiempo, pero que hoy son exponentes de una clara madurez. Se incluían los *Deutsche Volkslieder* de Brahms, donde destacó los elementos descriptivos, realzando el lado romántico, y en las canciones sobre poemas de Mayrhofer, con música de Schubert, remarcó la belleza del texto con sutileza. En la segunda parte, dedicada a Mahler, supo reflejar la melancolía en *Der Einsame im Herbst* de *Das Lied von der Erde* y la nostalgia en los *Lieder eines fahrenden Gesellen*. A destacar el brillante acompañamiento de Roger Vignoles al piano, que supo apoyar al cantante y a la vez resaltar la belleza y el fraseo de las melodías.

Albert Vilardell

natine por Mykeko, de Moisés Bertran (Barcelona, 1968). Algo explican ya sus respectivos títulos: improvisación y sonatina. En realidad, son aceptable indagaciones, seguramente anunciadoras de futuras progresiones, en el campo de la composición para flauta y piano, en este caso bien servidas por los jóvenes Patricia Mazo y Josep Surinyac. Buena iniciativa también ésta de dar oportunidades a los ejecutantes de menos edad para ir ampliando sin pausa el espectro interpretativo.

J.G.M.

SOBRIO ROSENKAVALIER

Bilbao. Palacio Euskalduna. 28-1-2000. Strauss, *Der Rosenkavalier*. Adrienne Pieczonka, Kurt Rydl, Diana Montague, Eike Wilm Schulte, Brigitte Fournier, Aquiles Machado. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director musical: Gunter Neuhold. Director de escena: Christian R ath.



Adrienne Pieczonka, Kurt Rydl y Diana Montague en *El caballero de la rosa*

JULIÁN

BILBAO Con *El caballero de la rosa*, la ABAO continúa su incursión en el largamente esperado repertorio straussiano, que se inició la pasada temporada con una magnífica *Ariadne auf Naxos* y esperemos que prosiga en sucesivos años con obras como *Salomé* o *Elektra*. La producción, procedente de Ginebra, destacó por la originalidad de acotar toda la escena en un marco donde los personajes se encontraban encasillados, abandonando rara vez este límite físico. Para montar *Der Rosenkavalier* se requiere una gran cantidad de recursos, tanto musicales como escénicos, y se puede decir que el resultado ha sido positivo en su conjunto.

Del reparto vocal no se puede más que elogiar a cada uno de sus participantes, comenzando por la voluptuosa Mariscala de la canadiense Adrienne Pieczonka, con una voz de gran belleza y esmaltada, destacando en su monólogo final del primer acto por la enorme musicalidad que imprimió a cada una de sus frases. El papel protagonista estuvo interpretado por la versátil Diana Montague. Su Octavian es apasionado, elegante, impetuoso, realizando una verdadera composición llena de múltiples registros interpretativos. La Sophie de Brigitte Fournier brilló por la calidad de su materia vo-

cal. Expresó todo el candor que emana de su personaje y realizó un maravilloso terceto final con las dos cantantes anteriores.

Kurt Rydl exhibió una buena forma vocal y realizó una acertada interpretación de Ochs, sin caer en el aspecto chabacano con que muchas veces se aborda este histriónico papel. En Faninal, Eike Wilm Schulte dio la perfecta imagen del burgués que quiere progresar en el plano social, destacando su intervención del segundo acto. En los papeles secundarios, tanto Mabel Perelstein como Annina como Wilfried Gamlich como Valzacchi demostraron ser unos fantásticos actores-cantantes en la despreciable pareja de intrigantes, y la Marianne de Begoña Alberdi estuvo llena de facultades vocales.

De auténtico lujo se puede señalar la participación de Aquiles Machado como el cantante italiano, plétórico de voz, con un timbre bellissimo y gran capacidad para el canto legato en su aria *Di rigore armato*. Para finalizar, la Sinfónica de Bilbao merece una mención especial en una obra donde la orquesta se erige como principal protagonista y en la que logró alcanzar un nivel más que aceptable. Gunter Neuhold supo extraer el tan característico sonido straussiano y tuvo momentos memorables co-

NOTABLE DESCUBRIMIENTO

Bilbao. Sociedad Filarmónica. 1-II-2000. Angelika Kirchschrager, mezzosoprano; Helmut Deutsch, piano. Obras de Mahler, Berg, Strauss, Copland, Schubert, Mozart, Brahms, Rich y Dvorák.

La mezzosoprano austriaca Angelika Kirchschrager se ha presentado con dos conciertos en nuestro país, uno de ellos en Barcelona y el que ocupa estas líneas en Bilbao. La voz de la mezzo salzburguesa tiene un volumen adecuado y disfruta de un bonito timbre, con un gran legato y una mayor facilidad en el registro grave que en el agudo, donde su voz resulta un poco tirante. Su repertorio, aparte del mundo tan particular del lied, se centra en Mozart y los personajes travestidos de las óperas de Richard Strauss.

El programa elegido resultó poco convencional, tanto por la diversidad de los autores elegidos como por no elegir las obras más populares de éstos. Comenzó el recital con cinco lieder de Mahler, llenos de intención y frescura, prosiguiendo con el *Opus 2* de Alban Berg, donde demostró que es una verdadera cantante de lied, resaltando todas las matizaciones del texto. Finalizó la primera parte con un conjunto de canciones de Richard Strauss llenas de musicalidad, concluyendo con rotundidad con la popular *Nichts* del *Opus 10*.

La segunda parte estuvo formada por dos secciones bien diferenciadas, empezando por un conjunto de canciones de cuna de diversos autores, entre las que destacó la sensibilidad interpretativa en Schubert o la facilidad de su canto en Mozart. Tal vez resultó un poco inexpresivo finalizar este ciclo con el *American Lullaby* de Rich. El interesante recital se cerró con las *Siete canciones gitanas* de Dvorák, donde Angelika Kirchschrager desplegó toda su fantasía creativa. Como una de las propinas, la *Nana* de las *Siete canciones populares españolas* de Falla, donde mostró una correcta pronunciación y un estilo muy aceptable.

C. S. M.

mo el final del segundo acto.

Carlos Sáinz Medina

UN BALANCE DISCRETO

CANARIAS

La decimosexta edición del Festival de Música de Canarias ha arrojado un balance más que discreto. El llamado Festival de los Cinco Continentes ha dejado varias reflexiones en el aire. Una de ellas es que una orquesta canaria, la Sinfónica de Tenerife, ha protagonizado el acontecimiento del Festival con la versión en concierto de *El*

oro del Rin, y no es la primera vez que esto ocurre frente a los cachés multimillonarios de otras formaciones. Otra es que muchas de las grandes orquestas y directores que vienen no dan la talla de lo que se les presupone, y dejan un poso creciente de descontento entre el aficionado. La expectación ha dado paso, con el tiempo, a una especie de rutina que puede llegar a ser peligrosa si se convierte en habitual.

Uno de los momentos álgidos de la programación fue la *Pasión según San Mateo* a cargo de Trevor Pinnock y The English Concert. El director británico se enfrenta por primera vez a esta monumental obra y lo hace desde un punto de vista austero, aunque permitiéndose ciertas libertades expresivas. Una posición de equilibrio entre la severidad centroeuropea (defendida por Leonhardt, Herreweghe o Brüggén, entre

ORO EN LINGOTES

Santa Cruz de Tenerife. Teatro Guimerá. 4-II-2000. Wagner, *El oro del Rin*. Philip Langridge, Alan Titus, Ekkehard Wlaschiha, Jane Henschel, Elisabete Matos. Orquesta Sinfónica de Tenerife. Director: Víctor Pablo.

Con un reparto de primera categoría, Víctor Pablo y la Sinfónica tinerfeña ofrecieron una lectura mágica de la obra de Wagner. Durante toda la interpretación en versión de concierto se creó una especie de indefinible ambiente de gran acontecimiento que caló en unos participantes completamente entregados al drama wagneriano. El titular de la Sinfónica tinerfeña demostró poseer una noción global y unitaria de la obra. Este concepto global le otorga una lógica discursiva envidiable que conlleva una perfecta gradación de la tensión. Esta dosificada tensión dramática fluyó de forma natural mediante unos *tempi* justos, aunque muy reflexivos. La complejidad armónica de la obra no planteó problemas ante una planificación soberbia en todos los sentidos. La formación canaria, ante tal reto, mostró lo mejor y respondió sin problemas a la demanda del director.

Entre las voces, Philip Langridge fue la personificación del Loge sibilino y manipulador. Llevó sobre sus espaldas el peso de la acción con una extroversión que logró contagiar al resto de sus compañeros de reparto. Los mil y un matices del semidiós fueron expresados por el tenor británico sin atisbo de flaqueza o insuficiencia. Alan Titus, en el papel de Wotan, mostró toda la majestuosidad del personaje con unos medios sobrados. Lo mismo que el Alberich de Ekkehard Wlaschiha, quien exhibió un equilibrado balance actor-cantante. Se vació tanto en su papel

que llegó al final al borde de la extenuación física y vocal. La Fricka de Jane Henschel transmitió dignidad a pesar de no contar con un timbre especialmente hermoso, si bien los recursos técnicos fueron irreprochables. Elisabete Matos resultó una Freia sensual, mientras que Birgitta Svenden incidió en la solemnidad del personaje de Erda, por encima del bien y del mal y distanciado de los demás.

Hans Tschammer y Jyrki Korhonen,

mone Schöder) exhibieron toda la picardía posible frente a un Alberich imenso.

Helmut Pampuch realizó un Mime poco sutil, pero muy efectivo. Hizo florecer de forma inteligente los complejos del hermano de Alberich. Por último, los hermanos de Fricka y Freia, Froh y Donner (Thomas Sunnegardh y Eike Wilm Schulte, respectivamente), cumplieron sin excesivos problemas sus breves cometidos.

Los privilegiados asistentes disfrutaron de un acontecimiento musical de primer nivel que, tras *La Walkiria* del pasado año, tendrá continuidad en la



Víctor Pablo Pérez

RAFA MARTÍN

como los gigantes Fasolt y Fafner, apostaron por lo mezquino y lo negruzco de las dos bestias gracias a unos instrumentos oscuros y bien consolidados en la zona baja. Las tres hijas del Rin (Carola Höhn, Katarina Kammerloher y Si-

decimoseptima edición del Festival de Música de Canarias con un prometedor *Sigfrido*.

C.V.N.



Trevor Pinnock

RAFA MARTÍN

otros) y la más complaciente de los británicos encabezados por Gardiner. Es un Bach contenido y reverencial, apoyado por una claridad orquestal envidiable. Howard Crook y Raimund Nollte, como Evangelista y Jesucristo, resultaron perfectos. Los múltiples matices y estados de ánimo fueron expuestos con claridad. El coro, como conjunto, estuvo a esta altura, pero algunas de las voces encargadas de partes solistas no resultaron tan redondas. Esto, las intervenciones de la Sinfónica de Tenerife y el recital de Anne Sofie von Otter (ver número anterior de SCHERZO) conformaron lo más descollante de esta edición.

La mayor decepción de este año vino de la mano de la Filarmónica de Nueva York y de Kurt Masur. Y no sólo desde el punto de vista interpretativo, que de todos es conocido lo que puede llegar a dar el director germano. La orquesta, considerada una de las grandes de Norteamérica, falló en lo más elemental. Entradas a destiempo, metales chirriantes o una desgana generalizada fueron algunas de las características más destacadas. El primer programa contenía una deslavazada ejecución de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, rígida, carente de matices y de un aburrido soberano. La falta de consistencia se tradujo en un Adagio sin espíritu, amén de un Finale carente de grandeza, con un Orfeón Donostiarra por debajo de su nivel habitual, posiblemente contagiado por la desidia del alemán. El cuarteto vocal no superó la mediocridad existente. La *Séptima* de Bruckner volvió a pecar de la misma falta de imaginación, aunque al menos logró ordenarla de forma más coherente. No obstante, demostró no poseer la capacidad conceptual para realizar un Bruckner de altura. No exis-

tió gradación alguna sobre la tensión o la dinámica, resultando monocorde. Como complemento, *Two Paths, Música para dos violas y orquesta*, de Sofia Gubaidulina, en una interpretación correcta a cargo de la orquesta y director, y sobresaliente de Cynthia Phelps y Rebecca Young, magníficas componentes de la formación neoyorkina.

Entre las Orquestas exóticas de este Festival de los Cinco Continentes sobresalió la Sinfónica Yomiuri de Japón, un conjunto muy joven en plena renovación que apunta cosas interesantes. Necesitan encontrar todavía personalidad propia y ajustar ciertos aspectos, pero se encuentran ya encaminados. Fueron los encargados, junto a Gerd Albrecht, de estrenar dos de los encargos del Festival a Juan Hidalgo y Hans Werner Henze. De estos estrenos tienen cumplida información en las páginas de Música Contemporánea a cargo de Leopoldo Hontañón. Los dos programas fueron completados por una aséptica *Novena* de Dvorák, secuestrada por una soporífera rutina, y por una *Cuarta* de Bruckner correctamente estructurada, pero poco más. Demasiada obra para tanta estrechez de miras.

La Orquesta Sinfónica Nacional de Argentina, al frente de la cual se encontraba su titular, Pedro Ignacio Calderón, puso una nota de color con un repertorio poco frecuente en estos lares. Al margen de una pésima incursión en los dos *Conciertos para piano* de Chopin con Nelson Freire en el instrumento solista, realizaron un atractivo recorrido por la música de Moncayo, Gianneo, Ginastera, Chávez, Villa-Lobos, Gilardi y Piazzolla, si bien es cierto que con desigual fortuna. La falta de un mayor virtuosismo orquestal privó a la *Segunda Sinfonía* de Carlos Chávez de una redondez ideal, lo mis-



Foto: Elin Herrero

JESUS VILLA-ROJO EL CLARINETE ACTUAL



Ref. LIM Records S20CD001

El clarinete que ya se había beneficiado de las innovaciones stravinskianas y jazzísticas, inició una evolución en el siglo XX que le ha permitido alcanzar un lugar de privilegio en el mundo instrumental. Las aportaciones de Messiaen, Gentilucci, Berio y Villa-Rojo recogidas en este CD, han sido decisivas para conseguir el prestigio del clarinete actual.



Ref. EMEC E-028

La nueva concepción instrumental inspirada en la aceptación de todas las calidades sonoras que guía el contenido de este disco se abre a las variantes ofrecidas por los *sonidos multifónicos* en sus peculiaridades musicales y acústicas.



Ref. EMEC E-029

Los medios electroacústicos multiplican las posibilidades del clarinete en este CD y hacen factibles fantasías sonoras inimaginables en el mundo instrumental real.



EMEC Distribution
Alcalá, 70
28009 Madrid
Tel.: +34 91 577 07 51
Fax: +34 91 575 76 45
E-Mail: eeema@accenet.es

**XXXIV EDICIÓN
CERTAMEN
INTERNACIONAL
DE GUITARRA**

«FRANCISCO TÁRREGA»

*Del 25 de agosto
al 1 de septiembre de 2000*

PREMIOS

Se establecen los siguientes premios:

- Primero: 1.600.000 pesetas.
Grabación de un CD de duración no inferior a 60 minutos.
Tres conciertos patrocinados por la Generalitat Valenciana.
Un concierto en el Palau de la Música de Valencia.
- Segundo: 800.000 pesetas.
- Premio especial a la mejor interpretación de la obra de Francisco Tárrega: 400.000 pesetas.
- Premio del público: 275.000 pesetas.
- Premio al mejor intérprete español nacido o residente en la Comunidad Valenciana, que haya superado la prueba de Preselección: Bolsa de estudios por valor de 135.000 ptas.

La participación en las Sesiones del Certamen tiene asegurada una cantidad de cincuenta mil pesetas, no acumulables a otros premios.

La participación en esta Sesión Final tiene asegurada una cantidad de noventa y nueve mil pesetas, en caso de no conseguir alguno de los premios.

Información:

**CERTAMEN
INTERNACIONAL DE GUITARRA
«FRANCISCO TÁRREGA»**

Ayuntamiento de Benicàssim.

12560 Benicàssim

Tel.: 964 30 09 62

Fax: 964 30 34 32

Internet: www.gva.es/benicassim

e mail: guitarra@fvmp.es.

mo que a *Pampeana n.º3* y *Cuatro danzas* del ballet *Estancia* de Ginastera. Sin embargo, el folclorismo de *Huapango*, de Moncayo, resultó una explosión de exuberancia sonora, al igual que *El tarco en flor* de Gianneo.

Ese particular sentido del color, a pesar de las limitaciones de una orquesta modesta y de un director escasamente dotado para la finura, tuvo otra demostración en la humorada *Gaucho con botas nuevas* de Gilardo Gilardi. Por último, una especialidad de la casa: la orquestación para bándoneón y orquesta que realizó el propio Piazzolla de su célebre tango *Adiós, Nonino*, resuelta con las dosis justas de melancolía y nostalgia.

El representante de Oceanía fue la Sinfónica de Melbourne, una orquesta sólida y bien armonizada, pero sin nada de particular que la distinga de otras muchas de la medianía. La limitada visión musical del titular, Markus Stenz, no permitió grandes alegrías al margen de una exquisita pero tediosa pulcritud. *La isla de los muertos* de Rachmaninov careció de aliento romántico y de sentido descriptivo. Un exceso de análisis que también acabó con las posibilidades de *Cuadros en una exposición* de Musorgski. No hubo lugar para el color de la orquestación de Ravel y toda su fuerza cromática, como ocurrió en el *Tercer Concierto para piano* de Bartók, donde Adrian Oetiker y el director solventaron la papeleta sin excesivo compromiso.

La Orquesta Filarmónica de Gran Canaria trasmite año tras año una progresión cualitativa evidente. Lástima que el trabajo diario no se vea recompensado con interpretaciones de un mayor calado. Adrian Leaper no tiene la virtud de la profundización. Sus ejecuciones parecen poseer un nivel estándar del cual nunca se exceden. Es la corrección personificada, pero también la ausencia de un carácter definido. En la *Octava Sinfonía* de Dvorák, por ejemplo, desaprovechó todo el poder melódico y se limitó a pasar de puntillas sin dejar huella. El *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo se vio ensombrecido por la escasa complicidad entre el director británico y el guitarrista Manuel Barrueco, quien desplegó toda su mu-

sicalidad y capacidad expresiva, a pesar de ciertos fallos técnicos (el más obvio al comienzo del tercer movimiento, *Allegro gentile*).

Del representante africano, la Orquesta de Ciudad del Cabo, no merece destacarse nada. Una orquesta pésima, un director aún peor, Wayne Marshall, y una leyenda en horas bajas, Maurice André.

En un acontecimiento volcado en las orquestas, queda poco resquicio para la música de cámara o recitales de lied. En este último apartado sólo se contó con la presencia, al margen de la anteriormente citada Anne Sofie von Otter, del barítono ruso Dimitri Hvorostovski. La comparecencia tuvo dos partes bien delimitadas. La primera estuvo dedicada a piezas entre el renacimiento y el clasicismo, poco adecuadas para un instrumento de limitada capacidad para la coloratura y de emisión forzada. Las arias de *Xerxes* de Haendel fueron un perfecto escaparate para estas deficiencias. A las arias de Mozart (*Don Giovanni* y *Las bodas de Figaro*) les faltó un punto de dobles intenciones y descaro, además de una correcta dicción. En la segun-



Gerd Albrecht

RAFA MARTÍN

da parte, con un monográfico Rachmaninov, tomaron las suertes y pudo explayarse con un repertorio que le va como anillo al dedo a una voz mórbida y oscura como la suya.

Carlos Vilchez Negrín

ROZANDO LA PERFECCIÓN

Jerez de la Frontera. Teatro Villamarta. 21-1-00. Puccini, *La bohème*. María José Martos, Luis Dámaso, María Rodríguez, Carlos Bergasa, Juan Jesús Rodríguez, Luis Villarejo, Miguel López Galindo, Arturo Garralón. Coro del Teatro Villamarta. Escolanía Los Trovadores. Orquesta Artur Rubinstein. Director musical: Kamal Khan. Director de escena: Roberto Laganá.



La bohème en el Teatro Villamarta de Jerez

JEREZ Tras su paso por varias plazas de importancia del país llegaba al jerezano Teatro Villamarta la puesta en escena de *La bohème* firmada por el veterano director italiano Roberto Laganá. Los aficionados gaditanos pudimos disfrutar de un acercamiento a la magistral obra pucciniana sólidamente asentado tanto en lo escénico como en lo musical y que se paseó por las mismas lindes de la excelencia. Así, puede decirse que el apartado visual, sin ser desde luego ni novedoso ni deslumbrante, cumplió a la perfección su cometido: muy bonito el decorado del tercer acto; llamativo mas sin excesivos alardes el del segundo; y correcto y eficaz el correspondiente a los actos primero y cuarto. Laganá acertó de pleno en su planteamiento del acto segundo, si bien hubiera sido quizás deseable una iluminación que focalizara los puntos de interés con mayor claridad. El movimiento escénico resultó dramáticamente convincente.

En el plano musical el equilibrio fue la nota predominante. María Rodríguez delineó una Musetta escénicamente seductora e intachable en lo vocal: su afinación sin mácula, su línea de canto, rebosante de expresiva sensualidad y su encantadora presencia escénica dibujaron el personaje con trazo firme, teatralidad y vocalidad impoluta. Pese a que, por tesitura, el papel de Rodolfo le queda un poco alto, Luis Dámaso es uno de esos raros cantantes que ponen toda la carne en el asador, con un fraseo en-

cendido y arrojado, pleno de buen gusto y de mantenida musicalidad. Carlos Bergasa es una apuesta segura y su Marcellino dio de lleno en el blanco, con ese difícil equilibrio entre lo serio y lo humorístico que el personaje entraña. Miguel López Galindo fue un Colline casi perfecto, de impresionante belleza vocal; sólo en su *Vecchia zimarra* no halló el fraseo y el *tempo* justos. Solventes y sin tacha alguna Juan Jesús Rodríguez (Schaunard), Luis Villarejo (un Benoit y un Alcindoro antológicos) y Arturo Garralón (Parpignol). "¿Y Mimì?", se preguntarán. María José Martos estuvo irregular, vocalmente destemplada en el registro agudo, en especial durante el acto I y parte del II. A partir de aquí, sin embargo, pareció como si hubiera reencontrado su voz, redondeando un acto III por todos los conceptos sobresaliente y un asimismo notable acto IV, en el que, en consonancia con la situación dramática, su voz se fue apagando muy lentamente. En cualquier caso, la levantina dejó claras sus tablas y su entendimiento del personaje, encarnando a la frágil modistilla con personalidad y dotes actorales. La Orquesta Artur Rubinstein de Polonia se mostró un instrumento dúctil y de calidad homogénea, a los órdenes del joven director americano Kamal Khan, quien supo dotar de variedad de acentos y matices a la partitura, apoyando servicialmente en todo momento a los cantantes. El Coro del Villamarta cumplió por su parte de manera sobrada, así como la debutante Escolanía Los Trovadores, pese a algún ligero desconcierto.

SEVERIDAD Y CARÁCTER

Vigo. Centro Cultural Caixavigo. 14-1-00. Tini Mathot, Ton Koopman, claves. Orquesta Sinfónica de Galicia. Director: Ton Koopman. Mozart, *Sinfonía n.º 20 en re mayor, K.133*. C. P. E. Bach, *Concierto para dos claves en fa mayor, Wq. 46*. Haydn, *Sinfonía n.º 99 en mi bemol mayor*.

VIGO Con un programa netamente clasicista, la Orquesta Sinfónica de Galicia ofreció en el Centro Cultural Caixavigo (donde cada vez, por fortuna, son más frecuentes sus actuaciones) un concierto dirigido por ese músico extraordinario y polifacético que es Ton Koopman. A pesar de ello, y del magnífico momento en que se encuentra la orquesta, la primera obra que interpretaron, la *Sinfonía* de Mozart, sonó demasiado rígida y severa, produciéndose además varias imprecisiones y desajustes. En el concierto del Carl Philipp Emanuel Bach se mantuvo también una cierta frialdad expresiva, aunque tanto Koopman como su esposa Tini Mathot (dos fantásticos clavecinistas) supieron integrarse perfectamente en un diálogo instrumental equilibrado y de notable claridad.

Fue sin embargo en la segunda parte donde las expectativas previas se cumplieron, en una versión de la *Sinfonía n.º 99* de Haydn de gran altura en todos sus aspectos: riqueza de contrastes, fluidez, dinamismo, trazo elegante, intensidad rítmica; en definitiva, con la fuerza y el atractivo de una lectura con carácter.

Se confirma, pues, una vez más, la versatilidad de la OSG para abordar con garantías de éxito los repertorios más diversos (en su visita inmediatamente anterior a este escenario interpretó el *Doble Concierto* de Brahms y la *Tercera* de Bruckner), y lo que es más importante, se consolida la presencia de la orquesta en las temporadas de los tres principales auditorios gallegos, presencia que además despierta cada día mayor interés y mejor respuesta en los aficionados.

Daniel Álvarez Vázquez

GRAN ESPECTÁCULO

Madrid. Teatro Real. 27-1-2000. Shostakovich, *Lady Macbeth de Mtsensk*. Elmira Veda, Valeri Gilmanov, Christopher Ventris, Julian Rodescu, Farit Jusainov, Alexandr Krawtz, Giancarlo Boldrini, Elena Cassin, Olga Pshelintseva. Coro Nacional Búlgaro "Svietoslav Obrietnov". Orquesta Sinfónica de Madrid. Director musical: Mstislav Rostropovich. Director de escena y multimedia: Sergio Renán. Figurines: Renata Schussheim.

MADRID *Lady Macbeth de Mtsensk* es una de las obras que mejor ilustran lo que ha hecho el siglo XX con la ópera. Las inquietudes de finales del XIX empezaron a despegar con títulos como *Pelléas et Mélisande*, pero eso no podía ser un camino, aunque sirviera parcialmente de ejemplo. Se consigue un nuevo realismo, si realismo es aquello que nos agita o nos ilumina después de haber dormido. El joven Dimitri Shostakovich, nacido en 1906, es un muchacho con enorme talento y asimila con celeridad la lección en una URSS en pleno proceso revolucionario. El primer resultado es esa desternillante sátira de pura vanguardia popular (lo que no es siempre contradictorio) llamada *La nariz*. El segundo es la ópera que hoy nos ocupa. La aventura creativa de ambas es obra de un joven entre los veintidós y los veintinueve años, lo que va del comienzo de *La nariz* a la prohibición de *Lady Macbeth* (1928-1936). Obras como esta última cambian la sensibilidad de todos, y a ellas se deben que el género siga vivo. Empezando por el tema, sacado de una breve novela de Nikolai Leskov. El Teatro Real, por lo demás, ha podido comprobar en su aún breve andadura que sus grandes éxitos desde el otoño de 1997 han sido siempre obras de este siglo que termina, con una estética no epigonal, sino inserta en la dirección, amplia, que hemos resumido: *Grimes*, *Porgy*, *Bystrouska*, *Basáridas*, *Lady Macbeth*.

Hace más de veinte años pudimos ver una *Katerina Ismailova* en aquella Zarzuela precaria, tan distinta a la de hoy, que revivía con la visita de rusos y checos. Era la versión revisada en los años 60, el compromiso del final de la era Jrushev. Esencialmente la misma, pero con cambios para no ofender. *Lady Macbeth* es obra de gran realismo, si el realismo existe en esa gran convención estilizada que es la ópera. Lo más crudo de ese realismo desaparecía en *Katerina*. Ahora lo recuperamos con esta versión íntegra (salvo pequeños cortes y arreglos de Rostropovich, legítimos y acertados). El cuidadísimo espectáculo ofrecido en el Real ha salido tan bien que no ha merecido ser noticia espectacular. La asociación entre Rostropovich, el mistagogo, y Sergio Renán, el mistes, ha producido un espectáculo de primer orden. No olvidamos a los iniciados, como las tres sacerdotisas cantoras y los tenores y bajos que dan vida a los míseros machos de la trama, pues el milagro no se habría producido sin ellos, pero los autores del espectáculo son Rostropovich y Renán. No repetiremos lo ya dicho en un número anterior, sólo señalaremos que Rostropovich tiene a gala mantener vivo el fuego de la causa de Shostakovich. No siempre lo hará con propuestas tan audaces como ésta. Renán y él colocan la orquesta en medio de la acción, lo que no es un recurso

te algo que empieza a ser habitual, unas proyecciones sugerentes y video en directo, en un intento de centrar la atención en determinados pasajes que exigen miradas, primeros planos o planos cortos. No enfatiza, no subraya. Apoya, ilustra. No usa del video y los efectos multimedia como hipnotismo, como en el pop, sino, por el contrario, apelando a la inteligencia. La dirección de actores es la clave del buen funcionamiento del conjunto, la construcción de los personajes es muy rica; los actores nunca miran al maestro, que está tras ellos, a un costado, delante pero invisible en sus miradas; los monitores de video colocados de manera estratégica tienen algo que ver en ello. Los figurines trasladan la acción a la época de composición de la obra, y es como si el gozo y el calvario de la protagonista fuera el de quienes la crearon entonces, tuvieron éxito y de repente se vieron perseguidos por ello. En un momento, pareció que Rostropovich tenía menos garra ahora que en 1978, pero aceptamos de buen grado que se nos proponía un crescendo hasta las escenas terribles de la boda y el viaje a Siberia. Era el día 27 de enero, y vimos ese día a una espléndida Elmira Veda, joven y muy dramática Katerina, rica en recursos expresivos, con una voz en auge, que dio un personaje al que prefirió comprender en vez de justificar.

Espléndidos también, Ventris y Gilmanov, las dos caras del infierno de la protagonista. Más que destacables, Rodescu, Jusainov y Boldrini, tres rasgos de una Rusia que había culminado en Dostoievski. Pero el coro, imprescindible en la lírica rusa desde *La vida por el zar*, redondeó un reparto en el que tiene cometidos de todos los matices e intensidades. La batuta de Rostropovich (que se estrenaba en España como director de ópera) consiguió con Renán este pequeño milagro que dignifica a un teatro y a un público. La Sinfónica de Madrid supo ponerse al nivel de todo lo demás.



Lady Macbeth de Mtsensk en el Teatro Real

JAVIER DEL REAL

30 *schetzo*

inédito (recordemos el lejano *Boris de Losey*), pero que se diría que pretende resarcir al compositor por la desaparición de la orquesta en la versión filmada de *Katerina*, de lo que se quejaba a Volkov. No es distanciamiento, la ópera como género ya tiene su propio efecto V. Renán utiliza de manera sugerente

Santiago Martín Bermúdez



El juramento de Gaztambide en el Teatro de la Zarzuela

JESÚS ALCÁNTARA

BUENA LETRA

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 29-I-2000. *Gaztambide, El juramento.* Beatriz Lanza, Milagros Martín, Rodrigo Esteves, David Menéndez, Marco Moncloa, Eduardo Santamaría. Director musical: Miguel Roa. Director de escena: Emilio Sagi. Decorados: Gerardo Trotti. Figurines: Jesús del Pozo.

Albricias y algarazas varias hay que mostrar por la recuperación, a cuenta del ICCMU, de esta zarzuela del tudelano Joaquín Romualdo Gaztambide y Garbayo (1822-1870), uno de los compositores líricos españoles de más clara inspiración melódica y de más reconocido talento para la instrumentación y organización armónica del discurso -siempre dentro de unas líneas respetuosas con la tradición, española y foránea-, como revela la estructura narrativo-musical de la obra, buen exponente de un arte que aún sería más conspicuo en otras obras como *Catalina o Los magyares* y que, como sucede en ésta, estrenada, en el mismo teatro que ahora la acoge, en 1858, siguen los pasos marcados para la zarzuela grande por Barbieri en su *Jugar con fuego* (1851), una composición que precisamente se representará dentro de esta temporada.

Imaginación para ensamblar números -de los 13 de que consta la partitura en esta excelente edición crítica de Ramón Sobrino-, fluidez de ideas, sabia disposición vocal, elegante utilización

de rasgos italianos y aplicación de ritmos hispanos. Muy graciosa la escena en la que una soprano ha de imitar la voz de un barítono y cantar luego en su tesitura habitual en un plan que abarca al menos dos octavas y media; o aquella en la que se desarrolla un magnífico dúo entre la otra soprano protagonista y el primer barítono con el piano como base, número éste que se hizo famoso en su día como *dúo del piano* y que es una nueva recreación de teatro dentro del teatro.

Emilio Sagi ha gobernado esta puesta en escena, que recupera la obra tras 141 años de olvido; y lo ha hecho con cuidado, esmero, adecuada movilidad -que en este caso no ha distraído la acción principal con otras secundarias-, elegancia y bien estudiada comicidad, que algunos actores-cantantes han desarrollado con excelencia, como Marco Moncloa y, en particular, Eduardo Santamaría, que es bastante más que un tenor cómico. Suaves tonos pastel, estilizados figurines picassianos de del Pozo, con algún inesperado e indeseado toque repolludo, bonitos y evocativos decorados de Trotti ayudaron a crear la

adecuada atmósfera como de cuento -ese que una niña, presente, con ropa de hoy, en diversos momentos de la acción recoge al principio: un detalle entrañable pero más bien gratuito-, de narración amable y fluida que preside un montaje de evidente buen gusto.

Beatriz Lanza compuso una irregular María. Su voz se ha agrandado pero ha perdido la primitiva pureza de lírico-ligera y estabilidad. Dijo bien y anduvo calante en su dúo con el Marqués, un personaje encarnado por un discreto Rodrigo Esteves, barítono de pasta muy lírica, de incierta y no siempre clara emisión, aunque de agudo firme y generoso, de timbre atenuado, y fraseo correcto. Milagros Martín pechó con la difícil romanza arriba comentada y salió del paso con muchas tablas, bien que con apuros en la coloratura. En el centro su instrumento lírico de cierta anchura suena bien. David Menéndez cantó su belliniana romanza con gusto y línea, pero su timbre es opaco y su colocación discutible. Roa llevó a una orquesta y coro muy entonados -el segundo brilló en su número de la murmuración de manera especial- con su oficio y buena concepción del género, aunque no pudo evitar ciertos desajustes.

Arturo Reverter

schetzo 31

EN EL RECUERDO

Si a alguno de los compositores nuestros pertenecientes a cualquiera de las generaciones anteriores a la del 51 puede aplicársele esa denominación tan ambigua –aunque también, y al propio tiempo, tan socorrida– que da título a esta sección, ése es el mayor de los Halffter, Rodolfo. Por eso se me antoja que no solamente es aceptable, sino que resulta del todo obligado aludir aquí, aunque también sea con apoyo directo en una sola sesión, al ejemplar ciclo que el Ayuntamiento de Madrid ha dedicado en enero y febrero al maestro hispano/mexicano al cumplirse el primer centenario de su nacimiento, a través de cinco conciertos repartidos en otros tantos lunes musicales del Centro Cultural del Conde Duque.

Hasta el momento en que redacto esta nota se han celebrado cuatro de los conciertos previstos –con base respectiva en la música para orquesta, para piano, de cámara y canto y piano–, faltando únicamente el que extiende su programa a los maestros, compañeros y discípulos de Rodolfo. El éxito y la buena acogida que según me informan han acompañado a todas y cada una de las citas, los he podido comprobar personal y directamente en la tercera de ellas, la reservada a la que, quizás, sea la parcela menos frecuentada del músico: la camerística en sentido estricto (31-I).

El correspondiente programa lo



Rodolfo Halffter

abría el *Cuarteto para instrumentos de arco, opus 24*, de 1958, y lo cerraban los *Ocho tintos, opus 35*, para la misma formación, de 1973 –ambos títulos del maestro recordado–, ofreciéndose en medio el *Cuarteto n.º 4 (Música para feria)*, del mexicano Silvestre Revueltas. Tan atractiva propuesta –exponente en lo relativo a Halffter, de dos de las distintas etapas estéticas por las que transitó: el personal serialismo y el retorno a la politonalidad– fue segura y claramente explicada por ese magnífico Cuarteto Degani que componen Guerrero, Ellegiers, Arapu y Friedhoff.

Leopoldo Hontañón

SI HUBIERA PODIDO...

Madrid. Auditorio Nacional. 26-I-2000. Bach, *Misa en sí menor BWV 232*. María Cristina Kiehr e Hieke Meppelink, sopranos; Claudia Schubert, contralto; Marcel Beekman, tenor; Delf Roth, barítono. Coro Gulbenkian. Orquesta del Siglo XVIII. Director: Frans Brüggen.

El lector, benevolente, me perdonará si me apoyo en lo ya publicado en el número 141 de SCHERZO en certero comentario sobre el *Oratorio de Navidad* dirigido por Brüggen en Jerez hace menos de un mes, con algunos de los elementos exhibidos en Madrid en la ocasión presente. Exhibidos, sí, porque lo que hace el holandés –en la *Misa* en este caso– es una exposición de interioridad, de contención sin frialdades y de estructuralismo sin la menor rigidez, que admira y subyuga. Se trata, o esa sensación nos queda, de un discurso franco, sincero, de un ir desde Bach hasta Bach en íntimo diálogo con quien escucha, apolíneo y pulido, pero cálido en esa fluidez diamantina que Brüg-

gen imprime a la obra.

¿Pueden destacarse cosas, detalles? El generoso y comprometido flauta en su doble y destacadísima participación, los increíbles trompetas naturales, la orquesta toda, los veintiséis elementos del Gulbenkian, dúctiles y ajustados (un poquito calantes las sopranos), con exquisiteces en la claridad del contrapunto en general y los tenores soberbios en *Et resurrexit*. Los cantantes, de bien a mejor –la Kiehr– pero si además, compañero que firma el comentario aludido, hubieras podido retener el resuello mientras la contralto Schubert nos canta... No parece de este mundo.

José Antonio García

PENDERECKI
CON SU
SÉPTIMA

Madrid. Teatro Real. Sinfónica de Madrid. Director: Krzysztof Penderecki. Penderecki, *Séptima*.

Recién galardonado con el premio *Midem Classique* de Cannes, Krzysztof Penderecki estuvo en el podio del Teatro Real el pasado 8 de enero –con repetición el 9–, para dirigir, con carácter de estreno en España, su *Séptima Sinfonía*, por otro nombre *Las siete puertas de Jerusalén*. Los conciertos pertenecían a las series sinfónico/corales que el propio Real organiza.

No se van a descubrir a estas alturas las características del pensamiento creador de Penderecki, ni la alta maestría técnica que posee para trasladarlo a formas y frases musicales de gran comunicatividad. La obra que ahora se ha presentado entre nosotros no ha venido a desmontar ni las unas ni la otra. Página de prosodias fáciles y contenido de variada expresividad, sin aportaciones nuevas que el autor ni necesita ni busca, rebosa magistral oficio en los cincuenta y siete minutos de la disposición macroestructural paracíclica de sus siete partes. En ella, y en el tratamiento técnico, sonoro y de carácter de los dos amplísimos conjuntos que se emplean –con dos de los grupos de viento situados en las primeras plateas, con finalidades estereofónicas– y de las voces solistas, sólo algo forzadas las partes de las sopranos en las frases conclusivas.

En cuanto a la versión –entusiásticamente recibida (escribo del sábado)– puede reputarse de espléndida, y ello sin tener que acudir a consideración alguna de relatividad por la extrema complejidad del montaje. La autovisión del autor es clara y rica en subrayados dinámicos y expresivos. Y fueron por completo convincentes las respectivas respuestas de la Sinfónica de Madrid, los coros de Valencia y de la propia Orquesta, que dirigen Perales y Merry, y los solistas: Harasimowicz-Haas y Nicolesco (sopranos), Rappé (contralto), Zdunikowski (tenor), Holle (bajo) y Carmeli (narrador).

L.H.

CONTRASTES

Madrid. Auditorio Nacional. 3 y 6-II-2000. Obras de Mendelssohn y Mahler. Orquesta Sinfónica de la Radio de Stuttgart. Director: Heinrich Schiff. Obras de Rachmaninov, Prokofiev, Musorgski/Gortchakov. Orquesta Filarmónica de Londres. Michel Beroff, piano. Director: Kurt Masur. Ciclo ProMúsica.

En el corto espacio de seis días hemos podido realizar la comparación entre una orquesta alemana y otra inglesa; entre un director austriaco y otro alemán. Sonoridad algo gris, potente y compacta la del conjunto germánico; más brillante, de espectro más amplio y de articulación más flexible la londinense. Aquel recordaba poco al que durante tantos años regentó Celibidache. Claro que el mando del chelista Schiff, hace unos años metido a director -¿qué tendrá la batuta que tanto atrae?-, no es especialmente dúctil ni sus maneras parecen hacer crecer la música hacia arriba. No es que sea mal músico este artista nacido en Gmunden en 1952: sus criterios son en teoría válidos y sus ideas apuntan cosas de interés, pero falla en la realización. La obertura de *El sueño de una noche de verano*, esa página mágica y alada del mejor y más joven Mendelssohn, tuvo bastante plomo en esas manos, que no concedieron liviandad a la página: esa misma entrada irisada de la cuerda estuvo ayuna de todo toque poético. Luego, esa nadería que es *Blumine* de Mahler, correctamente expuesta, y como cierre la *Sinfonía n.º 7* del mismo autor, de la que se desgajó desde su creación aquel fragmento. Schiff hizo una versión fornida, sin ningún misterio en el ecológico y naturalista inicio, escasamente danzable en el Scherzo y con algunas cosas de relieve, pese a la plúmbea acentuación, en el Adagio. La batuta abusó en el Finale del constante cambio de *tempi* y planteó unos episodios centrales tirando a amanerados. Una interpretación en general desordenada aunque contundente. No aportó nada nuevo.

Otra cosa fue el concierto del sólido Masur (Silesia, 1927), un director con empaque, a la vieja usanza, compacto, de trazo algo grueso, pero eficaz cuando la música no exige especiales florituras, acentos variados o transparencia de texturas. No es raro que lo peor de la sesión fuera, con rayar a buena altura, el *Concierto n.º 3* de Prokofiev, donde se lució el seguro y musical pianista francés Beroff. Pero todo, el piano incluido, sonó en exceso masivo, sin adecuadas diferenciaciones timbricas, sin esa punta de agresividad y de humor que carac-

teriza al compositor. Mucho mejor *La isla de los muertos* de Rachmaninov. Aquí Masur -siempre sin batuta- dibujó un amplio y denso arco y supo extraer, en estilo muy suyo, la sonoridad desde dentro, desde abajo, con ese vibrátil y nervioso movimiento de manos y ese amplio gesto de brazos, impulsados por el emotivo temblor de todo el corpachón. La orquestación -muy ruda, muy rusa, muy musorgskiana, en tal sentido, nada que ver con la maravillosa, variada y cristalina de Ravel- de los *Cuadros de una exposición* firmada en 1955 por P. Gortchakov da oportunidad a las sonoridades corpóreas, a la frase amplia, al trazo solemne, al acento afirmativo. La magnífica London Philharmonic, bien impulsada por Masur, recreó una interpretación espléndida.

Arturo Reverter



Kurt Masur

RAFA MARTÍN

BONITA SONORIDAD

Madrid. Auditorio Nacional. Sala Sinfónica. 19-I-2000. Ciclo La Escuela de Bashkirov. Eldar Nebolsin, piano. Beethoven, *Variaciones Heroica Op. 35*. Chopin, *Andante spianato y Gran Polonesa brillante Op. 22*. Prokofiev, *Sonata n.º 6 Op. 82*.

Junto al previamente escuchado Dimitri Alexeev, el joven Eldar Nebolsin (Tashkent, 1974) es probablemente uno de los discípulos de Bashkirov más conocidos entre nosotros, en buena parte por haber ganado el Concurso Internacional de Santander en 1992 y por sus subsiguientes conciertos en nuestro país. Si tuviera que destacar alguna característica especial, diría que su cuidado color sonoro es probablemente la virtud más evidente. Nebolsin se maneja con soltura en todo el espectro dinámico, que si no es de especial amplitud, sí tiene un timbre siempre atractivo, que adquiere particular delicadeza en la gama *pianissimo* pero nunca resulta estridente en el *fortissimo*, como pudo advertirse en la *Sonata* de Prokofiev. Por lo demás, su técnica es muy notable, aunque su mecanismo está lejos de la perfección de algún otro colega de su generación (Kissin, por ejemplo). Por lo demás, sus concepciones interpretativas parecen correctas y no carecen de consistencia, pero a menudo quedan cortas -al menos en esta

velada- en imaginación, encanto y magnetismo. Su Beethoven resultó un tanto lineal en conjunto, aunque consiguió algo más de temperatura en la fuga final. En Chopin brilló el refinamiento sonoro, pero el dibujo del Andante fue un tanto soso, y la *Polonesa* pareció por momentos algo rígida y distanciada, como poco "convencida", aunque dicha siempre con elegancia. En Prokofiev, por último, se echó en falta buena parte de la considerable tensión dramática que contiene el primer movimiento, así como cierta serenidad e intensidad en el Tempo di Walzer. En conjunto, una lectura correcta, pero más formal que otra cosa, sin esa amarga acidez que abunda en ésta y las dos siguientes obras de la colección. Velada que, en conjunto, al firmante le pareció grata pero no excepcional, lo que no impidió que el público la acogiera con entusiasmo, respondido con generosidad por el artista con la concesión de tres propinas.

R.O.B.

EXPERIENCIA Y ARDOR

Madrid. Auditorio Nacional. VIII Liceo de Cámara. 12-I-00. Cuarteto Borodin. 27-I-00. Trío Beaux Arts. 2, 4-II-00. Cuarteto Takács. Obras de Beethoven.

El tercero de los *Rasumovsky* mereció una versión redonda y personal, con una eléctrica fuga conclusiva.

Los últimos conciertos beethovenianos del Liceo de Cámara han presentado a dos cuartetos de cuerda y un trío con piano. Como en otros momentos de este ciclo, la sesión del Cuarteto Borodin tuvo las prestaciones más bajas en la obra perteneciente al *Op. 18*. El n.º 4 de la colección es una pieza de notable originalidad que en muchos aspectos

anuncia la madurez compositiva de Beethoven en el campo del cuarteto. La versión, sin embargo, quedó un tanto tímida e incluso carente de finura. Mucho más idioma tuvo la aproximación al *Cuarteto op. 95*, cuyo Allegro assai estuvo inyectado de nervio rítmico y fue posiblemente lo mejor de la velada. Los acentos beethovenianos volvieron a caer un tanto en el *Cuarteto op. 74*, cuyo Presto no fue dicho con toda su posible fuerza.

La longeva existencia del Trío Beaux Arts ha llevado a numerosos cambios de componentes; la actual formación aparece muy desequilibrada entre el chirriante violín de Young Uck Kim y la musicalidad del chelista Antonio Meneses. El pianista Menahem Pressler, único representante del conjunto primitivo, mantiene la tradición del Beaux Arts, pero su ejecución ha perdido exactitud. Las *Variaciones sobre "Ich bin der Schneider Kakadu"* descubrieron elementos agrios en obra de tan trivial punto de partida. La interpretación del *Trío op. 70, n.º 2* discurre por cauces amables, con momentos delicados (Allegretto). En el *Archiduque*, la labor de vertebración de Pressler fue primordial; un primer tiempo de gran aliento y el expresivo y cuidado lento fueron lo más destacado.

El Takács tropezó en el *Cuarteto op. 18, n.º 5*, dado el durísimo sonido de su primer violín, aunque así y todo



El Cuarteto Takács

consiguió un encantador Minueto. Mucho más madura resultó su comprensión del *Cuarteto op. 135*, que si algo despojado de sentido enigmático (Allegretto), fue por completo coherente en su direccionalidad hacia el finale y halló en el Vivace un planteamiento rítmico y dinámico intachable.

El segundo concierto del Takács brindó un *Cuarteto op. 18, n.º 3* más equilibrado, de un clasicismo vivo y transparente, pero donde se atisbaron sutiles rasgos del Beethoven final. Al primero de los *Rasumovsky* le dieron los músicos una dimensión poco menos que sinfónica, sobresaliendo el paroxismo rítmico del Allegretto y la exposición hondamente sentida del tiempo lento. El enorme *Cuarteto op. 131* partió de un concepto unitario que, sin exacerbar su obvia modernidad, encontró la realización más elocuente en el asombroso pasaje Semplice (9/4) y en la vibrante rítmica del Presto.

MALCOLM CROWTHERS

E.M.M.

MA NO HAY MÁS QUE UNO

Madrid. Auditorio Nacional: 5-II-00. Obras de Beethoven y Elgar. Yo-Yo Ma, violonchelo. Orquesta de Cámara Andrés Segovia. Director: José Luis García Asensio.

José Luis García Asensio, de tan grato recuerdo en programas camerísticos de música inglesa, trató de aplicar fórmulas de transparencia y equilibrio —que le son proverbiales— a la *Séptima Sinfonía* beethoveniana, no viéndose siempre secundado por una orquesta a ratos pesante, con limitaciones. El Allegretto empezó bien, con cierto clima y concentración, pero el pulso básico pareció ir debilitándose poco a poco, quedando todo un tanto reducido —no digamos el Scherzo—, a una muestra carente de estro, de mensaje, lo que la obra está lejos de ser. El concurso de Yo-Yo Ma en Elgar pareció infundir nuevos ánimos a la orquesta, que mejoró su rendimiento (en un repertorio afin también al gusto del director). Aun encarando-

se con una composición crepuscular como es su *Concierto para chelo*, profundamente sentida y ajena por completo a la fanfarria eduardiana (como señaló un historiador británico), la interpretación de Ma estuvo filtrada a través de una serena compostura y exquisitez de modales. Ello no obsta para que, quien encarna como pocos la jovialidad y el placer de tocar el chelo, encontrase momentos —en el tercer tiempo, en secciones del inicial y el de clausura—, para expresar también el dolor o los sentimientos de pérdida. No faltaron tampoco sus famosos *pianissimi* ni la calidad sonora extraída del instrumento en las notas tenidas.

Joaquín Martín de Sagarmínaga

EL AÑO CAROLINO

Madrid. San Jerónimo el Real. 12-II-00. *Música para la coronación de Carlos V en Bolonia, 1530.* Odhecaton. Director: Paolo Da Col. Cornetti e Tromboni. Director: Bruce Dickey. Ensemble Pian & Forte. Director: Gabriele Cassone. Lüwe Tamminga, órgano.

Con motivo del medio milenio transcurrido, el pasado 24 de febrero, desde el nacimiento del emperador Carlos V, la Fundación Caja de Madrid ha programado, en coproducción con Patrimonio Nacional, un ciclo de ocho conciertos dentro de su fascinante serie de los Siglos de Oro que llega así a su quinta edición. Además de la sesión que se comenta más abajo, las propuestas, que cubren desde la coronación imperial a la muerte del monarca, indagando en el componente flamenco por medio del Collegium Vocale y Paul van Nevel (Madrid, Descalzas, 15-III) o nos llevan a tierras sicilianas acompañados del Grupo Elyma (El Pardo, Palacio, 2-IV). La tradición cultural española está presente en los villancicos, romances y ensaladas a cargo del magnífico grupo vocal La Colombina (Toledo, Hospital de Tavera, 9-IV) y el originalísimo legado vihuelístico en el programa que Juan Carlos Rivera ha titulado *Una canción para el Emperador* (Toledo, Hospital de Tavera, 15-IV). La *Misa de L'homme armé* de Francisco de Peñalosa, en la interpretación de Pro Cantione Antiqua y Bruno Turner (Toledo, San Juan de los Reyes, 6-V), representará, seguramente a altísimo nivel, la escuela polifónica y el Grupo Alfonso X el Sabio con Luis Lozano (Madrid, San Jerónimo el Real, 17-V) recrearán una *Misa de acción de gracias en la corte de Carlos V*. Finalmente, Jordi Savall, la Capella Reial de Catalunya y Hespèrion XXI (Monasterio de El Escorial, 28-V), cuya participación en el ciclo es habitual, interpretarán el *Officium defunctorum* de Cristóbal de Morales.

La primera sesión consistió en una recreación de la

música que pudo haber sonado en 1530, durante la coronación de Carlos V en Bolonia. Para ello, Paolo Da Col reunió músicas polifónicas de Gombert y Desprez, así como piezas para órgano de Cavazzoni, Fogliano, Lombarchion y Veggio. Más tardías resultan las fanfarrias de Fantini, pero lo anacrónico de su inclusión se compensó ampliamente con la espectacularidad de su ejecución desde el coro. El conjunto vocal Odhecaton, formado sólo por voces masculinas, evidenció su peculiar entendimiento de la polifonía flamenca, de especial lirismo, aunque quizá no tan sólido técnicamente como el de algunos grupos ingleses, pero de acusada sensualidad. Los



Tiziano, Carlos V (detalle).
Museo del Prado

instrumentistas dirigidos por Bruce Dickey aportaron brillantez y prestaciones extraordinarias. El programa de mano, tanto literaria como visualmente, todo un ejemplo para este tipo de publicaciones no tan efímeras como creen los que las descuidan.

E.M.M.



AUDITORIO DE LAS ROZAS
JOAQUÍN RODRIGO

Avance de programación

2000

Marzo

- Viernes 3.-** New Classic Quintet
Contraaltos, cellos, viola, violines y piano.
Obras de Mozart, Bach, Beethoven y Strauss.
- Viernes 10.-** Orquesta de la Comunidad de Madrid
Rosa Torres Pardo, Piano
Rhapsody in Blue, Grieg, Liszt.
Rapsodia húngara, F. Liszt.
- Sábado 11.-** Ciclo "Camino del Jazz" - 2º Concierto
JANDAJO
Flamenco fusion al estilo Chuli Corea
- Viernes 17.-** Ciclo "Dúos con piano" - 7º Concierto
Ludmil Anguelov (piano)
Vesko Eschkenazy (violin)
Obras de Mozart, Beethoven, Barok...
- Sábado 18.-** Ciclo "El Arte del Tango" - Fin de ciclo
José M. Gallardo del Rey (guitarra)
Ezequiel Cortabarría (bajo)
Monográfico Astor Piazzola
- Viernes 24.-** Ciclo "Música para piano" - 7º Concierto
Marcelino López
Obras de Liszt
- Sábado 25.-** Ciclo "Dúos con piano" - Fin de ciclo
Javier Pares (piano)
Atsuko Kudo (viola)
Obras de Strauss, Ralphiá Falla...
- Viernes 31.-** Ciclo "Músicos de Hoy" - 6º Concierto
Ángel Castañón (acordeón)
Obras de T. Marer, L. Prieto...

- Sábado 1.-** Recital de piano
Silvia Torán
Obras de Falla, Albéniz, Ginastera...
- Miércoles 5.-** Ciclo "Grandes Maestros del Conservatorio
P. I. Tchaikovsky de Moscú" - 1º Concierto
Alexei Nasedkin (Piano). Obras de Schubert...
- Jueves 6.-** Ciclo "Grandes Maestros del Conservatorio
P. I. Tchaikovsky de Moscú" - 2º Concierto
Kirill Rodin (Cello), S. Martynovitch (Piano)
Obras de Tchaikovsky, Beethoven, Schubert...
- Viernes 7.-** Recital de los alumnos del programa:
"Grandes Maestros del Conservatorio
P. I. Tchaikovsky de Moscú"
- Sábado 8.-** Ciclo "Grandes Maestros del Conservatorio
P. I. Tchaikovsky de Moscú" - Fin de ciclo
Ivo Mirkovich (Violin), S. Martynovitch (Piano)
Obras de Grieg, Saint-Saëns, Franck...
- Viernes 14.-** Ciclo "Camino del Jazz" - 3º Concierto
Antonio Serrano (armónica)
Joshua Edelman Trio (piano)
- Viernes 28.-** Ciclo "Músicos de Hoy" - 7º Concierto
Armen Antonian (cello)
Luis Ricó (piano). Obras de Vivaldi, Albéniz, Falla...
- Sábado 29.-** Alumnos de Manuel Guillén
2º Concierto, Clases Magistrales
- Domingo 30.-** Concierto conmemorativo del 50 aniversario del
barnizamiento entre Las Rozas y Vilahort Sag. Yvett

Abril

TODAS LAS ACTUACIONES DARÁN COMIENZO A LAS 20.00 H

Información y venta de abonos y localidades
en las taquillas del Auditorio y en el tel. 91 710 48 30
<https://www.auditoriolasrozas.com>

Avda. del Polideportivo 18, Las Rozas 28230 Madrid
Tel. 91 710 48 30 Fax 91 637 61 36

APOSTAR Y GANAR

Madrid. Auditorio Nacional. 16-I-2000. Schoenberg, *Gurrelieder*. Elizabeth Whithouse, soprano; Annette Elster, mezzosoprano; Glenn Winslade, tenor; Kenneth Riegel, tenor; Marek Gaszdecki, bajo; Roland Hermann, narrador. Coro Nacional de España. Coro de la RTVE. Coro de la Comunidad de Madrid. Orquesta Nacional de España. Director: George Pehlivanian.

Lo primero, felicitar a los responsables de programar en el ciclo de la Orquesta y Coro Nacionales los *Gurrelieder* de Schoenberg, esa cumbre y final del pensamiento postromántico, esa consecuencia extrema del *Tristán* wagneriano, ese anuncio de que el porvenir debía mirar hacia otros horizontes. Luego, resaltar el lleno que registró el Auditorio, muestra de que aún le queda algo de olfato a ese público al que se le somete a temporadas enteras de mediocridad. Y, a continuación, ser justos con una orquesta con la que, desde estas páginas, hemos sido a veces duros. La ONE está en el corazón de muchos aficionados pero, por razones también expuestas aquí más de una vez, parece haber decidido vivir de unas rentas ya escasas, refugiarse en un pasado glorioso, meterse en el túnel del tiempo mientras unas cuantas orquestas españolas la adelantan a velocidad vertiginosa hacia el futuro. Esta vez la ONE ha estado a la altura de las circunstancias, se ha crecido en una obra sumamente compleja, ha salido airosa de un empeño formidable. Y lo ha hecho de la mano de un joven maestro que ha vuelto a poner de manifiesto su clase. El modo de mantener la tensión narrativa, de alcanzar los climas, de elevar de la orquesta las oleadas líricas de la enorme partitura, de organizar adecuadamente y con claridad el abundantísimo material sonoro por parte del ágil y atento Pehlivanian han sido admira-

bles de todo punto. Tal fue la intensidad al fin de la primera parte que se hubiera deseado que la obra se fuera de una vez, sin el descanso de veinte minutos que interrumpía el fluir de la acción cuando estábamos inmersos en ella hasta el fondo. Para poner en pie semejante edificio son necesarias voces arriesgadas y poderosas al mismo tiempo. Y el grupo de solistas respondió sin fisuras. Valiente en su lucha con la difícil tesitura y comedido en lo expresivo Winslade como Walde-*mar*, con excelente línea y bella voz la Dove de Whitehouse; magnífica en la intención casi escénica la Paloma del Bosque de Elster; agudo y mordaz el Bufón de Riegel; traductor exacto del horror nocturno el Campesino de Gaszdecki; adecuadísimo Roland Hermann en ese papel de narrador que anuncia ya el canto hablado del *Pierrot Lunaire*. Muy bien los coros, los hombres en las intervenciones de los guardias de Waldemar y todos en el



George Pehlivanian

apoteósico final. Para colmo de alegrías, las claras y sugerentes notas de Gonzalo Badenes y la buena traducción al castellano del texto en los programas de mano. Se ha apostado fuerte por una vez -o por dos, si añadimos el estupendo, aunque fragmentado, *San Francisco de Asís* de Messiaen dirigido por Wit- y se ha ganado. ¿Por qué no es así siempre? Me malicio la respuesta.

L.S.

EL BUEN BUCHBINDER

Madrid. Teatro Monumental. 4-II-00. Obras de Chaikovski. Rudolf Buchbinder, piano. Orquesta Sinfónica Radio Televisión Española. Director: Pinchas Steinberg.

Si Gulda, muerto hace tan poco, Rudolf Buchbinder asciende en el escalafón de los pianistas austriacos. Pero Gulda era un artista extravagante y singular y Buchbinder un pianista en cierto modo de escuela, del pan pan y el vino vino de las cosas bien estudiadas, aun siendo personal en muchos detalles. El *Primer Concierto* chaikovskiano contiene dificultades monstruosas y, pese a que el sabio Casella lo juzgaba desordena-

do, bellísimos materiales. Aquí tuvo un enfoque antidivístico, tendente a rebajar el acaramelamiento y truculencia de muchos momentos, bellísimos también. Su dominio fue notable en diversos expedientes (arpeggios...), figuras retóricas (las extenuantes series de octavas) y, atento siempre a la orquesta, sólo cupo pedirle más electricidad en la *coda* final, lo cual, dado el contexto anterior, suena a exigencia incumplible, Steinberg ablandó y

atemperó los *tempi* para hacer más asequible el discurso. Maestro sólido y con experiencia -véase cómo fue cuadrando el tercer tiempo de la *Patética* y toda la carga en él liberada-, no acertó a convencer, en cambio, en el conjunto de esta obra, cuyo final tuvo segmentos atractivos, portamentos lustrosos; pero de pronto un silencio prolongado en exceso, una brusquedad, venían a perturbar la ya de por sí un poco fría atmósfera de su decurso.

J.M.S.

EL PUNTO JUSTO

Madrid. Auditorio Nacional. 29-I-2000. Falla, *Cuatro piezas españolas. Vals-Capriccio. Homenaje a Debussy. Fantasia bética.* Albéniz, *Sevilla. Evocación. El Puerto. Corpus Christi en Sevilla. El Albaicín. Navarra.* Joaquín Achúcarro, piano. Ciclo de la Universidad Autónoma de Madrid.

Los cualidades se dieron cita en el programa que Achúcarro preparó para su recital: la hondura y el equilibrio. La hondura llegó en dos piezas clave en la música española: el *Homenaje a Debussy* y la *Fantasia bética* de Falla. Será difícil escuchar una versión más profunda y, a la vez, mejor ajustada en la evocación del universo del francés que la oída a Achúcarro y una *Fantasia bética* mejor sentida en lo intelectual, mejor expuesta en su suma de apariencias engañosas, de la cita transformada a una propuesta técnica que la acercan al mundo bartokiano. Todo un acierto el del pianista bilbaíno el dar ambas obras sin solución de continuidad. Demasiadas interrupciones hubo, sin embargo, en una segunda parte en la que el clima se rompía con los aplausos entre pieza y pieza. Ahí es donde vimos al Achúcarro todo equilibrio -¿quizá debió arriesgarse un poco más? en unas versiones de Albéniz en las que nada hubo de ganga -no la hay, es verdad, en esta música, pero el artificio puede asomar si se pretende. Magníficas, ejemplares, *Evocación* -uno de los grandes momentos de la noche-, aunque hubiera podido pedirse más expansión, algo más de luminosidad en *Corpus Christi en Sevilla* y en *El Albaicín*, dichas, sin embargo, con un cuidado puesto de manifiesto en la formidable manera de graduar las dinámicas. Una luz que no faltó en las más comedidas en su escritura *Cuatro piezas españolas* de Falla. Impecable en los *encores* -Debussy, Chopin, Scriabin-, propiciados más por lo bien que debía sentirse el pianista consigo mismo que por la actitud un tanto fría del público, y que demostraron lo absurdo que es a veces el reducir a nuestros intérpretes al repertorio patrio y cómo la paleta de Achúcarro posee colores que vuelan hacia un repertorio más extenso -ahí está su extraordinario Brahms grabado para Ensayo- que aquel en el que tiéndese de ordinario a situarle.

L.S.

UNA GRAN ARTISTA

Oviedo. Teatro Campoamor. 12-I-2000. Massenet, *Manon.* A. Blancas, R. Macías, E. Baquerizo, A. Echeverría. Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias. Coro de la A. O. Director musical: Marco Armiliato. Director de escena: J. A. Gutiérrez. Producción del Teatro Arriaga de Bilbao.

OVIEDO

La vida lírica se está convirtiendo en un "vivo sin vivir en mí". Las cancelaciones están a la orden del día. El avión, el aumento de la programación y una planificación a menudo errónea, se saldan a crisis diaria. La *Manon* ovetense ha vivido esta situación. Originalmente prevista para María Bayo, quien estrenara la producción de Bilbao, después para Ainhoa Arteta, al final ha sido Angeles Blancas la que, en un esfuerzo notable, ha decidido adelantar su debut en el personaje. Más complejo fue el caso del tenor. Kaludi Kaludov iba a enfrentarse a él. Una extraña enfermedad lo dejó en Polonia apenas quince días antes del estreno y una serie de movimientos tenoriles, con un José Sempere que viene, ensaya pero no cantó, pusieron frente a las cuerdas a los Amigos de la Opera asturianos. La gestión personal de Miguel Lerín ante un Reinaldo Macías hiperocupado, consiguió salvar un título que ya se daba por supuesto que estaba a punto de ser cancelado, con la inevitable devolución de las entradas y consiguiente mala imagen para la institución.

Curiosamente, y a pesar de todo, *Manon* consiguió subir el nivel medio de la temporada, hasta el punto de dejar un imborrable recuerdo a la afición. Sin duda que la mayor responsable del acontecimiento fue Ángeles Blancas Gulín, una cantante que honra la estirpe que le dio vida. A pesar de que era su debut, su saber estar en escena y su habilidad para dar vida a un personaje tan polifacético como *Manon*, consiguieron que el aficionado ovetense, poco dado a expresar su entusiasmo, se removiera con la satisfacción de los grandes días en su butaca. No sé qué tipo de carrera hará la Blancas, pero está muy bien preparada para el mundo de la lírica actual. Su impacto físico en la escena, su capacidad para asumir dramáticamente el personaje, su correcta dicción, la hacen una

memorable *Manon* Lescaut. Sería conveniente que superara aquellas limitaciones técnicas en el sobreagudo, a veces descolocado y con tendencia a calar. Conseguir un contrapunto a esta labor era difícil y más en un papel como el de Des Grieux, papel poco agradecido y siempre incómodo. Reinaldo Macías cumplió muy bien. Su voz es ajena a los estándares de belleza actuales, pero resuelve técnicamente todos los problemas, es musical y sabe decir un lenguaje tan peculiar como el postromántico francés. El público del Campoamor, tan rancio para los tenores, quiso agradecer tanto el esfuerzo como su trabajo artístico, con numerosos aplausos. El Lescaut de Enrique Baquerizo estuvo al nivel habitual de este intérprete. Es posible que su línea de canto no sea la más ortodoxa, pero sabe estar y se contagió del ambiente generado por la Blancas. Adecuado como siempre Alfonso Echeverría, un hombre de una serenidad y honestidad más que meritorias. Correctos los demás.

El trabajo de los conjuntos fue el mejor de la temporada. Marco Armiliato es un magnífico director de foso, que sabe controlar todas las situaciones, siempre pendiente del más mínimo detalle.

Obtuvo de la Sinfónica del Principado los mejores resultados orquestales de la temporada y logró que el Coro de Amigos de la Opera rindiera al más alto nivel, sobre todo en una creación tan desagradada para los conjuntos corales. La producción que realizara en su día el desaparecido Luis Iturri no es nada del otro mundo, pero se deja ver en teatros con escenarios medianos. Bien resuelta por José Antonio Gutiérrez, superó



Ángeles Blancas

JAVIER DEL REAL

las limitaciones de unos ensayos tensos, fruto de la situación general.

Brillante cierre para una temporada irregular, con un *Julio César* importante y un núcleo romántico (*Otello, Faust y Puritanos*) de menor interés.

Luis G. Iberní

UNA VOZ SOBREHUMANA

Sevilla. Teatro de la Maestranza. Sala Manuel García. 28-1-2000. Poulenc, *La voz humana*. Elisabete Matos, soprano, J.A. Alvarez Parejo, piano.



Elisabete Matos en *La voz humana* de Poulenc

GUILLERMO MENDO

SEVILLA Recomendaba Cocteau en el "Decorado" de su excelente drama *La voz humana*, estrenado en 1930, que la actriz que lo interpretara no añadiese ninguna ironía de mujer herida, ninguna acidez. Y esto es lo que ha seguido al pie de la letra Elisabete Matos que ha demostrado ser una consumada actriz. El texto de Cocteau es la tragedia de una mujer enamorada cuya estratagema es hacerle confesar al amante su mentira. Es un largo mono-diálogo telefónico con sus interrupciones, cruces y escalofriantes silencios. La pieza, de una sorprendente modernidad, está llena de matices, desde los más apasionados, hasta los más tiernos, histéricos y suplicantes. Un texto que no le pasó inadvertido a uno de sus "discípulos" y seguidores, Francis Poulenc, que casi treinta años más tarde le puso música y lo estrenó en la Ópera Cómica, concretamente el 6 de febrero de 1959. Con la música —voz y orquesta— ese universo dramático se potencia como tragedia lírica y se erige en paradigma de la nueva ópera, superando los convencionalismos y limitaciones del esplendor decimonónico. Para su representación se requiere ante todo una voz de excepción. Tiene que

cantar ininterrumpidamente por espacio de cincuenta minutos; tiene que expresar mucha angustia y dolor, todo el dolor de la desesperación amorosa. La partitura ha indagado en esos abismos, en ese pozo de sangre del que va extrayendo dosificadamente —fase del perro, fase de la mentira, fase de la abnada, etc.— la amargura del fracaso. La voz de Elisabete Matos, portentosa en todos los registros, sobrehumana, arrebató sin desmayos. No contó con el apoyo de la orquesta, pero por fortuna pudo suplirse con el piano de Alvarez Parejo de una riqueza tímbrica próxima a lo orquestal. La puesta en escena fue de una sobriedad contundente: una alfombra roja, una butaca, una lámpara, una mesita con el teléfono, en una triple sucesión según el curso de los acontecimientos. No hacía falta más. Aparte de la voz, los movimientos y gestos de la cantante revelaban una notable dirección escénica. Curiosamente no venía firmada, quizás por un exceso de pudor del creador de la misma. Al final se consiguió lo que deseaba Cocteau, que la actriz diese la impresión de sangrarse en una habitación llena de sangre.

Jacobo Cortines

EL TIEMPO ALTERADO

Sevilla. Teatro de la Maestranza. 12-1-00. Ciclo Grandes Pianistas. Andrés Schiff, piano. Bach, *Obertura al estilo francés, en si menor, BWV 831*. Mozart, *Variaciones en sol mayor, K. 455*. Scarlatti, *Seis Sonatas*. Chopin, *Preludios opus 28*.

Nada menos que ochenta minutos ininterrumpidos de música duró la primera parte de la actuación de Andrés Schiff (Budapest, 1953) en el Teatro de la Maestranza. Tal largueza transcurrió como un santiamén ante la intensa vivencia artística propuesta por el pianista húngaro, quien vertió en su debú sevillano un Bach aséptico, cristalino y de hondas raíces barrocas; un Mozart preciosista y pimpante, y un maravillosamente ornamentado Scarlatti que supuso el punto más atractivo y álgido de todo el recital.

Esos ochenta breves y felicísimos minutos de la primera parte del recital se antojaron fugaces en relación al corto pero interminable minutaje de la última parte del desigual programa, en la que Schiff eternizó una decepcionante lectura, absolutamente fuera de estilo, de los *24 Preludios para piano* de Chopin. Fuera de su ámbito anímico y estético, Schiff aburrió y hasta defraudó con su desfantasiado y monocorde Chopin, por completo ajeno al rubato, legato y sensualidad intrínsecos a sus románticos compases.

El gran pianista fracasó en su tenaz empeño de imprimir coherencia y unidad al conjunto de los preludios. En ese cometido, degradó el fresco chopiniano de su propia idiosincrasia estética. Los preludios lentos fueron tocados desusadamente veloces y los rápidos a un tiempo ciertamente pausado, lo que no evitó que en algunos (octavo, duodécimo, decimosexto, vigésimo cuarto) el en otras lides admirado pianista incluso anduviera realmente apurado desde el punto de vista técnico.

La efusiva y afrancesada sensualidad chopiniana poco tiene que ver con el talante artístico del impresionante artifice de tantas memorables versiones del repertorio barroco, clásico y romántico germánico. Al final del largo y desigual recital, se recobró, ya fuera de programa, al maravilloso intérprete y artista en un exquisito Adagio mozartiano dicho con la serena y magistral quietud que sólo los grandes artistas saben recrear.

Justo Romero

CENIZAS Y BRASAS

Sevilla. Teatro de la Maestranza. 25-1-00. Rossini, *La Cenerentola*. P. Petrova, J.J. Lopera, B. Praticò, B. de Simone, C. López-Galarza, V. Manso. R.O. Sinfónica de Sevilla. Coro del Teatro. Director musical: C. Desderi. Director de escena: R. de Simone.



GUILLERMO MENDO

Petia Petrova y Juan José Lopera en *La Cenerentola*

Cómo combinar en una representación seriedad (Angiolina, Don Ramiro, Alidoro) con bufonería (Dandini, Don Magnifico, Clorinda y Tisbe); cómo compaginar fábula con farsa, idealismo con vulgaridad? Demasiado difícil parece, cuando no imposible, a pesar de los buenos intentos de cuantos artifices intervinieron en la reposición de la difundida escenografía del Comunale de Bolonia de 1992. La historia de *La Cenicienta* rossiniana se escapa, se resbala, se resiste al encasillamiento. El director escénico, Roberto de Simone, quiso atrapar ese mundo imprimiéndole tintes solares, napolitanos, y para ello encargó a su colaborador, Fabio Sparvoli, la construcción de una caja mágica que girase sobre sí misma, inspirada en un pabellón de caza de las cercanías de Nápoles, con escalinatas por donde suben al sueño o bajan a la realidad los personajes sobre un fondo de telones que potencian la ficción. Hubo además guiños de la tradición popular de aquellas tierras, la de los belenes con su Ciciobacco, en la borrachera de Don Magnifico, o la de la Circassa en el traje de novia de Cenerentola. Por su parte, el director musical, el veterano cantante Claudio Desderi, confesaba que su empeño era hacer cantar un poco más a la orquesta y hacer tocar más a los cantantes, todo en beneficio de la ópera. Pero voces y foso no lograron siempre a lo largo de la noche tan loable empeño. Hubo evidentes desajustes en los concertantes y desequilibrios en la distribución sonora. Voces que se apagaban y falta de brillo en la refinadísima orquestación de una partitura de aparente y turbadora simplicidad. Quien mejor cantó, pese a todo, fue Petia Petrova, una voz nueva que ya puede reclamar para sí los mayores elogios: sensual, amplia, brillante, carnosa, penetrante; una revelación que alcanzará cotas aún más elevadas con la experiencia de la madurez. A su lado resolvió bien su papel Juan José Lopera por la delicadeza de su timbre y su noble presencia sobre las tablas. Praticò y el otro de Simone (Bruno) gustaron más como actores que como cantantes, aunque el último arrancó una gran ovación tras su comiquísima aria *Sia qualunque delle figlie* a comienzos del segundo acto. Victoria Manso y Marisa Martins encarnaron felizmente a las hermanastras, y Carlos López fue un eficiente Alidoro; el coro, a buen nivel, pero sin maravilla. En conjunto, una *Cenerentola* que gustó por momentos y aburrió más de lo esperado. Brasas y cenizas en la difícil noche rossiniana.

J.C.

PHILIPS

Classics

Valery Gergiev

El último lanzamiento del gran director ruso



Tchaikovsky

Sinfonía núm. 6 "patética"
Obertura "Romeo y Julieta"

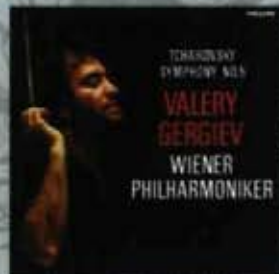
Orquesta del Kirov
Valery Gergiev

1CD 00289 456 58025

Tchaikovsky

Sinfonía núm.5
Orquesta Filarmónica
de Viena
Valery Gergiev

1CD 00289 462 90521



Borodin

El Príncipe Igor (selección)
Putilin/ Lutsuk
Ohotnikov/ Pluzhnikov
Vaneev/ Galusin
Borodina/ Nikitin
Kirov Opera & Orquesta
St. Petersburg
Valery Gergiev

1CD 00289 446 82021



A Universal Music Company
<http://www.philipsclassics.com>

UNA BUTTERFLY DE MILAGRO

Valencia. Palau de la Música. 11-I-2000. Puccini, *Madame Butterfly*. Solistas, Orfeón Navarro Reverter y Orquesta Sinfónica de Valencia. Director: Marco Guidarini.

VALENCIA

Que una sala de conciertos tan poco propicia como la del Palau de la Música de Valencia albergara un espectáculo de tanta calidad escénica y musical no cabe calificarse más que de milagro obrado por la competencia de

las personas que llevaron a cabo el proyecto. Del primero de los apartados mencionados hay que dar las gracias al equipo capitaneado por Antonio Díez Zamora, que consiguió crear el oportuno ambiente con apenas nada más que un decorado austero, de sencilla estilización, sin una sola *japonesilla* de mal gusto. Sobre él Julia Grecos movió con gracia sobria los bellos figurines concebidos por Miguel Crespi. Pedro Pablo Hernández, responsable de la pantalla móvil situada al fondo y del juego de luces, cerró el cuadro con efectos sumamente sugerentes.

En esta ópera, el personaje del título no tiene predeterminado un coprotagonista claro, sino que depende de la calidad de los acompañantes. Lo lógico es que lo más importante parezca su relación con Pinkerton, pero en no pocas



Madama Butterfly en el Palau de Valencia

EVA RIPOLL

ocasiones son Suzuki, Sharpless o incluso el tío bonzo y aun el coro quienes adquieren una relevancia en principio no esperada. Pues bien, el mayor elogio colectivo que de este elenco de cantantes se puede hacer quizá sea que, por una vez, todos participaron de la tragedia en la medida que se antoja más natural. Y satisface especialmente poder decir que la materia prima con que se forjó el triunfo fue mayoritariamente de origen local. Porque si José Ferrero es un joven tenor con todas las condiciones vocales (como actor tendrá que trabajarse más) para convertirse en una gran figura de la

lirica por lo menos nacional, la mezzosoprano Marina Rodríguez Cusi es ya una realidad plenamente confirmada como magnífica. Pero que no se descuiden, porque tras ellos, en los papeles secundarios, despuntaron voces muy prometedoras junto a la contrastada calidad del relativamente veterano pero siempre en gran forma Francisco Valls (el tío bonzo) y el aún joven José Ruiz (Goro).

A estos valores de la tierra se sumaron los de la soprano belga Isabelle Rabatu, una Cio-Cio-San fresca y natural, perfectamente imbuida del carácter y en plenas facultades de toda índole, más el del rumano Eduard Tumagian, asimismo intachable como cónsul.

Elogios merecieron asimismo el Navarro Reverter, tan bien preparado por Josep Lluís Valldecabres, y la Orquesta Sinfónica de Valencia, que cuenta sus actuaciones, sobre todo de foso, por éxitos cada vez más memorables. Claro que con directores como el maestro Guidarini, incapaz por lo visto de dar una entrada poco clara o marcar un *tempo* inadecuado, la tarea debe de resultar indudablemente más fácil.

Alfredo Brotons Muñoz

CON ACENTO PROPIO

Valencia. Palau de la Música. 15-II-2000. Obras de Bartók y Dvorák. György Pauk, violín. Orquesta del Festival de Budapest. Director: Iván Fischer.

En un programa de compositores pertenecientes a tradiciones como las que representan Bartók y Dvorák, tan diferentes y al mismo tiempo tan próximas entre sí y a estos intérpretes, la Orquesta del Festival de Budapest se produjo con una precisión, un equilibrio y, lo más importante, con una frescura expresiva sencillamente asombrosas.

Bajo la guía de Iván Fischer, un director de ideas tan claras como su técnica para exponerlas, el terciopelo de las cuerdas se hizo especialmente patente en algunos pasajes de la *Octava Sinfonía* de Dvorák como, por ejemplo, la preparación en *piano pianissimo* de la elaboración de la sección central de su segundo movimiento o en la murmurante *reprise* del tema en

el último. Y las secciones de viento y percusión hicieron alarde constante de seguridad y control para resultar vibrantes sin forzamientos ni estridencias.

En el *Concierto para violín nº 2* de Bartók, la parte solista corrió a cargo de György Pauk, un auténtico especialista en asignatura tan ardua que cuando convino extrajo de su stradivarius un tono meloso hasta lo embelesador y por lo general exhibió un mecanismo impecable.

Ante las ardorosas ovaciones, se regaló una obertura de *La italiana en Argel* de Rossini que vino a demostrar que, tratándose de buenos músicos, lo exótico también tiene su encanto.



A.B.M.

Iván Fischer

LOU LETTO

DECLARACIÓN DE GUERRA

Zaragoza. Auditorio. 31-1-00. III Ciclo de Grandes Maestros del Piano. Obras de Froberger, Beethoven y Schumann. Grigori Sokolov, piano.

ZARAGOZA

Inaugurando el III Ciclo de Grandes Maestros del Piano, Sokolov declaró una guerra con varios frentes: el integrismo de cierto historicismo, la vulgaridad de los programas trillados, y las maneras supuestamente consolidadas de entender a ciertos autores. Un generoso racimo de piezas de Froberger, amén de descubrir al autor infrecuente, legitimó el uso de un instrumento con voz propia –ni remedo imposible del clave ni piano romántico engolfado en su pujanza– que preservó la claridad del contrapunto y la severidad del estilo sin renunciar a desencadenar copia de emociones. Valgan como ejemplos la inimaginable tensión desplegada con la exposición del elemental tema de la *Fantasia sobre do re mi fa sol* o la belleza sobrecogedora de la zarabanda de la *Partita*. La técnica de altura y la expresión incandescente se manifestaron también en los varios ejemplos (*Arabesca*, tres de las *Novelletes*, *Variaciones póstumas*) de un Schumann visto como un rebelde lleno de energía vital y ambición artística. La cumbre de la velada fue, sin embargo, una *Sonata n.º 3 en do mayor* en la que el maestro hizo aflorar toda la grandeza y riqueza del Beethoven de la madurez. Orgulloso y expresivo, ciclópeo y lírico, con *sforzandi* sobrecogedores y pasajes de finura inasequible, con una dinámica y una agógica llenas de sutilezas, el Be-



Grigori Sokolov

RAFA MARTÍN

ethoven de Sokolov fue una cima difícilmente emulable. Ovación final de gala, y tres páginas de regalo, entre ellas la electrizante *Toccata* del ravelia-

no *Tombeau de Couperin* en versión de fulgurante perfección.

A.L.

EN EL UMBRAL DEL MISTERIO

Zaragoza. Auditorio. Temporada de Conciertos de Otoño. 14-1-00. Lazcano, *Zur-Haitz*. Strauss, *Concierto para trompa y orquesta n.º 2*. Bruckner, *Sinfonía n.º 6*. David Fernández, trompa. Joven Orquesta Nacional de España. Directores: Juan José Mena y Pablo González Bernardo.

La penúltima sesión de la V Temporada de Conciertos de Otoño trajo la visita anual de la JONDE a Zaragoza, centuria que siempre ha superado aquí las expectativas, tanto por la entidad de los programas como por la bondad del resultado sonoro. Un poco menos en esta quinta aparición porque, con ser estimable el trabajo de ese vivero de músicos del futuro, programa y dirección suscitaron alguna reserva. El *Concierto para trompa* de Strauss, que retribuye con escaso brillo unas exigen-

cias muy serias para el solista –de ahí su carácter de obra poco habitual–, flaqueó por la cantidad sonora. O sobraba cuerda, o la que hubo no se contuvo lo suficiente para dejar el espacio debido a David Fernández Alonso, joven solista que defendió su parte con denuedo y mostró agilidad y musicalidad muy prometedoras pese a la obvia preocupación por el rosario de trampas acumuladas por Strauss. Tampoco se alcanzó la perfección de otras veces en una *Sexta* de Bruckner en que la rotun-

didad del significante prevaleció sobre la hondura del significado. Más enérgico que profundo, más ligero de *tempi* que intenso en la expresión, el meritório ejercicio académico quedó un poco en el umbral del misterio bruckneriano, hecho de cimas y abismos, de luces y sombras, de tensiones y remansos. A la postre, lo más conseguido de la velada sería el estreno (dirigido por el asistente Pablo González Bernardo) de *Zur-Haitz*, un encargo de la orquesta al donostiarra Ramón Lazcano que reveló dominio constructivo y un excelente manejo de los recursos instrumentales.

Antonio Lasiera

BUENAS NOTICIAS

Colonia. Bühnen der Stadt Köln. Hindemith, *Noticias del día*. 23-XII-1999/28-I-2000. Karin Armstrong, Andrzej Dobber, Sidwill Hartman, Jon Ketilsson, Dalia Schaechter. Orquesta Gürzenich y Coro de la Opera de Colonia. Director musical: Johannes Stert. Director de escena: Günter Krämer.

COLONIA ¡Cómo cambian los tiempos! En 1929 un fanático de la ópera wagneriana, Adolf Hitler, salió terriblemente escandalizado de una representación de esta ópera cómica, dirigida por Otto Klemperer, en Berlín. Devoto como era de los convencionalismos operísticos decimonónicos y mojigato sexual, entendió la ridiculizante parodia de la escena con la soprano desnuda en la bañera como una obscena profanación. Tal sarcasmo le convenció definitivamente de que el iconoclasta Hindemith era un "atonal productor de ruidos", un "degenerado" y "bolchevique cultural". La consabida secuela sería: ostracismo profesional y exilio. Ahora, y a pesar de que la escenificación del reputado Günter Krämer enfatiza desde la obertura el tema del desnudo y la caricatura social en un ambiente de frivolidad cabaretera, hay en la platea niños y adolescentes, y nadie se escandaliza de esto ni de aquello. El público acoge con risa burlona los aspectos grotescos, que una gesticulación intencionada enfatiza no siempre con acierto, pero a nadie se le ocurriría rasgarse las vestiduras como entonces.

"Admiro en esta ópera la mixtura de ópera moderna, musical y citas maliciosas de la música tradicional, y más concretamente la desfachatez con que se trata musicalmente, por ejemplo, el tema del amor. Esto estimula mi fantasía", declaró a SCHERZO Günter Krämer. En consecuencia, la reposición colonien- se de esta última anti-ópera de Hindemith comienza con un cuadro muy plástico, representativo de toda la escenografía: una pareja desnuda de nuestros primeros padres aparece trepando de espaldas con cándida inocencia hasta el árbol de la ciencia, del bien y del mal, del que cae una lluvia de oro y luego una manzana, que Eva, como manda el verso bíblico, muerde y entrega a Adán. Es un buen contras-

te para prologar el primer cuadro con la pareja de recién casados, que, ya mal avenidos, suspiran por el divorcio. Laura, la protagonista furiosa, aún en traje de boda, parte literalmente por la mitad con una sierra mecánica la engalanada mesa del banquete, bajo la cual se había agazapado la pareja bíblica. Así echa a andar la trama del divorcio con sus peripecias y su comercialización por unos medios sedientos de novedades. El tema sigue siendo actual.

Esta escena inicial, muy caricaturizada y mimicamente recargada, es la más "original" de la escenificación. Plásticos y expresivos, dentro de la convencionalidad, son también los dos cuadros siguientes -Registro civil y Agencia de divorcios S.L.- cuya refinada luminotecnia revela la sabia mano de Manfred Voss.

La Opera de Colonia es la única de Alemania que tiene la obra en cartel, ausente desde hace años de los repertorios. La última ópera provocativa de Hindemith antes de su giro estilístico de 1930 pasó a la historia por la escena de la bañera, el dúo paródico en el museo y su poutpurri de música utilitaria. El éxito de público ha servido, en



Escena de *Noticias del día* de Hindemith

todo caso, para abrirle una nueva puerta en Colonia. El plan de Krämer es inaugurar la temporada 2000/2001 con las tres piezas cortas, rompedoras y vitriólicas del "primer Hindemith". Será la primera vez que se representen juntas. Veremos entonces si la católica Colonia deglute, sin atragantarse, la *Santa Susana* volteriana del provocador Krämer. Será la "noticia del día".

Ovidio G. Prada



RICCARDO CHAILLY



Puccini: La Bohème
Angela Gheorghiu/ Roberto
Alagna/ Elisabette Scano
Orchestra e coro del Teatro
alla Scala di Milano
Riccardo Chailly

2CD 00289 466 07022



Mahler
Sinfonia núm.1 en re mayor
Berg: Sonata, Op.1
Royal Concertgebouw Orchestra
Riccardo Chailly

1CD 00289 448 81325



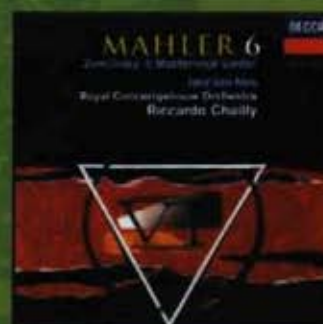
Mahler
Sinfonia núm.5 en do
sostenido menor
Royal Concertgebouw Orchestra
Riccardo Chailly

1CD 00289 458 86022



Mahler
Sinfonia núm.4 en sol mayor
Berg: 7 lieder de primera época
Barbara Bonney, soprano
Royal Concertgebouw Orchestra
Riccardo Chailly

1CD 00289 466 72020



Mahler
Sinfonia núm.6 en la menor
Zemlinsky
6 Maeterlinck-lieder
Jard van Nes, mezzo-soprano
Royal Concertgebouw Orchestra
Riccardo Chailly

1CD 00289 444 87121



Varese
Obras completas
Royal Concertgebouw Orchestra
ASKO Ensemble
Riccardo Chailly

2CD 00289 460 20621



TRIUNFO SIN CONCESIONES

Munich. Nationaltheater. 5-II-00. Haendel, *Ariodante*. Ann Murray, Joan Rodgers, Julie Kaufmann, Christopher Robson, Paul Nilon, Umberto Chiummo, James Anderson. Director musical: Ivor Bolton. Director de escena: David Alden. Decorados y vestuario: Ian McNeil.

MUNICH De todos los estrenos llevados a cabo en las últimas temporadas en la capital bávara, este *Ariodante* ha sido la gran revelación por una perfecta fusión entre las diferentes partes. La dirección musical ha sido buena y sin sobresaltos, y la orquesta se ciñó fielmente al mensaje barroco de Ivor Bolton, destacando la impecable forma de las cuerdas, su transparencia y rigor, lo que no ha sucedido con Zubin Mehta ni en *Fidelio* ni en el *Freischütz*.

El montaje, realizado en coproducción con la English National Opera, era ligero pero intenso en *aggiornamenti*. Bajo la media bóveda de un fresco barroco impregnado de referencias miguelangelescas y un friso de orden clásico, la escena no deja ni un solo detalle al descuido, con una intachable caracterización de los personajes, de una violencia casi postmoderna y con referencias claras a los episodios artúricos en el caso de los guerreros.

Umberto Chiummo otorgó un timbre majestuoso y denso al rey de Escocia, aunque de los cantantes masculinos fue el contratenor escocés Christopher Robson el de considerablemente mejor calidad como Polinesso, ya que el Odoardo de James Anderson fue

el único punto débil del cuadro vocal por sus ocasionales deslices. De los tres papeles femeninos, Ann Murray elevó la función a la perfección. La mezzo irlandesa extrajo todo su talento dramático, mostrando sus registros medio y agudo en inmejorables condiciones. Junto a ella, la Ginevra de Joan Rodgers y la Dalinda de Julie Kaufmann estuvieron excelentemente defendidas. Tampoco deben olvidarse la coreografía de Michael Keegan ni, sobre todo, un coro de extraordinaria fuerza, que han contribuido a convertir esta soberbia producción en un éxito rotundo y digno de Haendel.



Arthur Balder

Ariodante de Händel en la Opera de Munich

WILFRIED HÖSL

EL OCASO DE LA OPERETA

Dresde. Semperoper. 29-XII-99. Kálmán, *La princesa de las czardas*. Sabine Brohm, Klaus Florian Vogt, Chris Merritt, Pascale Schulze. Director musical: Stefan Soltesz. Director de escena: Peter Konwitschny. Decorados y vestuario: Johannes Leisacker.

DRESDE Antes del comienzo de la representación, se oyen ruidos de guerra, salvas militares y detonaciones que invitan a participar en una alegre velada sobre la opereta de Kálmán *La princesa de las czardas*. Las efigies esculpidas en los medallones del primer piso y las figuras alegóricas así como los retratos de los compositores del telón de gala llevan gorros puntiagudos y largas narices; los globos de las lámparas producen una equívoca luz roja. Peter Konwitschny ha tomado como pretexto el año del estreno de la obra (1915) y una alusión al enroscamiento en las acotaciones escénicas para presentarla como una orgía de la guerra y montar una tienda de los horrores, llena de elementos de mal gusto, absurdos y desagradables. Fuego, nubes de

humo, espejos y ventanales hechos añicos y una constante cortina del ruido más penetrante acompañaron toda la velada, que algunos espectadores no presenciaron hasta el final, abandonando la sala entre protestas. El director de escena tuvo que acudir a estos provocadores medios ya que evidentemente no tiene mano para el género ligero. Los cantantes actuaron de modo torpe y pesado, sus diálogos (en su mayoría gritados) fueron prolijos y fatigosos, y a la representación le faltó, en general, *tempo*, humor, encanto y *esprit*.

Los cantantes tampoco contribuyeron mucho. Sabine Brohm no es una diva de opereta, para lo que le falta *glamour*. Su Sylva mostró un timbre camoso y melancólico, pero muy tenso en el agudo. Klaus Florian Vogt como Erwin resultó agradable y seguro en la zona al-

ta, aunque algo débil en centro y graves. Pascale Schulze como Condesa Stasi resultó demasiado *soubrette* y poco erótica (algo difícil de conseguir con su uniforme de enfermera de la cruz roja), y Chris Merritt como Condé Boni fue el único que logró dar algo de personalidad a su papel. La Staatskapelle tocó con opulencia y delicadeza, aunque de la dirección musical de Stefan Soltesz se esperaba más refinamiento, ligereza y temperamento. En la segunda representación hubieron de efectuarse algunos cambios en la (sin duda carísima) puesta en escena. Más correcto hubiese sido eliminar este escándalo del cartel, para evitar que el público de Dresde tuviese que recordar los horrores del ataque aéreo de aquel 13 de febrero de 1945.

Bernd Hoppe

¿TRIUNFO SIN TRASCENDENCIA?

Berlín. Staatsoper Unter den Linden. 30-I-2000. A. Scarlatti, *Griselda*. Dorothea Röschmann, Miah Persson, Malena Ernman, Lawrence Zazzo, Artur Stefanowicz, Daniel Kirch. Director musical: René Jacobs. Director de escena: Stephen Lawless. Decorados y vestuario: Tobias Hoheisel.

BERLÍN *Griselda* presenta una especie de historia sado-masoquista. Sin embargo, Stephen Lawless presentó en su montaje una serie de elegantes cuadros que rendían culto a un cierto manierismo y, en la exaltación de las actitudes de los cortesanos y del tirano Gualtiero, así como con en los lujosos y excéntricos trajes, señalaban la decadencia de la acción. Pues lo que le ocurre a *Griselda* en cuanto a crueldad humana supera toda medida. Esta humilde pastora es elevada al trono y después de quince años de matrimonio se ve rechazada y privada de sus dos hijos, además de tener que enfrentarse a su regia sucesora, pero nada puede debilitar su amor por Gualtiero. *Griselda* es, sencillamente, el símbolo de la virtud y de la fidelidad femeninas. Sólo tras el descubrimiento de la verdadera identidad de la nueva novia (que es, en realidad, la hija de *Griselda* que había sido raptada), recibe la protagonista su justo premio con una nueva ascensión al trono.

La, en conjunto, bastante rígida producción se animó sólo en algunos momentos, como la cacería junto a la cabaña de *Griselda* o el marcadamente coreográfico cuarteto del acto tercero. El decorado de Tobias Hoheisel es una caja de láminas doradas sobre la que brilla un sol de terciopelo negro, lo que da a la producción una estética asiática. El segundo acto, que transcurre en el campo y muestra de nuevo a *Griselda* como una muchacha sencilla y a soldados con abrigos de piel, recuerda a un paisaje nevado de Siberia. Aquí tiene lugar el momento más emotivo de la ópera, cuando la abandonada esposa entona un aria que va directamente al corazón y luego se queda dormida. Dorothea Röschmann interpretó esta pieza como arrobada, con tonos muy intimistas, aunque también supo reflejar con colores muy individualizados sus contradictorios cambios de humor, desde su apasionado amor a la ironía o incluso los ataques de furia, si bien a la soprano le faltó algo más de aplomo dramático en estos pasajes. Pero su musicalidad y sensibilidad son indiscutibles, e hicieron del dúo con su hija Costanza del segundo acto un momento conmovedor. En este papel,

Miah Persson se reveló como otra intérprete de excepción, con encantadora presencia, cautivador timbre y elevada calidad de artista, con brillantes agudos, precisos *staccati* y etéreos trinos. A su enamorado Roberto le dio mucha energía Malena Ernman, con su ágil timbre de mezzosoprano, su virtuosa coloratura y sus agudos llenos. Los dos contratenores, Lawrence Zazzo como Gualtiero y Artur Stefanowicz como Ottone, fueron bastante intercambiables, tanto vocal como escénicamente, resultando el americano demasiado noble para el despótico rey y faltándole al polaco algo más de carácter como intrigante. En el pequeño papel del príncipe Corrado, hermano de Roberto, el tenor Daniel Kirch causó una grata impresión por su bella y consistente voz.

Sin embargo, lo que dio a la representación carácter de acontecimiento fue la interpretación, llena de temperamento y de vehemencia, de la Akademie für Alte Musik dirigida por René Jacobs, quien



Dorothea Röschmann como *Griselda*

acentuó el dramatismo de la música en los vientos y en unas cuerdas a menudo ásperas. El gran éxito obtenido fue una clara demostración por parte de los aficionados a la música antigua, que no están dispuestos a aceptar el anunciado fin de esta era en la Lindenoper.

Bernd Hoppe

Torroella de Montgrí
Girona-Costa Brava
Julio-Agosto 2000



CURSOS
INTERNACIONALES
DE INTERPRETACIÓN Y
COMPOSICIÓN
MUSICAL

30 de JUNIO-9 de JULIO

JOSEP VICENT, *percusión*
Percusionista del Concertgebouw
de Amsterdam. Director Artístico
del Amsterdam Percussion Group

VICENÇ PRATS, *flauta*
École Normale de Paris

JOAN ENRIC LLUNA, *clarinete*
Conservatorio de la Universidad
de Birmingham

27 de JULIO-5 de AGOSTO

RADU ALDULESCU, *violoncelo*
Academia Menuhin de Gstaad

STEFAN GHEORGHIU, *violín*
Solista Internacional

30 de JULIO-5 de AGOSTO

JOAQUÍN ACHÚCARRO, *piano*
Southern Methodist University, Dallas

2 de AGOSTO

Clase Magistral
EMMA KIRKBY, *soprano*
Guildhall School of London

7-16 de AGOSTO

LLEONARD BALADA, *composición*
Carnegie Mellon University, Pittsburgh

ALVARO PIERRI, *guitarra*
Université du Québec à Montreal

ORGANIZA

JM YdM Joventuts Musicals de
Torroella de Montgrí

Ap. 70 - 17257 Torroella de Montgrí - Tel. 972 70 06 05
Fax. 972 70 06 48 - e-mail: jmmtdm@ddgi.es
www.ddgi.es/jdm/jmmtdm.html

COLABORAN



PATROCINAN



LULU EN DOS ACTOS

Viena. Staatsoper. 12-II-2000. Berg, *Lulu*. Anat Efraty, Graciela Araya, Torsten Kerl, Franz Grundheber, Jorma Silvasti, Rudolf Mazzola. Director musical: Michael Boder. Director de escena: Willy Decker. Decorados y vestuario: Wolfgang Gussmann.

VIENA

Un espacio semi-circular generosamente iluminado, rodeado de una penumbrosa tribuna de grandes escalones negros.

En esa arena circense se desarrolla esta producción de *Lulu*. Desde las gradas, un coro masculino vestido completamente de negro observa vigilante a la víctima de todos los ultrajes, al objeto de todos los deseos, a la mujer en estado primitivo de cuyo asesinato finalmente será cómplice. Los responsables

de la puesta escénica concibieron un espectáculo de teatro musical de una calidad artística superlativa. Los símbolos y las alegorías omnipresentes se asocian y se funden sin fricciones con cada elemento de la producción, generando un todo unitario de una coherencia insoslayable. Los eficaces decorados y el sobrio y sugestivo vestuario fueron apropiados complemen-



Lulu, de Alban Berg, en la Ópera de Viena

AXEL ZEININGER

tos de una dirección escénica que no descuidó detalle y extrajo un rendimiento sobresaliente de todos los artistas principales. Aunque su voz es muy pequeña, sobre todo en el grave, Anat Efraty fue una *Lulu* dúctil, de recursos suficientes para afrontar este exigente papel. La experiencia y las cualidades vocales de Graciela Araya se apreciaron en la seguridad, el aplomo

mo y la expresividad con que abordó su importante participación como Geschwitz. De voz potente y comodi-

simos agudos, Torsten Kerl compuso un Pintor arrebatado, que supo mudar convenientemente su ánimo. El Dr. Schön de Franz Grundheber fue muy convincente, aunque en ciertos momentos le faltó volumen y proyección. Los notables recursos vocales de Jorma Silvasti le permitieron superar con comodidad las exigencias el papel de Alwa. Rudolf Mazzola protagonizó un Schigolch escénicamente impecable y sutilmente caracterizado. En el foso, Michael Boder se desempeñó con sol-

lencia. Mantuvo una férrea disciplina y evitó cualquier desajuste, si bien para ello sacrificó posibilidades expresivas y sutilezas que hubieran enriquecido la interpretación. Su apoyo a los cantantes fue permanente y meticuloso, lo que contribuyó a un mejor rendimiento musical.

Daniel Hisi

INTERPRETACIÓN FREUDIANA

Viena. Staatsoper. 28-XII-99. R. Strauss, *La mujer sin sombra*. Deborah Voigt, Johan Botha, Gabriele Schnaut, Marjana Lipovsek, Falk Struckmann. Director musical: Giuseppe Sinopoli. Director de escena: Robert Carsen. Decorados: Michael Levine.

La *mujer sin sombra* se estrenó en Viena el 10 de octubre de 1919, esa misma Viena de Sigmund Freud que ha inspirado a Robert Carsen su fascinante interpretación de esta ópera sobre maternidad, compasión y renuncia. La Emperatriz no es esa mujer estéril y sobrenatural con un enorme anhelo por hacerse humana, sino una mujer psíquicamente enferma, una víctima de la histeria que no puede comunicarse con su marido y con su entorno, y que es tratada en una clínica de lujo, donde se remonta en sueños hasta su niñez. Junto a su cama están sentados un psiquiatra (el mensajero de los espíritus) y una doctora (la nodriza), quienes siguen su comportamiento y practican con ella la hipnosis.

Entonces vemos, tras la pared transparente, ese mismo dormitorio como re-

flejo metafórico del alma. Allí se encuentra el mundo de Barak y la insatisfecha tintorera, en realidad el alter-ego de la Emperatriz, con la que se identifica cada vez más. El Emperador se duplica en el tintorero, y ambos son expulsados por la mujer. Este momento crucial constituye un imponente climax, cuando la habitación se coloca verticalmente y en lo alto está la Emperatriz. Imágenes filmadas muestran cómo ésta, de niña, fue muy querida por su padre (Keikobad), pero no pudo darle un vaso de agua cuando estaba agonizando. Este conocimiento le traerá la salvación.

Las paredes desaparecen, y en una superficie soleada se reúnen no sólo los protagonistas sino muchas otras parejas en la apoteosis final, algo naïf y superflua, pero acorde con los coros de los niños no nacidos. Todo lo que Hof-

mannsthal plasmó en cuanto a deseos y apetencias, impulsos sexuales, emociones y metáforas de vida, muerte y resurrección se encuentra en esta interpretación de los sueños hecha por Carsen en absoluta armonía con la música, y que fue interpretada con gran colorido y bello lirismo por Giuseppe Sinopoli, al que, sin embargo, le faltó una cierta tensión.

Deborah Voigt tiene, sin duda, una de las más bellas voces de lirico-*spinto* y la lució ampliamente, pero resultó plana como intérprete. La voz de Johan Botha posee fuerza y lirismo, si bien le falta brillantez. Falk Struckmann fue un magnífico Barak, de línea cálida y humana. Gabriele Schnaut dio gran presencia a la tintorera, pero cantó en un permanente *forte* y con mucho vibrato. La nodriza de Marjana Lipovsek estuvo algo pálida en lo vocal pero muy intensa en lo teatral.

Erna Metdepenninghen

DICCIONARIO DE LA MÚSICA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA



UNA MAGNA OBRA CULTURAL IMPRESINDIBLE PARA PROFESIONALES Y AFICIONADOS A LA MÚSICA

La única y más completa
obra de consulta sobre
la música española
e hispanoamericana.

10 volúmenes
26.000 entradas
11.000 páginas
750 colaboradores
5.000 imágenes
23 coordinadores



Desde enero de 2000, ya puede solicitar los cinco primeros volúmenes. Los restantes los recibirá durante los meses de abril, julio, octubre (2000) y enero y abril (2001)



Por teléfono
91 393 85 90



Por correo
Apto. 1048 FD
28080 Madrid



Por E-mail
edera@anaya.es



Por fax
91 742 64 14

VIAJE POR LA FANTASÍA

Amberes. De Vlaamse Opera. 8-II-2000. Offenbach, *Los cuentos de Hoffmann*. Gerard Powers, Laura Claycomb, Stephanie Friede, Mireille Delunsch, Charlotte Hellekant, Laurent Naouri. Director musical: Jean-Claude Casadesus. Director de escena: David McVicar. Decorados: Roni Toren. Vestuario: Brigitte Reiffenstuel.



Los cuentos de Hoffmann en la Ópera de Flandes

AUGUSTIJNS

AMBERES Jacques Offenbach calificó Los cuentos de Hoffmann de "ópera fantástica". El joven escocés David McVicar, nueva estrella en el firmamento internacional de la dirección escénica, nos ha metido en el mundo de fantasía del poeta, casi siempre embriagado por el vino pero siempre apoyado en su fiel musa y con la mirada fija en una mujer: la cantante de ópera Stella. Es a ella a la que busca infructuosamente en sus tres historias de amor con Olympia, Antonia y Giulietta. Pero cuando ésta finalmente aparece la deja marchar, refugiándose en los brazos de la musa, donde encontrará su auténtica determinación como poeta.

Esto fue magníficamente plasmado en el concertante *On este grand par l'amor et plus grand par les pleurse*. McVicar y el director musical, Jean-Claude Casadesus, escogieron afortunadamente este final, añadiendo el aria de Nicklausse *Vois sur l'archet frémissant*, combinando la versión tradicional de Choudens con algunos números de la edición crítica de Oeser. Esta elección permitió dar a los personajes un auténtico perfil. Sobre todo a Nicklausse, el fiel compañero de Hoffmann que se descubrirá al final como su musa. McVicar lo deja muy claro, al no presentarle como el habitual muchacho sino siempre con apariencia de mujer, aunque ataviada con sombrero y gabán.

La encontramos por primera vez en la pequeña habitación donde Hoffmann sueña, bebe y escribe. Desde el mo-

mento en que se sumerge en su mundo de fantasía, desaparece el cuartito y lo encontramos de nuevo aumentado en los siguientes actos con inmensos muebles, altos ventanales, una enorme puerta y, como una constante, el retrato de Stella. El espacio se hace cada vez más miserable, para mostrar en el acto de Giulietta una decadencia total. Esta parte fue la menos lograda de un espectáculo por lo demás convincente y bien movido. McVicar evitó el tópico y marcó acentos sorprendentes. Así, Olympia es un autómata con sentimientos e impulsos sexuales. Cochenille es un muñeco articulado y Miracle un respetable médico.

El reparto fue, en general, muy homogéneo, con Laura Claycomb en una Olympia de gran virtuosismo, Mireille Delunsch en una emotiva aunque algo forzada Antonia y Stephanie Friede en una dominante Giulietta. Charlotte Hellekant estuvo excelente como Nicklausse, y Laurent Naouri dio autoridad a los cuatro personajes demoníacos, con una magnífica proyección del texto. Sólo el Hoffmann de Gerard Powers dejó que desear, con una voz agradable pero de agudos apurados y una buena dicción francesa aunque escasa proyección.

Jean-Claude Casadesus propuso un Offenbach con muchos matices, detalles y bellos colores. Sus *tempi*, sin embargo, fueron a veces excesivamente lentos, lo que impidió que la música fuera siempre la fuerza motriz de la representación.

Erna Metdepenninghen

DECEPCIONANTE CENERENTOLA

Bruselas. Théâtre Royal de la Monnaie. 28-I-2000. Rossini, *La Cenerentola*. Enkelejda Shkosa, Jonas Degerfeldt, Donato di Stefano, Garry Magee, David Pittsinger. Director musical: Alessandro de Marchi. Director de escena: François de Carpentries. Decorados: François Schouten. Vestuario: Jorge Jara.

BRUSELAS

La historia de la Cenicienta, en la versión del libretista Jacopo Ferretti, no era suficiente para el director de escena François de Carpentries, quien montó su propia fábula y brindó una representación aburrida, sin humor ni poesía. Se esperaba mucho de los decorados de François Schouten, un popular dibujante de comics belga, pero éste se limitó a un libro de enormes dimensiones en el centro del escenario. La mayor parte del tiempo veíamos su ancho lomo rojo, y de vez en cuando se abrían algunas páginas. En el segundo acto, el libro estaba envuelto en un tul blanco y colgado del techo. Quien estuviese familiarizado con el mundo de Schouten pudo reconocer muchas cosas, pero el regista no las supo aprovechar. Como no creía mucho en el poder de la música, añadió dos personajes, dos duendes que se paseaban por la acción tratando de ser cómicos y al final hasta molestaban en el rondó de la protagonista.

Quiso presentar la obra como un sueño de Alidoro, lo cual no aportaba nada nuevo. Sólo consiguió un par de gags, lo que le debía parecer más importante que una buena dirección de actores. Hubo algunos bellos momentos, como cuando el filósofo entrega a Angelina un par de zapatos rojos, aunque en la ópera de Rossini no son importantes. Sin embargo, no le da un brazalete sino una tobillera. Esto, al igual que las dimensiones casi apocalípticas que adquirieron el final del primer acto y la tormenta del segundo, constituyen un enigma.

En lo musical, la representación tampoco alcanzó un gran nivel. Alessandro de Marchi, que acudió a última hora a sustituir a un colega, tuvo muchos problemas rítmicos con los cantantes, y en la orquesta no todo sonó con fluidez, ofreciendo un Rossini pesado y poco transparente. En lo vocal, sólo Enkelejda Shkosa como Angelina sabía cómo cantar Rossini, aunque al final encontró algunos problemas.

E.M.

FESTIVAL REVUELTAS EN CALIFORNIA

Del 20 al 23 de enero de 2000 se ha celebrado en la pequeña ciudad de Santa Barbara, California, un Festival Revueltas promovido por la activa Gisèle Ben-Dor, directora de la orquesta sinfónica de la ciudad y continuamente comprometida con la programación de música iberoamericana. La interpretación de la música del compositor mejicano -del que se cumplieron cien años del nacimiento el 31 de diciembre de 1999- en tierras estadounidenses puede ser valorada en un doble aspecto: como auténtica revelación para un público anglosajón que ignoraba la existencia misma de esta figura trascendental del arte sonoro mejicano del siglo XX y como posibilidad de preservación de un legado cultural que los numerosos emigrantes mejicanos en California están en peligro de perder. El doble objetivo se perseguía por medio de una inteligente y atractiva distribución de las convocatorias por los puntos más interesantes de la ciudad: Universidad de Santa Barbara -donde trabajara Karl Geiringer-, antigua misión de los franciscanos, Arlington Theater (asombrosa muestra de la arquitectura neoadaluzo o "española" californiana) y otros teatros y auditorios.

Como señaló en sus dos interesantísimas conferencias el profesor mejicano -de padres vieneses- Roberto Kolb-Neuhaus, una de las máximas autoridades mundiales en la música de Revueltas de la que en la actualidad prepara la edición crítica, el estilo del compositor era más avanzado y original en su obra de cámara, en tanto que la producción cinematográfica permanecía dentro de un orden más convencional. Sin embargo, la inclusión de tres películas con música de Revueltas en el Festival supuso la oportunidad de llegar a un público más amplio, en tanto que el cine sigue generando un gran interés en Estados Unidos. *Vámonos con Pancho Villa* (Fernando de Fuentes, 1935) cuenta con una partitura mejicanista que ilustra con elocuencia la pesimista imagen de la Revolución como devoradora de sus propios hijos. Una secuencia permite ver fugazmente a Revueltas como pianista de un bar. *La noche de los mayas* (Chano Ureta, 1939) suscitó en el compositor una colaboración un tanto estereotipada de música precolombina inventada, pero el guión mismo de la película es otro lugar común: una tribu maya que vive en felicidad arcádica hasta su contacto con el corruptor hombre blanco. Tam-

poco la trama es lo más importante de *Redes* (Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, 1934), un logro formidable en el plano estético -"pintura mural en movimiento", recordó el profesor Kolb-Neuhaus- para acompañar a una ingeniosa invitación a unirse a los sindicatos promovida desde el gobierno. Aprovechando la escasez de diálogos, Ben-Dor y la Sinfónica de Santa Barbara ofrecieron en vivo la poemática y eficaz música de Revueltas con excelente sincronización. La otra obra del programa, la *Sinfonía n.º 10* de Villa-Lobos, tuvo una lectura un tanto pálida -perjudicada por la mala acústica del Arlington- para una obra con más efectos que verdadero contenido musical. Mejor fortuna encontró otra de las obras de Villa-Lobos programada por el Festival, el *Cuarteto n.º 5*, a cargo de un grupo innominado (miembros de la Sinfónica), poseedor de una contagiosa vitalidad rítmica. Las dos páginas de Revueltas interpretadas por estos músicos, los *Cuartetos n.ºs 2 y 4*, merecieron acercamientos vibrantes que evidenciaron la modernidad de sus disonancias y "estridentes". La sesión contenía igualmente *Clocks* (1998), para piano (Alfredo Oyáguéz) y cuerdas, obra divertida y un punto candorosa de Miguel del Águila.

Un variado conjunto de cámara (procedente asimismo de la or-

la última. Es en estas músicas donde la personalidad de Revueltas es única en su sincretismo, que le iba apartando tanto de la referencia mejicanista como de la tradición europea.

La propuesta dirigida a un público infantil -que acudió en masa- con el teatro de marionetas Espiral, el grupo de percusión Tambuco y miembros de la Sinfónica de Santa Barbara, dirigidos por Gisèle Ben-Dor, fue seguramente la de más éxito de cara al segundo de los objetivos sociológicos del Festival. Además de las deliciosas realizaciones de *Érase una vez un rey* o *El renacuajo paseador* (obra que el propio Revueltas dio a conocer durante su estancia en España, en 1937, en plena contienda civil), lo más interesante desde un punto de vista musical tal vez fuera la ocasión de conocer la versión de cámara de *Sensemaya*, alternativa que reduce el vigor y colorido del poema sin-



Gisèle Ben-Dor

fónico original, pero que se adapta hábilmente a su interpretación junto a un teatro de marionetas.

La Orquesta de Cámara de Santa Barbara, con la incansable Ben-Dor, que ese día dirigió tres conciertos, puso también en atriles otras obras representativas del catálogo revueltino, *Cuauhnáhuac*, el *Homenaje a Federico García Lorca* (partitura también conocida por algunos públicos de la España en guerra) y la *Música para charlar*. La segunda parte de este concierto estuvo a cargo del sorprendente Cuarteto de percusión Tambuco, capaz de hacer música sólo con sus brazos y una mesa -*Musique de tables* de Thierry de May, donde llega a plantearse una fuga- y de sumergir a los espectadores en todo un ritual mágico, *Corazón sur* de Eduardo Soto-Millán.



Silvestre Revueltas

questa de la ciudad) tocó una interesantísima panorámica de la música más avanzada -y humorística- de Revueltas: *Ocho por radio*, *Tragedia en forma de rábano* (no es plagio) y la *Toccata sin fuga*, solventando con musicalidad las muchas dificultades de páginas como

DOCTOR FAUSTO ÍNTEGRO

París. Théâtre du Châtelet. 21-1-00. Busoni, *Doktor Faust*. Dietrich Henschel, Kim Begley, Eva Jenis, Nikolai Schukoff, Sorin Coliban. Coro del Théâtre du Châtelet. Orquesta Filarmónica de Radio France. Director musical: Kent Nagano. Director de escena y decorados: Pierre Strosser. Vestuario: Patrice Cauchetier.

PARÍS Dos años después de su estreno en la Ópera de Lyon, y en el momento en que ha aparecido en el mercado la grabación realizada en el transcurso de dichas representaciones (comentada en el nº 141 de SCHERZO), la producción de Pierre Strosser y Kent Nagano del *Doktor Faust* de Ferruccio Busoni debería instaurar definitivamente en París esta obra injustamente desconocida, pese a su infinita riqueza, tanto desde el punto de vista musical como literario y filosófico.

Doktor Faust es, de hecho, el testamento de su autor, quien trabajó en este proyecto durante más de diez años sin llegar a terminarlo. La partitura, plena de reminiscencias, no es por ello menos personal, y constituye un auténtico compendio de toda la producción del compositor. Como en Lyon, pero también en Salzburgo con Peter Mussbach, Kent Nagano ha optado por la versión completada por Philipp Jarnach poco antes del estreno de



Doktor Faust de Busoni en el Teatro de Châtelet

M. N. ROBERT

la obra en Dresde en 1925 antes que por la edición crítica de Antony Beaumont estrenada en Bolonia en 1985, que al menos ha grabado como apéndice para Erato. En la realización de Strosser, los cuadros se suceden en fundidos encadenados por el simple desplazamiento de un telón movido por los protagonistas, mientras la acción principal se sitúa en el centro del escenario sobre una cresta dominada por un impresionante andamio, un concepto muy sencillo pero conforme

al espíritu del teatro de marionetas que subyace en el transcurso de la obra, y que resulta muy eficaz en el primer prólogo, con una escena que hacía pensar irremediabilmente en el *Principito* de Saint-Exupéry. Si a la producción, adaptada a las vastas dimensiones del teatro parisiense, le sigue faltando el lado fantástico de la obra, Nagano supo animar la partitura con energía, dándole fluidez y transparencia, al frente de una suntuosa Orquesta Filarmónica de Radio France, más carnosa, robusta y variada que su *alter ego* de Lyon. Pero fue el excelente Dietrich Henschel, con su irisado timbre, quien logró animar la obra en su conjunto. Gracias a su madurez, el baritono alemán se ha liberado totalmente de la impronta de su maestro Dietrich Fischer-Dieskau para lograr un Fausto alucinante de veracidad, frente al autoritario Mefistófeles de un Kim Begley en gran forma. El punto más débil del reparto fue Eva Jenis, quien, a pesar de la importancia relativa de su prestación, alteró la excelente impresión de conjunto con una insignificante Duquesa de Parma.

Bruno Serrou

BRILLANTE PELLÉAS

Burdeos. Grand-Théâtre. 22-1-2000. Debussy, *Pelléas et Mélisande*. Jean-François Lapointe, François Le Roux, Fernand Bernadi, Charles Sourisce, Jean-Jacques Douméne, Isabelle Cals, Hanna Schaer. Orchestre National Bordeaux Aquitaine. Coro de la Ópera de Burdeos. Director musical: Hans Graf. Director de escena: Yannis Kokkos.

BURDEOS *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy, pese a estar considerada como una de las grandes óperas del siglo XX, no es una obra excesivamente popular y la posibilidad de presenciar una buena representación no es algo que suceda con frecuencia. El montaje del Gran Teatro de Burdeos, encomendado al director de escena griego Yannis Kokkos, resaltó por la originalidad de las ideas desplegadas, empleando los espejos como elemento indispensable dentro de este mundo mágico donde se desarrolla esta extraña historia de amor, lo que contribuía a crear una dimensión nueva dentro de la historia al observarse los personajes desde varias perspectivas.

El reparto, francófono en su totalidad, no tuvo fisuras, comenzando con el apasionado Pelléas de Jean-François Lapointe, un baritono de voz juvenil y brillante que desplegó toda su emoción en la escena del balcón con Mélisande. El Golaud de François Le Roux (intérprete magnífico de Pelléas durante mucho tiempo), desplegó todo su potencial dramático y compuso un excelente personaje desde el principio de la obra, resultando escalofriante la escena con el Yniold del niño-soprano Charles Sourisce. El terceto protagonista lo cerraba la Mélisande de Isabelle Cals, que tan buen recuerdo nos dejó la temporada pasada en el Sesto del *Julio César* de Haendel. Desarrolló su papel logrando pasar de la niña asustada del primer acto a la mujer de-

cepcionada del resto de la ópera. Entre los personajes secundarios brilló la rotundidad de la Geneviève de Hanna Schaer, con una voz tersa y aterciopelada, y el Arkel grave aunque tal vez demasiado joven de Fernand Bernadi.

La labor de la orquesta y la de su responsable, el austriaco Hans Graf, merecen una mención aparte. En una ópera donde la palabra está engarzada con la música de manera sublime, el director supo extraer esa sonoridad tan particular de Debussy, tratando de llevar toda la representación de manera comedida y brillando con rotundidad en los momentos más dramáticos. La calidad de la orquesta se pudo comprobar al interpretar esta música de manera muy matizada y con sumo cuidado en las intervenciones solistas de los diferentes miembros de la misma.

Carlos Sáinz Medina

DIABLOS EN TURÍN

Turín. Teatro Regio. 28-I-2000. Penderecki, *Die Teufel von Loudun*. Terese Cullen, Paolo Coni, Andrea Silvestrelli, Alessandro Svab, Stuart Patterson, Paolo Barbacini, Maurizio Leoni. Director musical: Yoram David. Director de escena: José Carlos Plaza. Decorados: Francisco Leal. Vestuario: Pedro Moreno.

TURÍN Considerada la capital del ocultismo y de los ritos satánicos, Turín se ha apuntado el estreno en Italia de la versión original de *Die Teufel von Loudun*, ópera con texto y música de Krzysztof Penderecki, que tras su presentación en la Ópera de Hamburgo el 20 de junio de 1969 ya se había presentado, muy oportunamente traducida, en Trieste el 6 de febrero de 1974, siendo el que firma en aquel entonces un joven testigo.

Ha pasado más de un cuarto de siglo, pero esta pieza -ejemplo de teatro político trazado en 30 escenas que se suceden a ritmo cinematográfico-, inspirada en el relato histórico de Aldous Huxley (1952) sobre un caso de histeria sexual ocurrido en Francia en el siglo XVII, en el convento de monjas ursulinas de Loudun, con la consecuente condena con auto de fe del vicario Urbain Grandier, rival de Richelieu, sigue manteniendo un fuerte impacto teatral. Pese a que la música, hace ya 30 años,



Paolo Coni en *Los diábolos de Loudun* en el Teatro Regio de Turín

se le acusaba de no ser suficientemente "moderna" por su afinidad con una banda sonora y por su inmediata accesibilidad, gracias al inteligente eclectismo del autor, que no renuncia ni siquiera al ruido como medio expresivo.

Así lo ha entendido Yoram David desde el podio, dirigiendo soberbiamente un orgánico orquestal heterogéneo, en el que caben la guitarra eléctrica y las grabaciones, con una especial importancia de la percusión, y un espléndido escenario, donde solistas, coros y actores han actuado en perfec-

ta simbiosis, destacando el humano Grandier de Paolo Coni, la endiablada Priora Jeanne de Terese Cullen y el perverso exorcista Barré de Andrea Silvestrelli.

Los Diablos de Loudun son, evidentemente, los fantasmas de nuestra psique y de la violencia política y religiosa. Este mensaje, todavía de cruel realidad en el nuevo milenio, ha tenido una interpretación ideal en la potente lectura escénica de José Carlos Plaza, que ha cuidado con minucia hasta el menor detalle sin perder nunca de vista el inmenso fresco, en un *crescendo* dra-

mático perfectamente logrado por haber renunciado a la interrupción entre los actos. Gracias al sugerente y versátil decorado de Francisco Leal (magistral también en la dosificación de la luz) y al felliniano (con un toque de Missoni) vestuario de Pedro Moreno. Tras el poderoso final coral, añadido por Penderecki en la versión francesa de Marsella de 1972, el éxito ha sido apabullante, con vítores especiales hacia los españoles.

Andrea Merli

IMÁGENES VERISTAS

Nápoles. Teatro San Carlo. 13-I-2000. Puccini, *La bobème*. Angela Gheorghiu, Giuseppe Sabbatini, Angelo Veccia, Fabio Previati, Patrizia Ciofi, Giacomo Prestia. Director musical: Enrique Mazzola. Directoras de escena: Marina Bianchi y Mietta Corli.

Catania. Teatro Massimo Bellini. 2-II-2000. Leoncavallo, *Pagliacci*. Svetla Vassileva, Giuseppe Giacomini, Juan Pons, Armando Ariostini, Francesco Piccoli. Director musical: Daniel Oren. Directora de escena: Liliana Cavani.

**NÁPOLES
CATANIA**

La bobème de Nápoles ha levantado un revuelo de críticas discordantes. Quien condenó en su conjunto el espectáculo desde las autorizadas páginas del milanés *Corriere della Sera* ha exagerado sospechosamente. ¡Los cotilleos artístico-

políticos también ocurren en Italia! Angela Gheorghiu ha interpretado una Mimi emocionante por temperamento, belleza de voz y de figura y adecuación técnica y musical. A Enrique Mazzola se le escapó la batuta en algún momento,

con desequilibrios entre foso y escena en el segundo acto, pero consiguió instantes de inspirada poesía con la melodía pucciniana. El resto del reparto estuvo entre lo bueno y lo correcto (Sabbatini canta bien, pero su Rodolfo personalmente no convence) y sin escándalo la producción, que pese al uso de proyecciones no abandona la confortante tradición melodramática.

Otro cantar fue el de *Pagliacci* en el Teatro Massimo Bellini, dirigida por por el temperamental Daniel Oren, para el que este repertorio no tiene secretos. Su dirección lleva a sus extremos el manifiesto verista, con desatadas expansiones

en la orquesta y una búsqueda obsesiva de la intención en la frase musical cantada. Ello se traduce en una lectura que pone los pelos de punta al auditorio. El público catanés se ha exaltado de manera insólita, decretando un merecido triunfo a los intérpretes, víctimas ante todo de la genial tiranía del maestro. El Prólogo y Tonio estuvieron estupendamente matizados por Juan Pons. Giuseppe Giacomini fue un Canio físicamente adecuado y vocalmente en un momento feliz, con agudos que son auténticas estocadas. La guapísima Svetla Vassileva hizo una Nedda fresca y valiente, Francesco Piccoli un modélico Arlequín y Armando Ariostini un vehemente Silvio. La producción de Rávena, firmada por Liliana Cavani y realizada en Catania por Marina Bianchi, ha supuesto otro acierto.

A.M.

A LOS PIES DE ABBADO

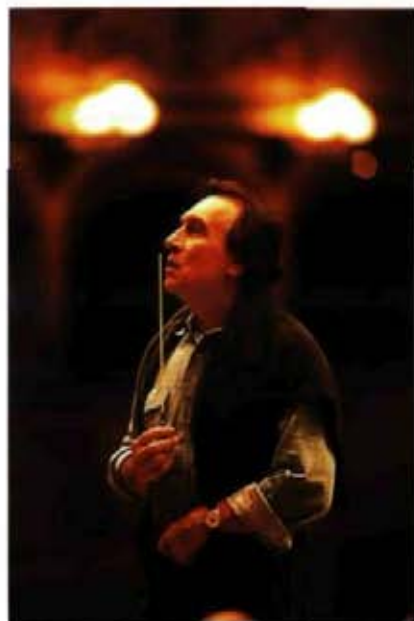
Ferrara. Teatro Comunale. Ferrara Música. 14-II-2000. Mozart, *Così fan tutte*. M. Diener, A.C. Antonacci, D. Mazzucato, N. Olivieri, Ch. Workman y A. Concetti. Mahler Chamber Orchestra. Director musical: Claudio Abbado. Director de escena: Mario Martone. Escenografía: Sergio Tamonti. 16-II-2000. Obras de Britten y Beethoven. Mahler Chamber Orchestra. M. Argerich, piano; P. Langridge, tenor; S. Dohr, trompa. Director: Claudio Abbado.

FERRARA Mientras que la exquisita clientela del Festival de Salzburgo no podrá disfrutar este verano de la presencia de Abbado como director de ópera, los melómanos de la provinciana Ferrara [hermosa ciudad medieval de 147.000 habitantes situada en el corazón de la región italiana de la Emilia Romana a pocos kilómetros al norte de Bolonia] han tenido la suerte de contar, un año más, con el gran director italiano nada menos que en cuatro funciones de *Così fan tutte* y en dos conciertos sinfónicos con la Orquesta de Cámara Mahler y Martha Argerich como solista de lujo.

Abbado, a pesar de su ya dilatada carrera operística, se enfrentaba por primera vez al *Così* mozartiano y daba por concluida la *Trilogía Da Ponte*, que había comenzado hace veintisiete años en la Scala con las célebres *Bodas* de Strehler. Después de un largo paréntesis, el maestro milanés no volvería a dirigir

Mozart desde el foso hasta el Festival de Viena de 1991 en otra producción de esta misma ópera con Jonathan Miller -que más tarde también se pudo ver en Ferrara en 1994-. De nuevo sería Ferrara la ciudad elegida por Abbado en 1997 para estrenarse con *Don Giovanni*, en un discreto montaje firmado por Lorenzo Mariani. La última experiencia mozartiana de Abbado data del Festival de Aix (1998), también con *Don Juan*, pero en esta ocasión con el gran Peter Brook como compañero de viaje.

El maestro milanés ha ido cambiando poco a poco su visión de Mozart con el paso de los años. Se ha modernizado en la elección de los *tempi*, fraseos y acentuaciones, ha reducido considerablemente los efectivos orquestales y ha trabajado de forma muy concienzuda la tímbrica. Aunque se encuentra lejos de las propuestas más radicales que hoy ofrecen directores como Gardiner, Harnoncourt o Jacobs, queda patente el intento de recuperar un lenguaje musical mozartiano más cercano a los modos de la época que a la tradición interpretativa centro-europea de los años sesenta y setenta, en la que se educó y practicó. La diferencia con otros colegas -modernos o no-, es que Abbado aborda Mozart desde una perspectiva más teatral, más rossiniana si se quiere, lo que otorga a sus lecturas una gran expresión dramática (que se advierte menos en sus grabaciones de estudio, en general mucho más frías y asépticas). Si a este componente teatral le añadimos la coherencia musical de sus planteamientos, el firme criterio narrativo de su batuta y la forma que tiene de arropar y mimar a los cantantes, el resultado es sinceramente apasionante. Esto es, ni más ni menos, lo que ocurrió en este



Claudio Abbado

MARCO CASELLI

Così ofrecido en el recoleto Teatro Comunale de Ferrara, de excepcional acústica e idóneas dimensiones para representar este tipo de óperas. Pocas veces he asistido a un éxito de público como el que aquí se cuenta. El respetable, completamente entregado con Abbado, montó una verdadera algarabía, negándose a abandonar sus asientos luego de un cuarto de hora de enfervorecidos aplausos y enloquecidos bravos. Al final, ante las insistentes ovaciones, la compañía tuvo a bien bisar el penúltimo sexteto del primer acto *A la bella Despinetta*... El delirio.

Fue una gran noche de ópera y un éxito personal para el maestro, pero no fue, ni mucho menos, una función redonda. Abbado apostó, ya lo hizo en el *Don Giovanni* de Aix, por un reparto esencialmente joven (con excepción de la Despina), lo que tiene sus ventajas, pero también presenta algunos inconvenientes. Es innegable la frescura de las voces jóvenes y el enorme entusiasmo con el que abordan la escena, pero todo ello no es suficiente en una ópera tan complicada como *Così*, en la que además hay que cantar mucho y bien. Fue por ahí por donde vinieron los problemas. Sólo el joven bajo-barítono italiano Nicola Olivieri, que tan buena impresión nos había causado este verano en Pésaro, tuvo un actuación sobresaliente como Guglielmo. Al tenor de Arkansas Charles Workman, tan de moda ahora, le sobran condiciones vocales y le falta estilo mozartiano. Su *Aura amorosa* fue intachable. No fue una buena idea abrirle su segunda aria, *Ab lo veggio, quell' anima bella*, que, además de

IT

Gran Teatre del Liceu

La Fundación del Gran Teatre del Liceu convoca audiciones para las siguientes plazas en la

IT

ORQUESTA SINFÓNICA Y CORO DEL GRAN TEATRE DEL LICEU
(Director Musical: Bertrand de Billy)

ORQUESTA:
Fechas de las audiciones:
1 Concertino: 10 de abril del 2000
Violines II: 17 de abril del 2000
Trompeta solista: 30 de abril del 2000

CORO:
Fechas de las audiciones:
Bajos: 9 de mayo del 2000
Tenores: 11 de mayo del 2000
Sopranos: 15 y 16 de mayo del 2000
Baritonos: 17 de mayo del 2000

IT

Las candidaturas y el CV deben dirigirse como máximo 10 días antes de cada audición a la Fundación del Gran Teatre del Liceu (Dirección Musical)
Rambla, 81-89, 08002 Barcelona

Información:
Tel: + 34 93 485 99 60 Fax: + 34 93 485 99 97 <http://www.liceubarcelona.com>

no cantar bien, le mermó las facultades para encarar con éxito el difícil *Tradito, scernito*, donde afloraron los problemas técnicos que tiene aún por resolver en las notas de paso y los agudos tremolantes. Andrea Concetti tuvo una actuación decepcionante como Don Alfonso, en un papel que claramente le queda grande en lo dramático. Con las mujeres no mejoraron las cosas demasiado: Melanie Diener -que alternaba con Carmela Remigio como Fiordiligi- tiene algunos problemas en los agudos y, aunque siempre canta con gusto, resulta fría como el témpano. Anna Caterina Antonacci -que compartía cartel con Laura Polverelli- fue una Dorabella llena de intención dramática, pero en apenas doce años de carrera tiene ya grandes problemas vocales. Tan pronto canta papeles de soprano como de mezo -ha cantado ¡Carmen!- y esta indefinición sin duda le está pasando factura. Daniela Mazzucato -que debutó con Abbado Susanna en la Scala en 1973- parece a sus cincuenta y tantos una joven treintaañera. Su Despina fue un hallazgo: ágil, pícarona y resabiada. Como tiene que ser.

La producción, demasiado sencilla y sin complicaciones escénicas, había sido estrenada en el Teatro San Carlo de Nápoles en marzo del año pasado, y estaba firmada por Mario Martone, director teatral y cineasta, autor de películas como *Morte di un matematico napoletano* (1992), *La salita* (1997) o *Teatro di guerra* (1998). Dos camas, un espejo, un par de sillas y un gran ventanal al mar sobre la misma pared de fondo de un escenario completamente desnudo fueron los únicos elementos escenográficos que Martone dispuso para poner en pie una pieza donde prevaleció un meticuloso trabajo actoral de equipo. El escenario se amplió con dos pasarelas laterales y se utilizaron los dos primeros proscenios en un juego escénico constante. En el foso se encontraba la extraordinaria y juvenil Orquesta de Cámara Mahler, que fue fundada en 1998 por Abbado con elementos provenientes de 15 países -un español entre ellos- y pertenecientes a la Gustav Mahler Jugendorchester. En la actualidad es la orquesta residente de la temporada de Ferrara Música y es, sin duda, un lujo de orquesta.

Brillante Beethoven

Como también fue un lujo el concierto que dos días después interpretó esta misma orquesta con una Martha Argerich en estado de gracia en un brillantísimo *Segundo* de Beethoven que pasará a la

historia por la intensidad musical con que fue interpretado. Abbado y Argerich, que han mantenido una gran amistad y una estrecha colaboración mutua durante tantos años, hacía casi veinte que no tocaban juntos en Italia. Los dos músicos se entienden de maravilla y hacen música de verdad, con mayúsculas. Argerich, felizmente recuperada de la enfermedad que la ha traído de cabeza en los últimos años, demostró que se encuentra en una forma espléndida, con un sonido y una digitación únicas. Como respuesta a las interminables ovaciones, Argerich regaló -cosa rara- un *Preludio* de Bach, tocado con una fantasía desbordante.

El concierto se abrió con la infrecuente *Serenata para tenor y trompa* de Britten con Philip Langridge en la parte vocal, que la borda, y con el joven Stefan Dohr de 33 años -solista de la Filarmónica de Berlín-, que nos hizo toda una demostración de cómo puede y debe sonar una trompa en todos sus registros. Una lección magistral. Para finalizar, Abbado y sus chicos tocaron una *Primera* de Beethoven ágil, desenfada-



Melanie Diener y Anna Caterina Antonacci en *Così fan tutte*

da, llena de vitalidad y muy contrastada. El programa no terminó ahí, aún quedaba la intensa y dramática obertura de *Egmont*, ofrecida como regalo de un concierto memorable. Afortunadamente tanto la ópera como el concierto fueron grabados por la RAI. Esperemos que Juan Ángel Vela esté al quite para programarlos cuanto antes en el programa *Música Noche* de Canal+.

Antonio Moral



de formación
o ampliación
de estudios
musicales y
alta especialización

SOCIEDAD DE ARTISTAS
Interpretes o Ejecutantes
de España

Gran Vía, 7 - 28007 Madrid
91 577 97 09

Pº de Gracia, 112 - 08080 Barcelona
93 292 02 50



FESTIVAL RUSO

Cagliari. Teatro Lirico. 24-1-00. Chaikovski, *Cherevichki*. Valeri Popov, Ludmila Semchuk, Ekaterina Morosova, Vladimir Ognovenko. Director musical: Gennadi Rozhdestvenski. Director de escena: Yuri Alexandrov.

Venecia. Palafenice. 28-1-00. Rimski-Korsakov, *Sadko*. Dagmar Schellenberger, Vladimir Vaneev, Tea Dumurishvili, Viktor Lutziuk. Director musical: Isaac Karabchevsky. Director de escena: Egisto Marcucci. Decorados: Lauro Crisman. Vestuario: Claudia Calvaresi.

CAGLIARI VENECIA

Por una curiosa coincidencia, dos teatros italianos han decidido abrir sus temporadas operísticas presentando dos títulos importantes e infrecuentes del repertorio ruso. El Teatro Lirico de Cagliari ha propuesto el estreno italiano de *Cherevichki* (Los botines) de Chaikovski, estrenada en 1887, y revisión, a su vez, de *Vakula el be-rrero*, de 1874. La obra, basada en un relato de Gogol, es bastante atípica por la intimista vena poética desplegada por el compositor. De hecho, el humor corrosivo, la ironía, la natural comunión entre el mundo mágico y el real característicos del cuento gogoliano en Chaikovski pasan a segundo plano respecto a la caracterización de los personajes. Esto hace que la factura dramática esté menos conseguida que en *Eugenio Onieguin*, ya que la novela de Pushkin resultaba más adecuada a su sensibilidad. Pese a ello, la ópera contiene páginas de una belleza absoluta, y está llena de temas populares, de danzas y ritmos ucranianos.

La producción, confiada al director musical Gennadi Rozhdestvenski y al escénico Yuri Alexandrov, ha encontrado la clave de lectura justa, en el sentido de que, si el maestro ruso ha puesto el acento en el lado elegiaco, dejando un poco de lado el aspecto fantástico, Alexandrov se ha basado más en Gogol que en el compositor, con una puesta en escena de marcado carácter mágico. Todo en el escenario era movimiento e invención, como unos enormes huevos de estilo Fabergé de los que cobraban vida los personajes, mientras el espacio se transformaba constantemente de cabaña en

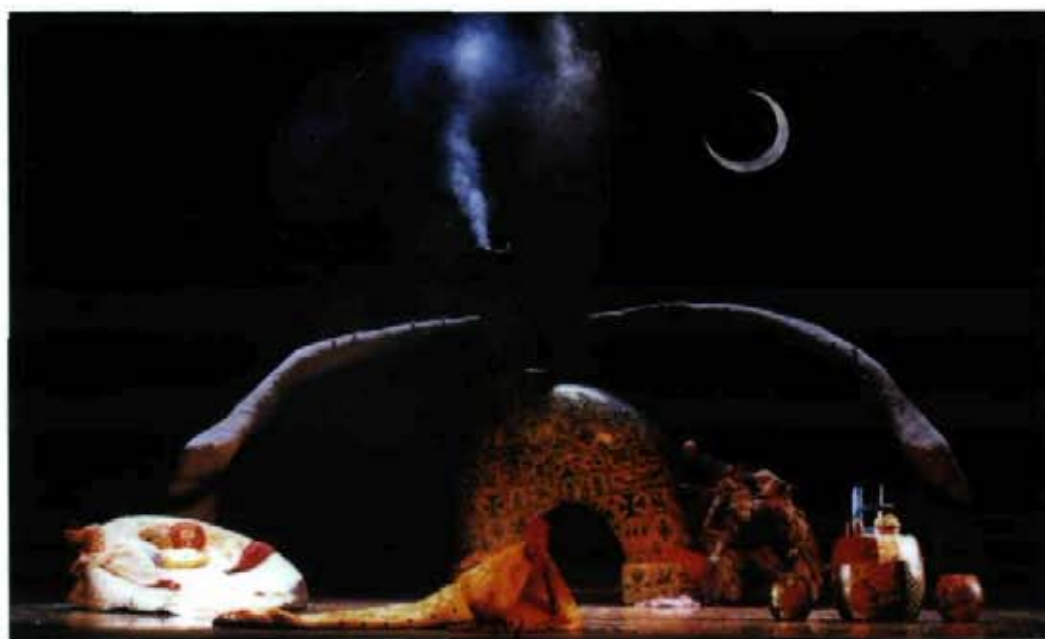
camino o palacio real, con fuegos de artificio en la aparición de la zarina.

Entre los cantantes hay que destacar el espléndido Vakula de Valeri Popov, la excelente Solokha de Ludmila Semchuk y las buenas maneras de Ekaterina Morosova (Oxana), con algún problema de entonación. Magnífica la rectoría musical de Rozhdestvenski, así como la prestación de la orquesta y del coro del Teatro de Cagliari.

El Gran Teatro La Fenice de Venecia, albergado aún en el desdichado Palafenice, ha presentado, por su parte, una nueva producción de *Sadko* (1897), ópera en siete cuadros, con libreto y música de Nikolai Rimski-Korsakov. Se trata de una obra de extraordinaria factura, cuya música no deja de fascinarnos en sus casi tres horas de duración, sobre todo por la feliz combinación de maestría técnica (en el caso de Rimski, realmente profunda) e

bría creado un espectáculo muy moderno y memorable, pero una indisposición le impidió llevar su idea hasta el final. Se ocupó de los últimos detalles Elisabetta Courir, quien, aunque mantuvo a grandes líneas las ideas de Marcucci, del escenógrafo Lauro Crisman y de la figurinista Claudia Calvaresi, no supo evitar cierta pesantez. Las abundantes proyecciones de vídeo (firmadas por el excelente Luca Scarzella) estaban coordinadas con la música, lo que evitó molestos desajustes, aunque también disminuyó en ocasiones la mágica fascinación de la partitura.

En el aspecto musical, Isaac Karabchevsky dirigió de modo espléndido los conjuntos orquestales y corales de Fenice, encontrando el tono adecuado para cada uno de los siete cuadros. Con altibajos el numeroso reparto, si bien en conjunto bastante satisfactorio. Dagmar Schellenberger encarnó a una magnífica Volkhova (hija del Rey del Mar, autoritariamente representado por Vladimir Vaneev). Tea Dumurishvili interpretó de forma encantadora al cantor Niezhata. El problema (nada pequeño) vino por parte



Los botines de Chaikovski en el Teatro Lirico de Cagliari

PRIAMO TOLU

inspiración musical. Son memorables las escenas corales, imbuidas de folclore, así como las arias solistas del personaje titular, que tiene muchos rasgos en común tanto con Ulises como con Orfeo.

La realización escénica había sido confiada a Egisto Marcucci, quien ha-

del Sadko de Viktor Lutziuk, quien posee una voz ciertamente bella, aunque exhibió demasiados problemas técnicos. Así, junto a momentos muy sugestivos hubo páginas literalmente inaudibles.

Carmelo Di Gennaro

ENSOÑACIÓN

Bolonia. Teatro Comunale. 13-II-2000. Debussy, *Pelléas et Mélisande*. Anne-Sophie Schmidt, Tracey Welborn, Gaëtan Laperrière, Nicolai Ghiurov, Claudia Nicole Bandera, Brunella Bellome. Director musical: Vladimir Jurowski. Director de escena, decorados, vestuario e iluminación: Pier'Alli.

BOLONIA Continuando con la serie de grandes obras líricas del siglo XX que integran la presente temporada operística de Bolonia, capital europea de la cultura en el año 2000, ha subido al escenario del Teatro Comunale la obra cumbre de Debussy, en una producción creada por Pier'Alli para la Opera de Lille, y que obtuvo en 1996 el premio de la crítica musical gala. Este director de escena italiano, autor asimismo de decorados, vestuario e iluminación, ha diseñado un espectáculo de sugerente poesía y de notable belleza plástica, inspirado en el simbolismo francés y muy adecuado al mundo expresivo de esta evanescente música. La constante presencia de una luna inmensa y las luces crean un clima de permanente irrealidad y un fuerte poder de fascinación. El movimiento de los cantantes es casi coreográfico, sobre todo en el caso de Mélisande, que aparece al comienzo como un pequeño animal salvaje y temeroso y



Pelléas et Mélisande en el Comunale de Bolonia

poco a poco va como tomando aire para desvanecerse después, y que contrasta fuertemente con el estatismo de personajes como el rey Arkel.

Éste contó, además, con la presencia de Nicolai Ghiurov, quien dio toda una lección de cómo utilizar sus, lógicamen-

te, mermadas facultades vocales en un retrato conmovedor y lleno de humanidad del monarca, resultando emocionante en su monólogo final. El resto del elenco tuvo un honorable nivel medio, si bien la Mélisande de Anne-Sophie Schmidt, muy apropiada en escena, mostró un timbre algo duro y falto de candor, aunque en la última parte de la obra dio prueba de unos arrostos más dramáticos de lo habitual. Tracey Welborn, con un físico algo desgarrado, cantó muy correctamente un Pelléas-tenor, Gaëtan Laperrière hizo un Golaud muy vehemente y expresivo, Brunella Bellome un pequeño Yniold muy correcto y Claudia Nicole Bandera una digna y juvenil Geneviève en la lectura de la carta.

Pero el otro punto máximo de interés de esta representación vino desde el foso, con una excelente prestación de la orquesta del Comunale dirigida con impresionante pulso teatral por Vladimir Jurowski. El ascendente maestro ruso supo establecer todos los colores y matices que exige la partitura, y al mismo tiempo darle un inusitado vigor. Una lectura realmente reveladora.

Rafael Banús Irusta

La Junta Convoca

Información e inscripciones:

Programa Andaluz para
jóvenes instrumentistas

ORQUESTA JOVEN
de ANDALUCÍA

San Luis 37 - 41003 - Sevilla

Teléfono: 954 90 14 93

Fax: 954 90 36 00

Fecha límite para la recepción
de solicitudes de inscripción:
1 de mayo de 2000

FLAUTA OBOE CLARINETE FAGOT TROMPA TROMPETA VIOLÍN VIOLA VIOLONCHELO CONTRABAJO



JUNTA DE ANDALUCÍA

CONSEJERÍA DE CULTURA E INSTITUTO ANDALUZ DE

EDICIÓN 2000

concurso
andaluz para
jóvenes
intérpretes

LA BIBLIOTECA DE SARASTRO

Zurich. Opernhaus. 31-XII-99. Mozart, *La flauta mágica*. Steve Davislim, Malin Hartelius, Elisabeth Magnuson, Anton Scharinger, Matti Salminen. Director musical: Franz Welser-Möst. Director de escena: Jonathan Miller. Decorados: Philip Prowse.

ZURICH ¿Dónde se ubica el reino de Sarastro? En Zurich queda clara la respuesta: el señor Sarastro es un gobernante ilustrado, cuyo mundo es una gran biblioteca en la que hay una pirámide plegable. El digno potentado representa la época de la Ilustración (nos encontramos en el año 1791, cuando Mozart compuso su *Flauta mágica* y la Revolución Francesa aún suponía la esperanza en un bello futuro). Survival, la Reina de la Noche, y sus dudosos consejeros encarnan lógicamente el

Ancien Régime, que al final es discretamente desterrado tras las bambalinas, mientras al fondo se ve un dorado árbol de la libertad junto a un paisaje de montaña. Un hermoso cuadro final, después de una lectura excesivamente intelectual de la ópera más popular de Mozart.

Jonathan Miller, psicólogo de profesión, introduce así una unidad en el confuso libreto de Schikaneder. Para ello sacrifica no sólo la sorprendente multiplicidad de las escenas, sino también su apabullante teatralidad. Las sorpresas, incluso ópticas, desaparecen por completo. Hay mucha moraleja y mucho significado, pero nada del divertido teatro de suburbio. El director titular de la Ópera de Zurich, Franz Welser-Möst, movió con agrado los hilos de la representación y encontró un ritmo ágil y flexible, apoyado en un sólido conjunto de la casa: la superestrella Matti Salminen como Sarastro, el experimentado Anton Sch-



Malin Hartelius y Matti Salminen en *La flauta mágica* OLI RUST

ringer como Papageno, la nueva promesa de Malin Hartelius como Pamina, así como Steve Davislim (Tamino) y Elisabeth Magnuson (Reina de la Noche), dos jóvenes valores ligeramente superados por sus papeles.

Esta nueva *Flauta mágica* ha sustituido directamente a su predecesora hasta hace unos meses, que pertenecía al legendario ciclo Mozart de Jean-Pierre Ponnelle y Nikolaus Harnoncourt. Esta producción de 1986, aunque fue una de las últimas y no globalmente más felices de Ponnelle (y Harnoncourt abandonó pronto el podio de director para dejar sitio a colegas más jóvenes), era teatro de gran efecto y variedad de cabo a rabo. Anteriormente, un espectáculo lleno de sabor -ahora, un pálido juego ideológico. Muy sólido y lleno de significado, pero también un poquito aburrido.

Mario Gerteis

TOSCA SIN SALTO

Zurich. Opernhaus. 14-I-2000. Puccini, *Tosca*. Elena Prokina, Vincenzo La Scola, Ruggero Raimondi. Director musical: Nello Santi. Director de escena: Gilbert Deflo. Decorados: Ezio Frigerio. Vestuario: Franca Squarciapino.

Segundos antes del final llega la ocurrencia del regista: Tosca no se arroja del castillo de Sant'Angelo, sino que le quita la pistola a un oficial y se dispara, cayendo agonizante, como en la muerte de Isolda, sobre el cadáver de Cavaradossi. El salto, en cualquier caso, no hubiese sido factible, ya que nos encontramos durante los tres actos en un espacio cerrado, con un suelo reluciente y paredes de espejo (ocasionalmente translúcidas). El realismo está mitigado, pero esto tampoco aporta mucho, máxime cuando los trajes siguen la fidelidad histórica de 1800. Por lo demás, Gilbert Deflo se mantiene anclado en la tradición, con una psicología muy simple y movimientos reducidos y convencionales. Hay que decir en su descargo que sustituyó, tres meses antes del estreno, a Piero Faggioni por enfermedad. Así que decidió importar su propio montaje de Niza y adecuarlo a las características de Zurich.

Una garantía de calidad fue, precisamente, el hombre que ha dirigido aquí esta ópera desde hace 41 años, la estrella de la casa Nello Santi. Marcó el compás tan soberanamente como siempre, con su gusto por estridentes *fortissimi* y cuidando al mismo tiempo a su equipo vocal en un delicado tejido orquestal.

En el reparto, de muchos quilates aunque no del todo impecable, se hallaban el expresivo aunque ocasionalmente forzado Cavaradossi de Vincenzo La Scola, y el Scarpia maravillosamente sinuoso de Ruggero Raimondi, quien disimuló sus mermaidas condiciones vocales con una irresistible interpretación. Junto a ellos, una debutante en el papel titular, que se entregó mucho, aunque tal vez no siempre del modo más acertado: Elena Prokina. La joven cantante rusa sometió su bella voz de soprano lírica a un empleo dramático, lo que consiguió sin apenas asperezas, aunque su Tosca resultó antes una emotiva amante que una arrebatada diva.

M.G.



AUDITORIO
PALACIO DE CONGRESOS ZARAGOZA



AUDITORIO

VI temporada de grandes conciertos de primavera

febrero-junio 2000

JOSÉ LUIS GONZÁLEZ URIOL / ORQUESTA DEL SIGLO XVIII. CORO GULBENKIAN. FRANS BRÜGGEN
AINHOA ARTETA / ORQUESTA FILARMÓNICA CHECA. VLADIMIR ASHKENAZY / ORQUESTA DE CADAQUÉS.
CORO AMICI MUSICAE DEL AUDITORIO DE ZARAGOZA. GIANANDREA NOSEDA / LONDON SYMPHONY.
RICCARDO CHAILLY / MISCHA MAISKY / ORQUESTA SINFÓNICA DE ODENSE / ORQUESTA FILARMÓNICA.
ARTUR RUBINSTEIN DE LODZ (POLONIA) / ORQUESTA NACIONAL DE CÁMARA DE ANDORRA. GERARD CLARET. JOSEP
COLOM / SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS. LORIN MAAZEL / ORQUESTA «CONCERTO
BAMBERG» CORO SÜDDEUTSCHES VOKALENSEMBLE / ORQUESTA DEL SIGLO DE LAS LUCES. GUSTAV LEONHARDT





EMI
CLASSICS

Double Forte

6 nuevos títulos disponibles
dentro de la serie Double Forte



BACH
Conciertos para piano
BWV 1052-1058
573641 2 (2 CD's)



BACH
Sonatas y Partitas para violín
BWV 1001-1006
573644 2 (2 CD's)



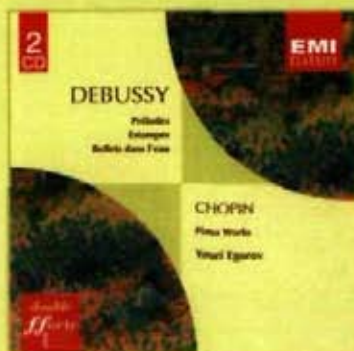
BEETHOVEN
Sonatas para violín Nos. 1-6
573647 2 (2 CD's)



BEETHOVEN
Sonatas para violín Nos. 7-10
TCHAIKOVSKY Trío con piano
573650 2 (2 CD's)



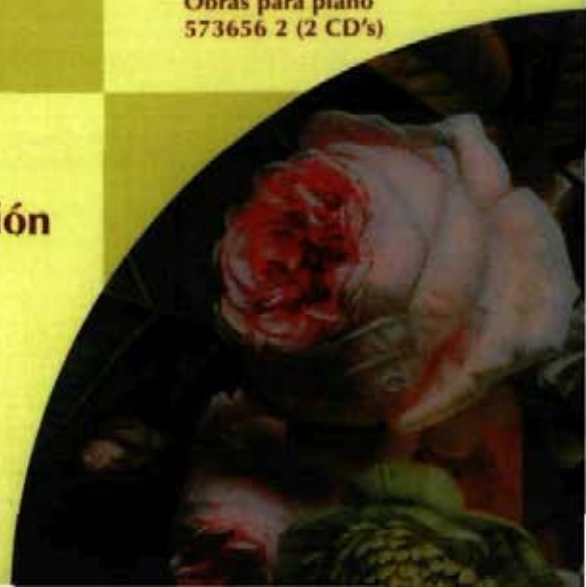
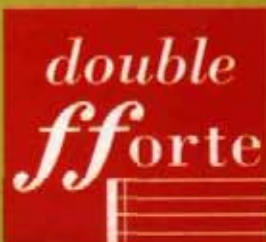
COPLAND
Billy el Niño, Primavera,
Apalache, El Salón México...
573653 2 (2 CD's)



DEBUSSY - CHOPIN
Obras para piano
573656 2 (2 CD's)

2 discos por el precio de 1

El tesoro de EMI Classics bajo la interpretación
de los mejores artistas clásicos del mundo



RICCARDO CHAILLY

EL VERISMO DE MAHLER



Riccardo Chailly (1953) ha elegido a los músicos de la Orquesta Sinfónica de Londres para "animar" la gira programada este mes de marzo en la Península Ibérica (Oviedo (26), Zaragoza (27), Madrid (28), Lisboa (29)). No hay grandes sorpresas en el contenido común de los conciertos *Música para cuerdas, percusión y celesta* (Bartók), *Primera* de Mahler, pero la gira sorprende al maestro italiano en plena inmersión mahleriana: ha publicado la *Cuarto*, acaba de grabar la *Octava* y se propone concluir el ciclo con la Orquesta del Concertgebouw después de haberlo iniciado hace 15 años sin la menor vocación integral. En medio del proceso Mahler, el maestro Chailly ha tenido tiempo para grabar *Payasos* en Amsterdam (José Cura, Barbara Frittoli, Carlos Álvarez); para recoger los honores dispensados a *La bohème*; para atenerse a los compromisos de la Orquesta Verdi; y para responder las preguntas de SCHERZO.

SCHERZO- ¿Por qué un músico tan poco convencional como usted encuentra atractivas las giras asfixiantes? Al menos, la prevista en la Península Ibérica (Zaragoza, Oviedo, Madrid, Lisboa) no se concede un solo día de descanso ni cambia una sola obra del programa.

RICCARDO CHAILLY.- Esta gira me atrae porque la Orquesta Sinfónica de Londres se ha convertido en uno de los símbolos de mi trayectoria musical y porque está planteada con absoluto rigor. No es la fórmula "fast food", tan habitual en otros casos. De hecho, antes de actuar en España voy a permanecer dos semanas en Londres con los músicos de la Sinfónica para preparar el programa con todo el entusiasmo. Me consta que todos debemos luchar contra los riesgos de la rutina, de lo convencional. Y por ello siempre me he resistido a ensayar una vez que ha comenzado la gira. Me limito a las pruebas acústicas. Y en este caso, además, voy a entrar en contacto con dos auditorios completamente desconocidos para mí, como lo son los de Zaragoza y Oviedo.

S.- El programa contiene la Primera Sinfonía de Mahler, cuyas obras parecen haberse convertido en otro de los símbolos a los que usted mismo aludía. Acaba de salir al mercado su versión de la Cuarta, ha concluido hace unos días la grabación de la Octava y aún quedan pendientes la Segunda, la Tercera y la Novena. ¿No ha sido éste un ciclo discográfico un poco caótico y desordenado?

R.C.- Sucede así porque nunca había existido la intención de hacer un ciclo como tal. Imagine-se que mi experiencia mahleriana en el disco se inició hace muchos años con la *Décima*, en los tiempos de la RSO. Y que ha proseguido prácticamente en dirección descendente, sin demasiado orden ni vocación integral. Creo que, aun así, la aproximación "caótica" es tan válida o más que la ordenada. Mahler permite este singular viaje: desde la madurez de las últimas sinfonías a la frescura de las primeras, sin que por ello se traicione el lenguaje o la unidad. Me refiero a los reflejos que mantienen unas y otras sinfonías independientemente del momento en que hayan sido compuestas. Bruckner, otro de los maestros que me resulta más afín, no permitiría un viaje de esta naturaleza.

S.- Pero también es cierto que el recorrido ascendente permite identificarlas como los peldaños de una misma escalera.

R.C.- Indudablemente existe una progresión, un sentido "ascendente" que pone en comunicación sucesiva unas sinfonías con otras. El climax de la *Primera* nos conduce directamente a la *Segunda*, y la *Tercera* es una consecuencia natural de la *Segunda*... Existe, pues, una sucesión musical que funciona como los eslabones de una cadena y que sirve de orientación sobre todo al público, al aprendizaje. Otra

cuestión es que el director de orquesta pueda analizar esos eslabones "desorganizadamente". Y en modo especial mi caso, porque me planteo la lectura de las sinfonías desde un plano instintivo. O porque las sitúo en un contexto musical repleto de "efectos colaterales". Es decir, que mi afinidad con la obra de Varèse y Zemlinsky, por ejemplo, establece un bagaje del que no puedo prescindir cuando tengo delante una obra de Mahler, aunque sean dos músicos posteriores y muy distintos entre sí. Mahler había intuido el lenguaje del nuevo siglo. Y Varèse y Zemlinsky siguieron el camino. En suma, la experiencia mahleriana ha adquirido ahora la verdadera intención de un ciclo. Y cuando lo finalice, en los próximos años, habré necesitado dos décadas para completarlo. He madurado con Mahler, he crecido con él y se ha convertido en el desafío de una vida.

S.- Excepción hecha de aquella grabación de la *Décima* (RSO), usted ha registrado las sinfonías con la Orquesta del Concertgebouw, depositaria de una increíble tradición mahleriana.

R.C.- Sí, es muy interesante, por ejemplo, conocer el mecanismo de trabajo que hemos seguido en la *Octava*, porque nuestro punto de partida ha sido el de Mengelberg, con una atención escrupulosa a sus indicaciones, a las anotaciones que aún pueden leerse en la partitura que él mismo empleó. El propio Mengelberg obtuvo las apreciaciones de metrónomo de Mahler, así es que la orquesta siempre ha tenido una



MARCO BORGREVE

conciencia del pasado, una afinidad mahleriana que yo mismo he procurado respetar en todos los extremos. En el caso de la *Primera*, que voy a dirigir en España, me valgo de las anotaciones que hizo el propio Mahler cuando la dirigió en Múnich. Tanto de los tiempos como de las correcciones al fraseo. Siempre he sido muy consciente del peso histórico de la Orquesta del Concertgebouw, de ese oro viejo acumulado en tantos años de vida.

S.- Pero usted ha sido el único director titular que se ha atrevido a derivar a los músicos holandeses un repertorio tan



MARCO BORGGREVE

"insólito" como el verismo italiano. Acaba de grabar *Payasos* y el programa de la orquesta tiene delante las obras maestras de Puccini, de Leoncavallo, de Giordano.

R.C.- El punto de partida y el "descubrimiento" de este repertorio procede, precisamente, de Gustav Mahler. Muchas veces olvidamos que su trayectoria como director de orquesta estuvo señalada por Puccini y el verismo. Fueron muchas las ocasiones en que dirigió *Manon Lescaut*, *Andrea Chénier*, *Fedora*, *Cavalleria rusticana*. Y sentía, además, una profunda admiración por todas ellas. Además existe una razón musical de fondo que justifica la relación entre el verismo, Mahler y el Concertgebouw: la estética del sonido mahleriano es igual que el pucciniano. Parecen lejanas, pero hay una complejidad común, un sentido melodramático, una teatralidad. Por eso no creo que la orquesta haya acusado una gran diferencia.

S.- No obstante, parece que entre usted y el Concertgebouw se ha producido un intercambio cultural, un cruce de ideas, de "patrimonios".

Mahler se ha convertido en el desafío de una vida

R.C.- Ha existido una especie de ósmosis, un flujo en las dos direcciones. Ellos me han "entregado" el significado de la tradición tardorromántica, y yo les he ayudado a profundizar no sólo en los límites del verismo, sino además en el repertorio de Verdi y de Rossini. Lo digo porque nuestros proyectos operísticos, más allá de *El tríptico* y de *Payasos*, contemplan una producción de *Aida*. Incluso una *Turandot* que a todos nos ilusiona mucho.

S.- Antes, sin embargo, usted y el Concertgebouw han concluido la grabación de la obra maestra de Leoncavallo. ¿Cómo ha sido el trabajo con Carlos Álvarez en *Payasos*?

R.C.- Carlos Álvarez es el gran barítono verdiano que esperamos. Tiene el color, la tesitura, la belleza vocal que tanto se ha echado de menos en el circuito de la ópera. Había



El Albéniz más genial y el más desconocido

Segundo volumen de su integral pianística por Miguel Baselga



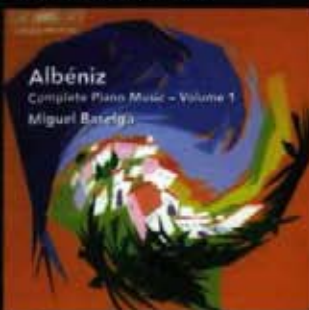
ISAAC ALBÉNIZ

Integral de la música para piano (Vol. 2)

Iberia (Libro II); Amalia, op. 95; Ricordanzi, op. 96; La Vega;
7 Estudios en los tonos naturales mayores; España (Souvenir);
Miguel Baselga (piano)

BIS 1041 (3 CD)

También disponibles:



Distribución exclusiva para España
DIVERDI - Eloy Gonzalo, 27 28010 Madrid
Tel.: 91 447 77 24 / Fax: 91 447 85 79
e-mail: diverdi@isintax.es



trabajado antes con él, en la Scala, haciendo, hace varios años una *Madama Butterfly*, pero, desde entonces, ha dado un salto cualitativo impresionante. Y no olvidemos que el personaje de Tonio es extremadamente complejo. Más allá del celeberrimo prólogo, permanece el desafío de otorgarle al personaje el color ambiguo de la comedia y del drama. Carlos Álvarez es un cantante inteligente. Una de las voces jóvenes que tienen por delante el camino más claro.

S.- *Los jóvenes, precisamente, se han convertido en una de sus nuevas prioridades y ocupaciones. ¿Qué satisfacciones encuentra en la Orquesta Verdi de Milán? ¿Por qué un "profesional" como usted se ha entregado a una orquesta de principiantes?*

R.C.- Yo necesito trabajar con alicientes. Y muy pocos son tan gratos como el de contribuir a la maduración de una orquesta, de un proyecto surgido de la iniciativa privada para abastecer a Italia de un nuevo auditorio y de una orquesta joven. Milán se había convertido en una ciudad cerrada a un tipo muy determinado de estética. Faltaba un foco de frescura y de experimentación, una salida al aburguesamiento, una solución a aquel criterio de la música que permanece anclado en lo obvio, en lo correcto, en lo previsible. Esta es una orquesta que tiene un promedio de 25 años y que navega por la música sin el menor prejuicio.

S.- *Sus comentarios parecen aludir a la Scala, o al maestro Muti, si es que nos permite abonar en las beridas del pasado, ya sabe, en la eterna polémica que envuelve a los directores italianos de posín.*

R.C.- No, no me interesa la polémica. Riccardo Muti ha dirigido tres veces la Orquesta Verdi antes de que yo fuera nombrado director titular. Y le hemos invitado para cuando quiera, pero nos ha respondido que, de momento, no dispone de fechas. No hay problemas entre nosotros.

S.- *Sin embargo, el Teatro de la Scala no quiere colaborar con usted para la grabación de La gazza ladra que había programado originalmente la casa Decca esta temporada.*



MARCO BORGGREVE

Pocos alicientes son tan gratos como el de contribuir a la maduración de una orquesta

R.C.- La decisión compete al sobrentendente del teatro, Fontana. Dice que los músicos no tienen tiempo para participar en el disco de Rossini. Y está en su derecho de eludir la grabación, pero me parece un lujo que una compañía como la Scala se permita prescindir de este proyecto discográfico. Ellos sabrán.

S.- *¿No cree que ha podido influir el éxito arrollador de su Bohème al frente de la orquesta "scaligera"?*

R.C.- No lo sé, prefiero pensar que no es así. Si creo que esta grabación le ha hecho un buen favor a Puccini.

S.- *¿A qué se refiere?*

R.C.- El planteamiento que yo pretendía no era otro que eliminar de *La bohème* todas las distorsiones que se han acumulado con el paso de los años. Otro problema era evitar una lectura simple o simplista, porque tengo la impresión de que esta ópera capital se ha afrontado demasiadas veces con un criterio superficial, frívolo. Me ob-

sesionaba hacer las cosas con verdadero rigor, así es que recurrí a la edición de Ricci para exprimirla con la mayor fidelidad, de modo que pudiera establecerse una conexión directa entre las intenciones del compositor y la interpretación. Ha sido un trabajo exhaustivo, duro, profundo.

S.- *Sus palabras podrían presuponer una versión académica, museística, pero el disco ofrece un punto de vista extremadamente vital.*

R.C. En efecto, creo que los cantantes, los músicos y yo hemos conseguido concederle a *La bobème* toda la frescu-

DISCOGRAFÍA DE RICCARDO CHAILLY

- BEETHOVEN: *Conciertos para piano*. Larrocha/RSO Berlin.
 BEETHOVEN: *Misa en do mayor*. RSO Berlin.
 BERIO: *Formazioni. Folk Songs. Sinfonía*. Van Nes/Electric Phoenix/Concertgebouw.
 BRUCKNER: *Sinfonía nº 2*. Concertgebouw. *Sinfonía nº 5*. Concertgebouw. *Sinfonía nº 6 (+WOLF: 4 Goethe-Lieder*. Goerne). Concertgebouw. *Sinfonía nº 9 (+BACH/WEBER: Ricercare)*. Concertgebouw.
 FRANCK: *Variaciones sinfónicas*. Bolet/Concertgebouw.
 GERSHWIN: *Rhapsody in blue. Lullaby. An American in Paris. Cuban Overture*. Labèque/Cleveland.
 GIORDANO: *Andrea Chénier*. Pavarotti, Caballé, Nucci. National Philharmonic.
 GRIEG: *Concierto para piano (+SCHUMANN: Concierto para piano)*. Bolet/RSO Berlin.
 HINDEMITH: *Kammermusik 1-7*. Brautigam, Harrell, Kulka, Kashkashian. Concertgebouw.
 JANÁČEK: *Misa glagolítica (+ZEMLINSKY: Salmo 83. KORN-GOLD: Passover Psalm)*. Filarmónica de Viena.
 MAHLER: *Sinfonía nº 1*. Concertgebouw. *Sinfonía nº 5*. Concertgebouw. *Sinfonía nº 6 (+ZEMLINSKY: 6 Maeterlinck-Lieder*. Van Nes). Concertgebouw. *Sinfonía nº 7 (+DIEPENBROCK: Im grossen Schuëigen*. Hagegard). Concertgebouw. *Kindertotenlieder. Lieder eines fahrenden Gesellen. Rückert-Lieder*. Fassbaender/Concertgebouw. *Das klagende Lied*. RSO Berlin.
 MARTIN: *Concierto para 7 instrumentos de viento. 4 baladas*. Concertgebouw.
 MESSIAEN: *Sinfonía Turangalila*. Thibaudet/Concertgebouw.
 ORFF: *Carmina Burana*. RSO Berlin.
 PROKOFIEV: *Sinfonía nº 3 (+VARESE: Arcana. MOSOLOV: Zaton)*. Concertgebouw.
 PUCCINI: *Manon Lescaut*. Te Kanawa, Carreras/Comunale de Bolonia.
 RAVEL: *Daphnis et Chloé (+DEBUSSY: Khamma)*. Concertgebouw.
 RIMSKI-KORSAKOV: *Scheherazade (+STRAVINSKI: Scherzo fantastique)*. Concertgebouw.
 ROSSINI: *Oberturas*. Scala de Milán. *Cantatas, vol. I*. Devia, Pertusi/Scala de Milán. *La Cenerentola*. Bartoli, Matteuzzi, Dara/Comunale de Bolonia. *Guglielmo Tell*. Milnes, Pavarotti, Freni, Ghiaurov/National Philharmonic.
 SCHOENBERG: *Gurre-Lieder*. RSO Berlin.
 SHOSTAKOVICH: *The Dance Album*. Filadelfia. *The Film Album*. Concertgebouw. *The Jazz Album*. Concertgebouw.
 STRAVINSKI: *El pájaro de fuego. Apolo. Scherzo fantástico*. Concertgebouw. *Petrushka. Pulcinella*. Concertgebouw. *The Rite's Progress*. London Sinfonietta.
 VARESE: *Obras completas*. Concertgebouw/ASKO Ensemble.
 VERDI: *Macbeth*. Nucci, Verrett/Comunale de Bolonia. *Rigoletto*. Nucci, Anderson, Pavarotti/Comunale de Bolonia. *Oberturas y ballets*. National Philharmonic/Comunale de Bolonia.
 VIVALDI: *Las 4 estaciones*. Gulli/Comunale de Bolonia.
 WAGNER: *Oberturas y fragmentos orquestales*. Concertgebouw.
 ZEMLINSKY: *La strenua. Salmos 13 y 23*. RSO Berlin. *Sinfonía lírica. Cantos sinfónicos*. Marc, Hagegard, White/Concertgebouw. *Una tragedia florentina (+ALMA MAHLER: Lieder)*. Dohmen, Vermillion, Kruse/Concertgebouw.

(Todas las grabaciones están disponibles en el catálogo Decca).

Opera Rara

Nueva y singular edición de una obra maestra rossiniana



Otello
 [Nueva edición crítica + diversas piezas alternativas]
 Ford, Futral, Matteuzzi, El Abdrazabov, López, Székely
 Philharmonica Orchestra
 David Parry
 CD 467 24 CD

También disponible

Próxima novedad

Sampler catálogo



Distribuidor exclusivo para España
 DIVERDI - Hoy Gonzalo, 27 28010 Madrid
 Tel.: 91 447 72 24 / Fax: 91 447 85 79
 e-mail: diverdi@sintax.es

DIVERDI



MARCO BORGREVE

ra, la espontaneidad y la belleza que había descrito Puccini. No debemos olvidar, tampoco, que la ópera, en contra de algunos tópicos arraigados, entraña un lenguaje de suma modernidad. Y es ahí, como decía antes, donde puede establecerse la admiración de Mahler hacia el repertorio pucciniano. Creo que el mérito de esta grabación consiste en haberle devuelto la claridad, la luz. Ha sido una experiencia fascinante.

S.- Está claro que usted ha conseguido satisfacer algunas de sus necesidades operísticas con las grabaciones y con la dimensión verista de la Orquesta del Concertgebouw, pero ¿no siente la necesidad de relacionarse con un teatro, con una compañía? Dicho de otro modo, ¿le han ofrecido o no le han ofrecido la dirección del Teatro Real?

R.C.- Luis Antonio García Navarro me lo enseñó cuando estuve en Madrid. Y he quedado francamente impresionado por las posibilidades que reúne el teatro. Sí, es verdad que existió una oferta, que me propusieron hace tiempo ocupar la titularidad, pero no sería serio por mi parte aceptar el contrato cuando la agenda y los compromisos profesionales me impiden trabajar seriamente. Una vez que estoy felizmente atado a la Orquesta del Concertgebouw y a la Orquesta Verdi, sólo me queda tiempo para prodigarme en algunas giras y grabaciones. La realidad es que dirijo muy poca ópera, y que me gustaría encontrar un

huevo para hacer algún título en el Teatro Real. Debuté allí hace 20 años, con la RSO. Y guardo muy buenos recuerdos. Sinceramente, la vida está hecha de prioridades, y antes del Teatro Real tengo otras que me ocupan el tiempo.

S.- Conste que el maestro Carlo Maria Giulini le ayuda con los cbicos de la Orquesta Verdi.

R.C.- Espero que ellos sean conscientes del significado de esta relación. El maestro Giulini [*Chailly lo menciona con especial devoción*] ha decidido retirarse oficialmente de la dirección, pero está entusiasmado con "entrenar" la Orquesta Verdi. Trabaja con ella a diario. Y les enseña pormenorizadamente el gran repertorio. Imagínese cómo me la encuentro cuando iniciamos los ensayos. El hecho de disponer de un maestro como Giulini convierte a la Orquesta Verdi en un proyecto sumamente especial. Como lo es también el hecho de que en un país tan retrasado como Italia para la infraestructura musical haya surgido, en cambio, la iniciativa de construir un nuevo auditorio, financiado íntegramente con dinero privado. Es una sala que alberga unos 1.400 espectadores y que reúne unas condiciones acústicas extraordinarias. Si el maestro Giulini se ocupa de enseñar a los muchachos los grandes pilares de la música, yo insisto en un programa esencialmente contemporáneo, comprometido.

S.- Sólo le falta a Riccardo Muti que ustedes inviten a Claudio Abbado.

R.C.- Nos hemos puesto en contacto con él y esperamos que pueda venir a dirigir algún día. Y no con el ánimo de molestar a nadie, sino por el bien de la orquesta. Abbado es uno de los directores que más y mejor trabaja con los jóvenes.

Rubén Amón

Mi
planteamiento era
eliminar las
distorsiones que
se han acumulado
con los años en
La bohème

MARÍA BAYO

haendel



NOVEDAD ASTRÉE. CD E 8674

jesus arambarri



NOVEDAD CLAVES. CD 50-2001

Colección Música Vasca Vol III

REUNIÓN DE TÍTULOS DE MARÍA BAYO EN AUMENTO



naïve

ALVÍDIS
MÚSICA

claves



BACH: *Cantatas BWV 56, 82, 158. Sinfonías de la Cantata BWV 35.* Matthias Goerne, barítono. Coro Bach de Salzburgo. Camerata Academica de Salzburgo. Director: Roger Norrington. DECCA 466 570-2.

La competencia en este repertorio no es floja, pero para lo perfecto no hay rival posible, y Goerne además es secundado por unos conjuntos vocales e instrumentales y una dirección no menos admirables que él mismo. **Pg.: 86**



BEETHOVEN: *Sinfonía nº 9.* Nordino Lovverg, soprano; Ludwig, mezzo; Kmentt, tenor; Hotter, bajo. Coro y Orquesta Philharmonia. Director: Otto Klemperer. TESTAMENT SBT 1177.

Una gran *Nona* recuperada en un compacto técnicamente impecable. Una versión con insólitos descubrimientos instrumentales, y además con el inconfundible sello de uno de los más grandes directores beethovenianos de la historia. **Pg.: 89**



DEBUSSY: *Préludes, Livres I & II.* Alain Planès, piano. HARMONIA MUNDI HMC 901695.

Este disco es una belleza en el amplio sentido de la palabra, esta grabación es una de las grandes referencias de los preludios de Debussy. **Pg.: 96**



GERHARD: *Sinfonía nº 4 "New York". Pandora Suite.* Orquesta Sinfónica de la BBC. Director: Matthias Bamert. CHANDOS CHAN 9651.

Este quinto volumen de la edición que Chandos dedica a la música orquestal de Roberto Gerhard no sólo está a la altura de los precedentes sino que se eleva, si cabe, por encima de ellos. Discos así engrandecen la música española, nos abren los ojos. **Pg.: 99**



KREUTZER: *Lieder escogidos.* Christian Elsner, tenor; Eugen Wangler, piano. ORFEO C 421 991 A.

La convicción, el conocimiento y la idoneidad de los dos intérpretes reunidos en la presente, y perfecta, grabación, impresiona al oyente y anula cualquier reticencia a lo largo y lo ancho de los catorce *lieder* registrados. **Pg.: 104**



SCRIBANIN: *Matrices. Preparación para el misterio final.* A. Lubimov, piano; A. Ghindin, piano; T. Trotter, órgano; A.-K. Kaappola, soprano. Coros Ernst Senff y de Cámara de San Petersburgo. Deutsches Symphonie-Orchester Berlin. Director: Vladimir Ashkenazi. 3 CD DECCA 466 329-2.

Gracias al trabajo cocreador de Nemtin, *Misterio*, supone un acontecimiento paragonable a la *Décima* de Mahler completada por Cooke. Ashkenazi crea un mundo sensual y decadente. **Pg.: 116**



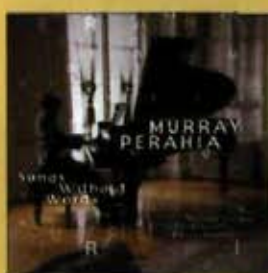
BARBARA BONNEY. *Soprano. Diamantes en la nieve.* Canciones de Grieg, Sibelius, Stenhammar, Alfvén y Sjöberg. Antonio Pappano, piano. DECCA 466 762-2

Cada vez canta mejor Barbara Bonney. Sus últimos recitales lo habían demostrado ya, y este nuevo compacto, centrado en compositores nórdicos, viene a corroborarlo. **Pg.: 122**



ANDREAS GRAU-GÖTZ SCHUMACHER. *Dúo de pianos.* Obras de Ligeti y Schubert. COL LEGNO WWE 20102.

La seducción es implacable, irresistible, este compacto engancha desde el primer momento, y permite escuchar obras ya conocidas como si formaran un todo produce una impresión verdaderamente nueva. Un compacto soberbio que interesará a cualquier buen aficionado. **Pg.: 123**



MURRAY PERAHIA. *Piano.* Obras de Bach/Busoni, Mendelssohn, Schubert/Liszt. SONY SK 66511.

Un disco extraordinario, grabado con fidelidad, claridad y presencia, que los amantes del buen piano no deberían dejar pasar. Todo un recital, en todos los sentidos. **Pg.: 125**

Los lectores de SCHERZO pueden observar que aparecen una serie de grabaciones destacadas como **DISCOS EXCEPCIONALES**. Esta distinción sólo se concederá 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. En este apartado no se tendrán en cuenta las reediciones.

Asimismo se completa aún más la información que ya se viene ofreciendo en las fichas de los discos con la incorporación de dos nuevas iniciales, que hacen referencia al:

TIPO DE GRABACIÓN DISCOGRÁFICA

N Novedad absoluta que nunca antes fue editada en disco o cual-

quier otro soporte de audio o video.

H Es una novedad, pero se trata de una grabación histórica, que generalmente ha sido tomada de un concierto en vivo o procede de archivos de radio.

R Se trata de grabaciones que ya han estado disponibles en el mercado internacional en algún tipo de soporte de audio o de video: 78 r.p.m., vinilo, disco compacto, video o Laser disco.

PRECIO DE VENTA AL PÚBLICO DEL DISCO

PN Precio normal: cuando el disco cuesta más de 2.500 Ptas.

PM Precio medio: el disco cuesta entre 1.200 y 2.500 Ptas.

PE Precio económico: el precio es menor de 1.200 Ptas.



María Bayo

NICOLÁS LÓPEZ

MARÍA BAYO GRABA ARIAS DE HAENDEL

Después del gran éxito obtenido como Mimí en *La bobème* en la Ópera de San Francisco, María Bayo ha pasado por nuestro país para presentar su nuevo disco, formado por cantatas y arias de ópera de Georg Friedrich Haendel. Este registro, realizado para el sello Auvidis, supone el retorno de la soprano navarra al repertorio barroco, después de su recital de arias antiguas acompañado por Ursula Dütschler (Claves) y de las óperas *La Calisto* de Cavalli, en la aclamada versión dirigida por René Jacobs (Harmonia Mundi), y *Antígona* de Traetta con Christophe Rousset (Decca), de próxima aparición.

"Siempre he soñado con este recital de Haendel", declaraba María Bayo. "Este disco representa a la vez un logro y una apertura. Logro, porque yo ansiaba grabar algunas arias de Cleopatra extraídas de *Julio César* (para mí, la más bella ópera de Haendel), así como el célebre y emocionante *Lascia ch'io pianga*, que canta Almirena en el *Rinaldo*, dos obras que he tenido el placer de interpretar sobre el escenario pero que aún o había tenido oportunidad de grabar. Apertura, porque deseaba abordar *Alcina*, una ópera que me gustaría cantar algún día en escena, ya que el papel muestra muy bien la diversidad del genio de Haendel... Y apertura también con las cantatas que completan el disco".

De estas dos cantatas, por cierto, una es una verdadera curiosidad, ya que se trata de *No se enmendará jamás*, la única pieza que Haendel escribió en castellano.

María Bayo ha estado acompañada por el conjunto Capriccio Stravagante, que lidera el clavecinista Skip Sempé, quien acaba de ser nombrado director de la Renaissance Orchestra del New York Collegium, fundada por Gustav Leonhardt. Con este álbum, la artista prosigue su fructífera colaboración con la firma Auvidis, con la que ya ha trabajado en las zarzuelas *Doña Francisquita*, *Bobemios*, *La verbena de la Paloma* o *La tabernera del puerto*, la ópera *Marina*, los *Cantos de Auvernia* de Canteloube o un recital de arias de ópera y de concierto mozartianas.

Tras la presentación del programa del disco en el Teatro Gayarre de Pamplona, al que siguió otro concierto en París, María Bayo emprendió una gira de recitales por diversas ciudades españolas y francesas junto al pianista Brian Zeger, en la que interpretó páginas de Mozart, Ravel, Falla, Montsalvatge, Toldrá, Martín y Soler, Turina y Lavilla. En el mes de mayo, la soprano abordará de nuevo uno de sus papeles "fetiche" como es el de Susanna en *Las bodas de Figaro* de Mozart en el Liceo de Barcelona (en cuya reinauguración intervino con el personaje de Liu en *Turandot*), y ya en la próxima temporada hará su presentación en el Teatro Real como protagonista de *Manon* de Jules Massenet.

SUMARIO

ACTUALIDAD	67
Entrevista con Joan Enric Lluna, <i>J.A.L.</i>	70
ESTUDIOS:	
Pianistas Philips, entrega final (II), <i>R.O.B.</i>	72
Antología de Adams, <i>J.P.</i>	77
Strauss en Viena, <i>E.P.A.</i>	80
REEDICIONES:	
Philips Duo, <i>J.A.G.G.</i>	82
RCA Mercury, <i>B.M.</i>	82
Harmonia Mundi Musique d'abord, <i>V.P.A.</i>	83
Naxos históricos, <i>J.A.G.G.</i>	83
DISCOS DE LA A A LA Z	84
ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS EN ESTE NÚMERO	132
LIBROS	134
LA GUÍA	136

DG CELEBRA EL CUMPLEAÑOS DE BOULEZ

El próximo 26 de marzo, Pierre Boulez cumplirá 75 años. Hace ya medio siglo que este polifacético francés supo insuflar un viento de innovación en la vida musical, como compositor, director de orquesta, musicógrafo, pedagogo, fundador de conjuntos y de instituciones musicales de vanguardia o animador de ciclos de conciertos.

Hace treinta años que se puso el primer jalón de la que habría sido una fructífera colaboración entre Pierre Boulez y Deutsche Grammophon, con el controvertido *Parsifal* grabado en vivo en el Festival de Bayreuth. En 1979, el sello amarillo recogía una producción que ha entrado ya en los anales de la ópera de nuestro siglo, como fue el estreno de la versión en tres actos de *Lulu* de Alban Berg, terminada por el compositor vienés Friedrich Cerha, en el Palais Garnier de París. Esta relación se intensificaría a finales de la siguiente década, cuando, en 1989, Boulez firmó con DG un contrato de exclusividad a largo plazo, con el propósito de retomar, con las mejores formaciones internacionales, las partituras del siglo

XX por las que siente una mayor afinidad: las obras de Debussy, Stravinski, Bartók, la Escuela de Viena...

Con ocasión del cumpleaños de Boulez, DG ha preparado un importante lanzamiento que, además de todo su catálogo discográfico para la firma alemana, incluye una serie de novedades muy sugestivas, como la *Sinfonía de los Salmos*, la *Sinfonía en tres movimientos* y la *Sinfonía para instrumentos de viento* de Igor Stravinski con la Filarmónica de Berlín, la *Cuarta Sinfonía* de Gustav Mahler con la soprano Juliane Banse y la Orquesta de Cleveland, la *Octava Sinfonía* de Anton Bruckner con la Filarmónica de Viena (grabada en vivo en la abadía de San Florián) y un álbum de seis discos compactos que contempla las obras completas de Anton Webern, incluyendo las piezas sin número de opus y las transcripciones, y en el que intervienen nombres como Gianluca Cascioli, Gidon Kremer, Christiane Oelze, Krystian Zimman, el Cuarteto Emerson, el Ensemble InterContemporain o la Filarmónica de Berlín.

Próximamente aparecerá también



Pierre Boulez

RAFA MARTÍN

en el mercado, dentro de la colección 20/21, la última obra del compositor, *Sur incises*, junto a *Antbèmes* y *Messages*, de nuevo con su Ensemble InterContemporain.

NUEVOS REGISTROS DE CARLOS KLEIBER

A l igual que sucedía con Sergiu Celibidache, otro artista absolutamente remiso a legar su testimonio al disco (aunque las multinacionales, EMI y DG en cabeza, se han lanzado literalmente sobre los documentos radiofónicos que poseían las emisoras alemanas del maestro rumano), constituye un verdadero acontecimiento cada vez que sale al mercado una nueva grabación de algún concierto o representación operística que esté dirigido por Carlos Kleiber. Si el repertorio de este imprevisible mago de la batuta fue siempre bastante reducido

(y lo ha seguido siendo cada vez más), puede decirse que existe ya una cierta representación fonográfica de su actividad, como el *Tristán e Isolda* del Festival de Bayreuth de 1974, con Catarina Ligendza, Helge Brilioth, Donald McIntyre, Kurt Moll y Yvonne Minton, publicado por Golden Melodram, o *El caballero de la rosa* de 1973 en la Ópera de Munich, con Claire



Carlos Kleiber

Watson, Brigitte Fassbaender, Karl Ridderbusch, Lucia Popp y Benno Kusche, conservado por la misma firma, que también ha editado recientemente la espléndida *Bobème* de La Scala de 1978, que Kleiber estuvo a punto de llevar al disco para DG, con un elenco de fábula: Ileana Cotrubas, Luciano Pavarotti, Lucia Popp, Evgeni Nesterenko y Lorenzo Saccomani (en

otras funciones Marcello fue Piero Cappuccilli). Algunos de estos títulos, con repartos bastante similares, han estado también en el catálogo de Eklipse, al igual que su *Traviata* florentina con Cecilia Gasdia, Peter Dvorsky y Giorgio Zancanaro.

Dos realizaciones, por supuesto en vivo, han venido a enriquecer este, con todo, no precisamente abundante panorama. Se trata del *Tristán e Isolda* en las legendarias representaciones de La Scala de Milán en 1978, con Catarina Ligendza, Spas Wenkoff, Siegmund Nimsgern, Kurt Moll y Ruza Baldani, que ha publicado My-

to, y una absoluta novedad: la mítica *Elektra* del Covent Garden de 1972 (un título que Kleiber no volvió a dirigir), encabezada por Birgit Nilsson, Gwyneth Jones, Martha Szirmay, Donald McIntyre y Charles Craig, rescatada por Golden Melodram. Una noticia que, sin duda, hará la boca agua a todos los admiradores del arte del genial maestro germano-argentino.

CICLO EXTRAORDINARIO DE ÓRGANO

Integral de la obra
para órgano de J. S. Bach

Bach

CATEDRAL DE LA ALMUDENA
Marzo a Diciembre de 2000



- 1** 20 de marzo, lunes
BRETT LEIGHTON
Clavier-Übung
(1ª Sesión)
- 2** 21 de marzo, martes
BRETT LEIGHTON
Clavier-Übung
(2ª Sesión)
- 3** 4 de abril, martes
PAOLO CRIVELLARO
Bach e Italia
- 4** 16 de abril, domingo
PIERRE FARAGÓ
Pasión
- 5** 28 de abril, viernes
KRISTIAN OLESEN
Pascua
- 6** 21 de mayo, domingo
JEAN-CLAUDE ZEHNDER
*Bach, Böhm y Buxtehude:
las influencias del norte*
- 7** 29 de mayo, lunes
CRISTINA GARCÍA
BANEGAS
*Obras de juventud
y de madurez en contraste*
- 8** 5 de junio, lunes
LIUWE TAMMINGA
De Arnstad a Weimar I
- 9** 18 de junio, domingo
GUSTAV LEONHARDT
De Arnstad a Weimar II
- 10** 29 de junio, jueves
ANDRÉS CEA
Eucaristía
- 11** 29 de septiembre, viernes
JESÚS MARTÍN MORO
Weimar y Köthen I
- 12** 22 de octubre, domingo
ANDREA MARCON
Weimar y Köthen II
- 13** 28 de octubre, sábado
JORDI VERGÉS
Espíritu Santo
- 14** 15 de noviembre, miércoles
TON KOOPMANN
*Contrastes entre el estilo
francés y Bach*
- 15** 21 de noviembre, martes
WOLFGANG ZERER
Bach como transcriptor
- 16** 3 de diciembre, domingo
LORENZO GHIELMI
Adviento y Navidad
- 17** 11 de diciembre, lunes
JAN WILLEM JANSEN
Weimar y Leipzig I
- 18** 17 de diciembre, domingo
LUDGER LOHMANN
Navidad y Año Nuevo
- 19** 22 de diciembre, viernes
JEAN BOYER
Weimar y Leipzig II

ENTRADA LIBRE AFORO LIMITADO
Duración: una hora y quince minutos.

NOTA IMPORTANTE

Las fechas e intérpretes del Ciclo Extraordinarios de Órgano son susceptibles de modificación. Los horarios se anunciarán en gacetillas musicales de la prensa diaria.

Una vez comenzado el concierto no se permitirá ni la entrada ni la salida del templo.

JOAN ENRIC LLUNA INQUIETO EL CLARINETE

Incluido orquestalmente entre la madera y, como el saxofón, dentro de la familia de los instrumentos de caña, el clarinete se mantiene en un discreto segundo plano del que le vienen a redimir de vez en cuando intérpretes como el joven levantino Joan Enric Lluna, a caballo entre la pequeña localidad valenciana de Meliana y el macrouniverso del Reino Unido, donde lo reclaman desde las principales orquestas. En un homenaje a los compositores españoles del siglo, Lluna, acompañado al piano por Artur Pizarro, ha grabado su primer trabajo para Harmonia Mundi Ibérica, *Capricho pintoresco*, donde, además de sacar a la luz algunas de las obras más representativas, como las partituras de Miguel Yuste, se ha podido ejercer en la faceta de arreglista, adaptando una obra de Turina.

SCHERZO.- *Sin ánimo de berir su sensibilidad. Habiendopianos y violines, ¿qué le llevó a tocar el clarinete?*

JOAN ENRIC LLUNA.- Siendo de Valencia, donde el contacto con la música empieza a través de las bandas, con ocho años empiezas a estudiar solfeo y al poco tiempo te ofrecen un instrumento, naturalmente de viento. Ahora ha cambiado, pero en aquel momento no había opción, sobre todo para los que como yo, veníamos de una banda de música de un pueblo pequeño. Me gustaba también la trompa -mi hermano pequeño la toca, porque la elegí yo para él- y, con quince o dieciséis años estaba loco por tocar el piano y a base de insistir mis padres me compraron uno, pero lo mío era el clarinete y me concentré en este instrumento.

S.- *Le ha funcionado bien la decisión, a la vista de su curriculum, sembrado de nombres de importantes orquestas internacionales.*

J.E.L.- No me puedo quejar. Hubo una época en que no supe por dónde decantarme. No tenía muy claro lo de la música, y empecé a estudiar en la Universidad. Cuando se hicieron las primeras pruebas para la JONDE, hace unos 15 años, me seleccionaron. Más o menos fue entonces cuando pensé "esto es lo mío". Finalmente conseguí una de las primeras becas del ministerio, y puesto que ya sabía qué era estudiar fuera, por un cursillo que seguí en Francia, me marché a estudiar a Amberes durante dos años. Y de allí a Londres.

S.- *Aparte de Mozart, Haydn... da la impresión de ser pocas las partituras escritas para clarinete.*

J.E.L.- No tanto como se piensa. Lo que pasa con los instrumentos de viento es que su repertorio no es tan conocido como el de piano y violín. Los instrumentos de viento, al menos en España, han empezado a ser considerados como solistas no hace muchos años. Pero el repertorio del clarinete es el más extenso de los vientos. No tenemos Bach, tenemos muy poco barroco, porque el instrumento era muy joven entonces. Pero tenemos Mozart, Weber, Spohr, algo de Beethoven, Schubert... Y Brahms, que escribió cuatro obras fantásticas. Así llegamos al siglo XX, que es cuando más se escribe para clarinete: Debussy, Stravinski, Nielsen, Berg o Bernstein.

S.- *Capricho pintoresco, el disco que acaba de grabar con Harmonia Mundi Ibérica.*



Joan Enric Lluna

GERALD PLACE

ca, ¿es el primero en solitario de su carrera?

J.E.L.- Es el cuarto. Los anteriores, con otros sellos discográficos. El primero, hace seis años incluía música de Mozart, después hice otro con un cuarteto americano con obras de Brahms, y de nuevo Mozart y por último, hace tres años, uno de música española, aparte de las colaboraciones, entre otras con la Orquesta de Cadaqués con quien recientemente he hecho un disco con música de cámara de Montsalvatge.

S.- *En su anterior incursión en el repertorio español, ¿también recurrió a la obra de compositores del siglo XX?*

J.E.L.- No, entonces pretendí mostrar la música española para clarinete, desde que se conoce hasta ahora: desde Antonio Romero, a finales del siglo XIX, hasta *Vigilias*, una obra de César Cano. Ahora me he centrado en el repertorio español más tradicional, incluyendo compositores más conocidos, y he hecho, además, alguna transcripción, entre ellas una de Turina, todo combinado en un disco que me parece agradable de escuchar, para el que he recuperado documentos, como esa obra de Miguel Yuste, que fue un compositor y clarinetista español muy importante en su momento.

S.- *La transcripción de Turina no la ha hecho, pues, por falta de partituras ori-*

ginales para su instrumento.

J.E.L.- La transcripción se ha venido haciendo toda la vida. Todo el mundo lo ha hecho, y yo también me he querido. Música española en los últimos veinte o treinta años hay mucha. Casi todos los compositores han escrito tanto para flauta como para clarinete, porque hay intérpretes para tocarlas, que es lo más importante. Pero de esa época dorada de la música nacionalista española: Turina, Falla, solamente hay alguna cosa de Yuste. Y como la obra de Turina me gusta no sólo para escucharla, quería tocarla. Sus composiciones para violín, las interpreto en mi casa, porque me encanta... Vi que funcionaba la sonata pasada a clarinete y me animé. Es una de las razones, otra podría ser la de ampliar el repertorio del instrumento, al tiempo que demuestras que con él se puede tocar cualquier tipo de música.

S.- *¿Le interesa más este repertorio que el que va del barroco al XIX?*

J.E.L.- No es que me interese más, pero desde el punto de vista discográfico, ahora que me he planteado un disco con una compañía importante tenía mucho más sentido grabar algo que no se ha hecho nunca en el mundo, como es la música de aquí, incluyendo el encargo a Guinovart sobre música de Granados. Más que las sonatas de Brahms, que me gustaría grabar más tarde, cuando me encuentre totalmente seguro.

S.- *¿Cámara o gran orquesta? ¿diálogo íntimo o grandiosidad?*

J.E.L.- Cuando hablo con colegas, coincidimos en que lo que más satisfacción te produce es hacer cámara, sobre todo cuando te rodeas de buenos amigos. Ahora bien, como solista se crea otra dimensión, cuando tus ideas son las más importantes, al tener que arrastrar toda la orquesta detrás, por lo que tienes al tiempo que tener unas ideas muy seguras y saber ser flexible. Por estas razones es atractivo tocar como solista. Pero la cámara es una experiencia muy profunda, sobre todo con gente con la que te entiendes bien.

S.- *¿Tenía mucha relación previa con Pizarro, su acompañante al piano?*

J.E.L.- Desde hace dos años. Nos conocimos en un Festival de verano en Portugal, nos caímos bien, así que decidimos hacer algo juntos. Primero, varios conciertos el año pasado, uno de ellos en Madrid. Y cuando surgió esta idea le pedí que hiciera el disco conmigo, porque es un pianista fantástico, que entiende perfectamente el estilo español.

S.- *¿Reincidirá en un corto plazo en el mundo discográfico?*

J.E.L.- Si este funciona bien, tengo la idea de seguir grabando música española, dentro de un amplio proyecto que abarca desde el siglo XIX a nuestros días.

Juan Antonio Llorente

VII Ciclo de

Música Sacra en las Catedrales Españolas

NEW LONDON CONSORT
Philip Pickett, director

J.S. Bach
Misa en si menor BWV 232

MADRID

29 de marzo
Colegiata del Buen Consejo
(Iglesia de San Isidro)

TALAVERA DE LA REINA

30 de marzo
Parroquia de Santa María
La Mayor (La Colegiata)

TOLEDO

31 de marzo
Iglesia de San Juan
de los Reyes

ALCALÁ DE HENARES

2 de abril
Catedral Magistral
de Alcalá de Henares

VALLADOLID

3 de abril
Catedral de Valladolid



ENTRADA LIBRE AFORO LIMITADO

NOTA IMPORTANTE
Los horarios se anunciarán en gacetas musicales de la prensa diaria local.

DURACION.
una hora y quince minutos.

Una vez comenzado el concierto no se permitira ni la entrada ni la salida del templo.

PIANISTAS PHILIPS, ENTREGA FINAL (II)

Última caja (ref. 462 739-2), de diez álbumes, que supone la entrega final de esta ingente edición, la más ambiciosa en cuanto a número de discos en la historia del medio.

Vol. 46. JOSEF HOFMANN, 456 835-2. Beethoven/Rubinstein: *Marcha turca de "Las ruinas de Atenas"*. Chopin: *Scherzo Op. 20. Fantasia-impromptu Op. 66. Valses Op. 34, n.º 1; 64, n.º 2, Op. póst. en mi menor. Berceuse. Polonesa Op. 40, n.º 1 (2 grabaciones). Nocturno Op. 15, n.º 2*. Chopin/Liszt: *Dos cantos polacos*. Grieg: *Mariposas*. Liszt: *Sueño de amor n.º 3. Rapsodia húngara n.º 2. Waldesrauschen. Tarantella (Venezia e Napoli)*. Mendelssohn: *Rondó capriccioso. 3 Romanzas sin palabras de las Opp. 19, 62 y 67*. Moszkowski: *Capricho español. La jongleuse Op. 52, n.º 4*. Paderewski: *Minueto*. Rachmaninov: *Preludios Op. 3, n.º 2 y Op. 23, n.º 5*. Rubinstein: *Vals-capricho. Melodía en fa mayor*. Scarlatti/Tausig: *Pastoral y capricho*. Schubert/Liszt: *Der Erlkönig*. Schumann: *Warum? Wagner/Brassin: Música del fuego mágico*. Schubert/Tausig: *Marcha militar n.º 1*. Sternberg: *Estudio n.º 3*. Hofmann: *El santuario. Nocturno de "Mignonettes"*. Grabaciones: 1903, 1912, 1915-16, 1918, 1922-23. 135'55".

Josef Hofmann (1876-1957) es una leyenda del piano de la primera mitad de este siglo. Discípulo de Anton Rubinstein, dedicatario del *Tercer Concierto* de Rachmaninov, admirado por una técnica de asombrosa perfección y fluidez, lo que permiten adivinar estas antiquísimas grabaciones (de EMI, Sony y Universal) da razones sobradas para la admiración. Baste escuchar la *Fantasia-impromptu* de Chopin, primera pieza del segundo disco, para comprobar lo que acabo de decir, aunque también para evidenciar lo distintos que eran entonces los puntos de vista, especialmente en cuanto a *tempo* se refiere (la *Berceuse*, dibujada como una elegante filigrana, es otro ejemplo). Lamentablemente, el documento ve limitado su interés a pianófilos impenitentes (muy) generosos con las condiciones sonoras, porque, la verdad, algunas de estas grabaciones apenas se alcanzan a escuchar entre un verdadero mare magnum de frituras y ruido de fondo. Hecho este matiz, a quien esto firma no le costó mucho olvidarse de las frituras y concentrarse en la belleza de sonido y en esa elegante y ágil dicción (su Chopin es una constante delicia: escúchen el *Nocturno Op. 15, n.º 2*). Es, naturalmente, una forma de interpretar que hoy en día (el *Preludio Op. 3, n.º 2* de Rachmaninov, por ejemplo) podría considerarse poco vigente, especialmente por la viveza de los *tempi*, pero ante un arte de esta categoría (cabe citar la misma obra y el *Op. 23, n.º 5* del mismo autor) no sorprende que Hofmann causara la fascinación que causó. Álbum

histórico de altísimo interés, que quienes no sean fanáticos del DDD apreciarán sin duda en lo que vale.

Vol. 49. VLADIMIR HOROWITZ III. 456 841-2. Chopin: *Barcarola. Mazurkas Op. 30, n.ºs 2-4 (de ésta dos versiones), Op. 7, n.º 3 (dos versiones), Op. 41, n.ºs 1-2, Op. 50, n.º 3 (dos versiones), Op. 24, n.º 4, Op. 59, n.º 3, Op. 63, n.ºs 2-3. Polonesa Op. 53. Estudios Op. 10, n.ºs 3-5 (de éste dos versiones, una en vivo), 8, Op. 25 n.ºs 3, 7*. Beethoven: *Concierto n.º 5*. Rachmaninov: *Concierto n.º 3* (ambos con la Sinfónica RCA/Reiner). Grabaciones: 1928, 1932-35, 1945, 1947, 1949, 1950-52, 1957, 1980. 153'22".

Pese al indudable atractivo de este último álbum de Horowitz, tengo que manifestar cierta decepción. Por alguna razón, que francamente se me escapa, se omiten dos de las grabaciones más justamente recordadas del legendario pianista: el *Concierto n.º 1* de Chaikovski y los *Cuadros de Musorgski* en esta recopilación de EMI y RCA. A cambio, el primer disco está íntegramente dedicado a Chopin, campo en el que, dicho sea con todo el respeto, el brillo de Horowitz no alcanzaba la altura extraordinaria de las obras citadas. Se incluye además la grabación del *Emperador* con Reiner, que tampoco se encuentra entre sus logros más destacados. Supongo que Deacon habrá tenido alguna razón para ello, pero la citada decepción resulta inevitable. El Chopin de Horowitz tiene, naturalmente, el esplendor técnico que es de esperar. Más aún, las *Mazurkas* poseen a menudo en sus manos una excepcional riqueza de contrastes y una energía contagiosa, pero creo que el difícil equilibrio

empieza siendo Chopin, pasa a ser Chopin-Horowitz y termina siendo en más de una ocasión Horowitz-Chopin. La cosa tiene, por supuesto, interés, aunque creo que no comparto el grado de entusiasmo de Rattalino, que reconoce la limitación rítmica antes apuntada pero las considera uno de los logros más significativos en la historia de la interpretación pianística. La selección de *Estudios* es, como cabe esperar, técnicamente apabullante, brillantísima, y aunque en algún momento se pediría algo más de respiro en el canto (los *Op. 10, n.ºs 5 y 8* apenas lo tienen), el resultado general es más que sobresaliente (el *Op. 25, n.º 7*, grabado en vivo). El segundo disco contiene un *Emperador* beethoveniano con Reiner (de 1952) en el que de nuevo asistimos a una apabullante y titánica lectura por parte del ruso (y del húngaro), que por supuesto está a bastante distancia técnica de lo ofrecido por Fischer (reseñada en esta misma entrega), pero que creo no alcanza el irresistible contenido épico que tiene la justamente legendaria del suizo. Este Beethoven de Horowitz es, desde luego, contundente y electrizante, pero a la larga convence a medias porque en ella prima por encima de todo la brillantez. Con pocas dudas, lo más destacable del presente álbum es la excepcional lectura del *Tercer Concierto* de Rachmaninov, también con Reiner (1950), ésta sí otra de sus grabaciones más justamente recordadas. La interpretación tiene desde luego la energía y fuego que uno espera de Horowitz, además, naturalmente, de la perfección técnica, pero hay en ella una convicción y un apasionamiento irresistibles. El ruso amaba sin duda esta obra, la llevaba en la médula de

hacia años y la grabó hasta en tres ocasiones (las otras con Coates, en 1930 y con Ormandy en 1978). Su imponente poderío admiró al propio compositor (no es de extrañar, escúchese el pasaje solista sobre los 10'15" y siguientes, y muy especialmente el que sigue desde los 11' hasta la entrada siguiente de la orquesta). Aquí hay mucho más que mero virtuosismo: es la mejor demostración de por qué Horowitz se convirtió en una leyenda. Álbum, con todo, irregular, especialmente recomendable por esta última obra.

Vol. 52. WILLIAM KAPEL. 456 853-2. Rachmaninov: *Concierto n.º 2* (Robin Hood Dell Orchestra/Steinberg). *Rapsodia sobre un tema de Paganini*. Prokofiev: *Concierto n.º 3* (ambos con la Sinfónica de Dallas/Dorati). Bach: *Partita n.º 4 (sin la Giga)*. Chopin: *Sonata n.º 3*. Albéniz: *Evocación*. Liszt: *Soneto 104 de Petrarca. Rapsodia húngara n.º 11. Vals Mefisto n.º 1*. Grabaciones: 1945, 1947, 1949, 1950-53. 157'39".

Único álbum, con grabaciones procedentes de RCA, dedicado por la edición a este neoyorquino nacido en 1922 y muerto a la prematura edad de 31 años en un accidente de avión. Kapell estaba llamado a ser uno de los grandes nombres del pia-



entre cierta dubitativa ambigüedad y fluidez en el dibujo rítmico de estas páginas está más conseguido en manos de Rubinstein, entre otras cosas por un manejo más que personal del *rosario* por parte del ruso, que adorna —no siempre para bien— sus interpretaciones de este autor (la *Polonesa Op. 53* es otro ejemplo). Como señaló Bryce Morrison en cierta ocasión, uno corre "el peligro" de sumergirse en algo que

no norteamericano de su generación (la que también vivió la desgraciada desaparición de Katchen, la sorprendente retirada de Cliburn y la desgraciada enfermedad de Janis), y estas grabaciones demuestran que no sin razón. Las versiones del *Segundo Concierto* y la *Rapsodia* de Rachmaninov demuestran que no sólo era un virtuoso de considerable magnitud, sino que en el repertorio romántico era capaz de desplegar un canto expresivo de notable calado (escuchen la conocida variación XVIII de la *Rapsodia* y traten de olvidar por un momento el almbaramiento orquestal, bien visible en un claro abuso del portamento). Interpretaciones que no alcanzan la grandeza de un Richter o el equilibrio de Cliburn, pero que tienen un impulso interno contagioso, aunque en algunos momentos a costa de algún que otro arrebato de *tempo* que puede parecer excesivo, y que, con ser notables, más bien anticipan lo que este artista hubiera podido alcanzar de haber podido desarrollar una trayectoria más larga. Su Prokofiev tiene como principales atractivos una innegable agilidad, brillantez y energía, aunque globalmente considerada, esta vibrante versión, dibujada de un trazo a menudo muy agresivo, no siempre acierta a la hora de destacar el ácido humor que contiene la música. Con todo, una lectura notable. El segundo disco se abre con una incompleta grabación de la *Partita n.º 4* de Bach (el mortal accidente llegó antes de que pudiera grabar la Giga), decididamente "pianística" y previsiblemente basada en criterios que hoy bien pueden considerarse superados, como puede advertirse en la pesantez del inicio de la Obertura o en el empleo de un legado de considerable amplitud. Por lo demás, cabe destacar en ella la puntillosa precisión de la articulación y una expresión muy atractiva (Allemande, Sarabande), aunque ésta, basada en un relativamente generoso manejo de la dinámica, que puede no resultar del agrado general. El dibujo de los ritmos de danza resulta plausible (Courante). Su aproximación a Albéniz ofrece una sorpresa agradable porque aunque se le escapan muchas de las sutilezas que Larrocha y otros han sabido extraer de la partitura, hay un canto sugerente y un atractivo colorido, producto de una matización siempre muy cuidada. Que por momentos llegue a ser demasiado brillante o que se hubiera beneficiado de mayor reposo es indudablemente cierto, pero no hay que olvidar que el artista grabó la pieza cuando contaba 23 años. La *Sonata n.º 3* de Chopin aparece también dotada de ese mismo impulso juvenil, pero volvemos a encontrar lo antes mencionado en Rachmaninov: Kapell va más allá de la brillantez, y así, momentos como la exposición del segundo tema del primer movimiento o el hermoso Largo aparecen dotados de una línea de canto irreprochable

y de un rubato fluido, muy natural. El Presto no tanto, muy vivo pero sin desquiciar el *tempo*, tiene una pasión e impulso electrizantes (además de resultar técnicamente apabullante). No cambiaría esta lectura



William Kapell

ROY LEE JADISON

por la legendaria de otro artista contemporáneo y también prematuramente desaparecido, Lipatti, pero si diría que mantiene un nivel sobresaliente. Lo tienen también, como resulta previsible tras lo anteriormente mencionado, las tres obras de Liszt, porque Kapell despacha con igual facilidad la lírica evocación del *Soneto*, los contagiosos ritmos de la *Rapsodia* o la arrebatada brillantez del *Vals Mefisto*. Tras la escucha de este álbum uno se queda con la sensación de que el nivel general es magnífico, pero que, lamentablemente, la plena madurez artística de este gran talento probablemente hubiera llegado, más que probablemente, mucho más allá. Con todo, es un artista que todo buen pianófilo debería conocer, y ésta es una estupenda ocasión para hacerlo.

Vol. 63. ALICIA DE LARROCHA II. 456 886-2. Bach: *Concierto italiano*. *Suite francesa n.º 6*. Bach/Cohen: *Liebest Jesu, wir sind hier BWV 731*. *Erlöt uns durch dein Güte BWV 22*. Scarlatti: *Sonatas K. 6, 9, 11, 13, 28*. Haendel: *Suite n.º 5 HWV 430*. Haydn: *Andante con variazioni Hob. XVII: 6*. Mozart: *Rondó K. 485*. *Sonatas K. 310, K. 330, K. 331, K. 576*. Grabaciones: 1971, 1973, 1976-77, 1979, 1986. 158'.

El segundo volumen dedicado a Larrocha, nuestra única representante en esta macroedición, se nutre de grabaciones íntegramente procedentes del catálogo de Decca, y se centran en otra parte del repertorio por donde también transita con notable comodidad: el clasicismo y el barroco (el primer álbum, que apareció en la entrega inicial, estaba dedicado en su totalidad a su gran especialidad, la música española). Las interpretaciones de Bach, Handel y Scarlatti (como las de Soler en el álbum previo) no evitan la gran sonoridad del piano moderno, prescinden de una sonoridad "leve" y, en ese y otros sentidos (por ejemplo en el de ciertos *tempo*), evi-

tan cualquier acercamiento a criterios interpretativos historicistas. Algunos pueden considerar, no sin razón, que es posible una interpretación igual de "pianística", con un sonido de menor peso, pero con

todo, el balance general resulta atractivo. Larrocha se acerca a esta música con su bien conocida precisión en la articulación (Courante de la *Suite francesa*), claridad de texturas y adornos y con un sonido lleno, de gran belleza, rico en el matiz y color, capaz de desplegar una vitalidad y energía considerables en el último tiempo del *Concierto italiano* pero también de dibujar una cautivadora meditación en el movimiento lento de esta misma pieza o en las dos transcripciones de Harriet Cohen. Brilla, por consiguiente, un pianismo que canta con consumada elegancia, claridad, belleza de matiz y honda expresividad, ingredientes todos ellos, si no únicos, si más que adecuados para la traducción de este repertorio.

Lo anteriormente citado para su Bach es enteramente extrapolable a Handel. Su Scarlatti se decanta por el lado más galante antes que por el gracejo y desenfadado que caracteriza las lecturas de, por ejemplo, Zacharias (lamentable ausencia en esta edición). Particularmente prefiero la vitalidad contagiosa de éste, pero ello no resta un ápice de interés a estas elegantísimas aproximaciones. Las cualidades anteriormente citadas son también aplicables a unas aproximaciones vitalistas y a menudo de insólita energía en las obras de Haydn y Mozart. Quizá Larrocha no despliega en estos autores la fantasía de Pires (las suyas son, si se quiere, versiones más convencionales, sin que ello suponga connotación peyorativa alguna), pero sus interpretaciones del clasicismo poseen envidiable vitalidad y elegancia, como puede apreciarse en el *Andante con variaciones* de Haydn o el *Rondó* de Mozart, dibujado con contagiosa alegría. Certo, en algunas ocasiones puede llamar la atención la relativa contención (así en la *K. 310*, que parece dejar de lado el considerable drama que contiene), pero en líneas generales, el resultado es más que notable (qué distinta de la de Pires, y sin embargo, qué hermosa es también ésta su traducción del Rondó alla turca de la *K. 331*). Álbum, por consiguiente, recomendable, aunque no tan evidentemente imprescindible como el anterior de la misma artista.

Vol. 67. NIKITA MAGALOFF. 456 898-2. Haydn: *Nokata Hob. XVI: 48*. Chopin: *Nocturnos Op. 9, n.ºs 1-3*. *Bolero*. *Sonata n.º 1*. *Tarantela*. *Mazurkas Op. 17, n.ºs 1-4*. *Rondó a la Mazur Op. 5*. *Variaciones brillantes Op. 12*. *Allegro de concierto Op. 46*. *3 Escocesas*. Liszt: *6 Grandes estudios sobre Paganini*. Schumann: *Carnaval*. Grabaciones: 1960-61, 1974, 1977-78. 154'12".

El único álbum dedicado a este consumado virtuoso ruso nos trae grabacio-

nes procedentes de Philips, muchas de ellas bien conocidas, sobre todo las de Chopin, procedente del álbum semi-completo con la obra para piano de este autor que hemos comentado en otras ocasiones desde estas líneas. Nada especialmente nuevo en ellas, y resultados previsibles dado el perfil del artista ruso. Brillantez técnica indudable y escrupuloso respeto por la letra, pero, finalmente, un tufo de literalidad que hace que sus interpretaciones terminen por no pedir una segunda escucha, al menos a quien esto firma. Su Haydn carece de especial encanto o chispa, a sus *Nocturnos* chopinianos les falta y mucho, capacidad evocadora (por no hablar de la nostalgia, poesía o pasión), y aunque su Schumann parece permitirse algo más de fantasía, también en él se aprecia cierta dosis de distanciamiento que, con todo respeto, termina por enfriar demasiado el clima (escúchese Coquette). El resultado es más plausible, aunque tampoco del todo convincente, en la selección de *Estudios* de Liszt, expuesta con elegancia brillantez. Álbum recomendable para quienes se contenten con una ejecución impecable y no demanden demasiado de eso que se llama poner el alma en la música. Magaloff tiene todo en cuanto a lo primero y mantiene un considerable alejamiento en lo segundo. Postura respetabilísima, por lo demás, pero poco atractiva para quien esto firma, que sigue creyendo que la emoción no es una cosa del pasado.

Vol. 69. ARTURO BENEDETTI-MICHELANGELO II. 456 904-2. Beethoven: *Sonata Op. 7*. Schumann: *3 Piezas del Álbum de la juventud Op. 68*. Carnaval. Brahms: *Variaciones Op. 35*. *Baladas Op. 10*. Chopin: *Mazurkas Op. 67, n.ºs 2 y 4, Op. 56, n.º 2, Op. 68, n.ºs 1-2 y 4, Op. 33, n.ºs 1 y 4, Op. 30, n.ºs 2 y 3*. Mompou: *Canción y danza n.º 1*. Grabaciones: 1942, 1948, 1957, 1971, 1975, 1981. 149'08".

Grabaciones de EMI y DG para este segundo álbum de Michelangelo. El álbum asigna el *Carnaval* a DG y puede que así sea en algunos países, pero la fecha es la misma que la contenida en el álbum que Testament publicó hace algunos años, así que me parece que en realidad es EMI la propietaria original del asunto. La obra en cuestión marca probablemente el nivel más alto de un álbum que lo tiene, en general, altísimo. Michelangelo era un pianista formidable, ya se sabe, pero también alguien en quien el escrupuloso perfeccionismo y capacidad analítica podían llegar a dominar, de vez en cuando, la expresividad, impregnando ésta de cierta frialdad. No es el caso en este *Carnaval* que, además de perfecto en lo pianístico, contiene una expresión y un rico caleidoscopio de fantasía y contrastes que la sitúa, con pocas dudas, entre los mayores logros de la discografía del pianista de Brescia, además de ser, como oportunamente señala Rattalino, un verdadero hito en la discografía de la obra. Esto valdría por sí solo para recomendar el álbum, pero buena parte del resto, como apunté antes, es también del mayor interés. Lo tiene su visión de la *Op.*

7 beethoveniana, de considerable tensión interna y perfecto equilibrio en su –aparentemente– austera expresión, y también su épica y a menudo tenebrosa lectura de las *Baladas* de Brahms (ambas grabaciones han aparecido también en el último lanzamiento de DG Originals). Más polémicas resultan sus visiones de las *Mazurkas* chopinianas, en general quizá demasiado medidas, poco flexibles en el dibujo rítmico. Ni que decir tiene que la sonoridad que consigue es de una enorme belleza y diferenciación de matiz, de forma que cuando alguna vez se muestra más soso (*Op. 67, n.º 2*) se le perdona con facilidad porque a continuación ofrece momentos de belleza extraordinaria (*Op. 67, n.º 4*). Algún acento contundente (segunda parte de la *Op. 68, n.º 2*) puede hacer levantar las cejas a más de uno. Con todo, y dicho en general, para quien esto firma esta música pide otra sal, pero para gustos, los colores. Polémica resulta también su elección del orden para las *Variaciones Op. 35* de Brahms, donde omite alguna que otra página. La interpretación sorprende –en él– por lo sanguíneo y vibrante, además de una enorme riqueza de contrastes (su Brahms había de serenarse un tanto con el tiempo, como demuestran las *Baladas* antes mencionadas). Electrante. Impagable el refinamiento tímbrico desplegado en la *Canción y danza* de Mompou, la primera teñida de una nostalgia cautivadora y la segunda dibujada con sencillo gracejo. En resumen, pese a alguna que otra cosa más discutible, al álbum le sobran argumentos para convertirse en una de las estrellas de la entrega: Schumann y Brahms a la cabeza de la lista. No se lo pierdan.

Vol. 76. MARIA JOÃO PIRES. 456 928-2. Bach: *Suite francesa n.º 2*. Schumann:

noridad y manejo de la dinámica) sumamente espontáneo y, si se quiere, "desinhibido" en tanto que obedece bien poco a convencionalismos. El resultado es siempre una interpretación de hondo sentimiento que termina por vencer, en términos generales, determinadas discrepancias puntuales. Puede haberlas en su nada escrupulosa –me refiero a criterios estilísticos académicos– aunque atractiva aproximación a Bach, pero también a algo considerado más "de su especialidad" como Schubert, donde se decide por la fluidez de un canto no exento de cierta urgencia (que puede resultar algo chocante en un simple Allegretto escrito en negras y 3/4) pero siempre de un enorme contenido lírico, cualidad ésta también apreciable en la excelente lectura de la *Arabesque* de Schumann. Esa flexibilidad en el canto e intensidad lírica vienen muy bien a la música de Chopin, y especialmente a la de los *Nocturnos*. Los tres aquí incluidos son buena muestra de por qué el álbum íntegro fue muy apreciado por el público: hay pasión y poesía, contrastes genuinamente románticos, un rubato generoso pero nunca amanerado y una riqueza en el colorido sonoro (*Op. 48, n.º 2*) que convierten la interpretación en algo que el oyente percibe como muy cercano, impregnado de sensibilidad. Todo ello es apreciable en las hermosísimas interpretaciones mozartianas, comentadas en su día desde estas páginas y que quizá constituyen el mayor interés del álbum. Pires se acerca a la música del salzburgués con una mezcla que parece idónea: enorme riqueza y variedad de colorido, atención escrupulosa al detalle, preciosa línea de canto y expresividad que se adapta como un guante a las demandas de la música, y que puede ser

ingenua, alegre y ligera o enérgica, incluso dramática, cuando se requiere. El resultado es extraordinario, y quienes admiran el consumado arte de Pires no deben dudar en acercarse a este álbum.

Vol. 79. MAURIZIO POLLINI II. 456 940-2. Chopin: *Sonata n.º 2*. *Nocturnos Op. 15, n.ºs 1-2, Op. 27, n.ºs 1-2*. *Polonesas Op. 44, 53 y 61*. *12 Estudios Op. 10*. *Berceuse*. *Barcarola*. *Concierto n.º 1* (Philharmonia/Kletzki). Grabaciones: 1960, 1968, 1972, 1975, 1984, 1990. 151'30".

Grabaciones de EMI (*Concierto*, *Nocturnos*) y DG (resto), muy bien conocidas, para este monográfico Chopin de Pollini. La *Sonata*, *Polonesas*, *Estudios*, *Berceuse* y *Barcarola* han aparecido también muy recientemente en la edición completa dedicada al compositor por DG, de forma que poco hay que añadir. Perfección técnica superlativa, rigor absoluto en estas interpretaciones "superintelectuales", si se me permite la expresión, que merecen sin duda el calificativo de sobresalientes. Cada nota, cada detalle de fraseo parecen pensados hasta sus últimas consecuencias, y el milanés deslumbra una y otra vez. La mención especial la merecen los *Estudios* y las *Polonesas*, obras donde brilla un impulso especial. Por lo demás, es cierto que hemos podido escu-



Arabesque. Schubert: *Momento musical n.º 6*. Chopin: *Nocturnos Op. 48, n.ºs 1-2, Op. 62*. Mozart: *Concierto n.º 14* (Filarmónica de Viena / Abbado). *Sonatas K. 545, 282, 331, 333*. Grabaciones: 1989, 1990-92, 1995-96. 150'11".

Grabaciones procedentes de DG, bien conocidas y relativamente recientes, para el único ejemplo del siempre hermoso arte de la portuguesa en esta edición. Como siempre, brilla su sentido cantable y su concepto (tanto en fraseo como en so-

char a Pollini en vivo algunas de estas obras y apreciar un mayor grado de espontaneidad (y de riesgo, como en algunos de los *Estudios*) que en algunos momentos puede parecer parcialmente limitada aquí. En ocasiones (*Op. 27, n.º 2, Marcha fúnebre*, ciertos momentos del *Concierto*, por lo demás dotado de un juvenil y contagioso impulso) hay quien ha pedido, y quizá no sin razón, que por encima del bellísimo matiz y sonoridad, del fluido canto, apareciera también algo más cálida, convencida o, si se quiere, menos "sometida" la expresión a ese estricto rigor conceptual. La afirmación, en todo caso, es un matiz; en absoluto un reproche. El álbum, como el anterior de este artista, merece la mayor recomendación global. Pero si de él hay que destacar algo, me quedo con las *Polonesas Op. 44 y Op. 53*, los *Estudios* y los movimientos primero, segundo y cuarto de la *Sonata*.

Vol. 87. ARTUR RUBINSTEIN III. 456 967-2. Beethoven: *Sonata n.º 18*. Franck: *Preludio, coral y fuga*. Schubert: *Sonata D. 960*. Brahms: *Sonata n.º 3*. Romanza *Op. 118 n.º 5*. *Intermezzo Op. 116, n.º 6*. *Balada Op. 10, n.º 4*. Schumann: *Fantasiestücke Op. 12*. Grabaciones: 1954, 1959, 1962, 1965, 1970. 156'16".

El último volumen de Rubinstein se nutre en su totalidad de grabaciones de RCA, generalmente bien conocidas. Aunque el pianista demostraba gran aprecio por la *Sonata n.º 18* de Beethoven, a más de uno le puede parecer demasiado "bienhumorada", en el sentido de optimista y luminosa; en otras palabras, puede pensarse que al asunto le falta algo de ímpetu. Si se acepta el planteamiento vitalista, lleno de luces más que de sombras, un tanto limadas muchas aristas, de Rubinstein, la interpretación aquí ofrecida tiene desde luego el mayor interés, porque de lo que no cabe dudar es de la elegante dicción y hermosísima sonoridad del polaco. Grabado a la friolera de 83 años, el *Preludio, coral y fuga* de Franck conserva esa bella sonoridad y elegancia, y posee, si no el titánico poderío de Richter, sí la grandiosa y sólida concepción que evidentemente pide la obra. Rubinstein, es cierto, parece aquí de vuelta de todo (¿qué otra cosa cabe esperar a esas alturas?) y ello puede producir una falsa impresión de distanciamiento. Si se escucha con atención, no hay tal, y la serena solemnidad del *Coral* resulta de una belleza impagable. La elegancia del canto vuelve a ser característica principal en Schubert, pero aquí el carácter del artista y su alegría de vivir entran en conflicto con algo que resulta el dolor mismo puesto en música. Quienes prefieren no empezar a mirar el reloj para ver cuándo se acaba el primer movimiento quizá encuentren atractiva esta versión "aligerada". Personalmente, encuentro mucho más enriquecedoras las más morosas pero profundamente emocionantes recreaciones de Richter (Olympia, Praga) o Leonskaja (Teldec), porque en ellas sí encuentro el drama y dolor de

la muerte retratado con fidelidad, que, creo, es lo que pide la música. Comparativamente, funciona mucho mejor el segundo movi-



Arturo Benedetti Michelangeli

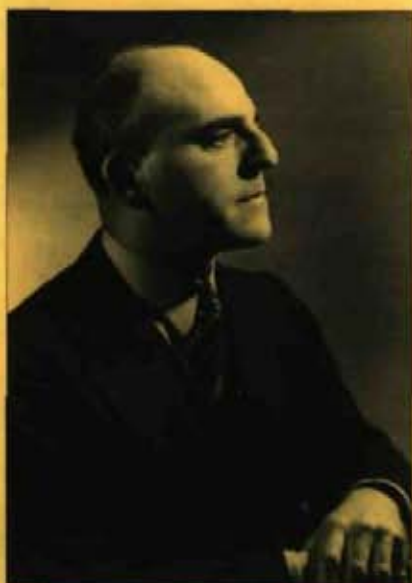
miento (aunque Rubinstein debe utilizar alguna rara edición, porque hay alguna diferencia de letra llamativa). Con todo, no es esta interpretación, globalmente considerada, uno de los mejores logros del polaco. Si lo es, sobre todo por la grandeza y solidez de la concepción, más que el poderío o la tensión dramática, una sobresaliente *Op. 5* de Brahms en la que hay que agradecer, además, la nitidez de texturas, jamás toscas o artificialmente engrosadas (nada fácil en una escritura tan densa en acordes), y la belleza extraordinaria del matiz y el canto en los episodios líricos. Una versión que se encuentra entre las grandes de la discografía, junto a las de Katchen, Lupu o Curzon (todos Decca), Barenboim (Teldec), Zimmerman (DG, lamentablemente fuera del catálogo por una de las sorprendentes decisiones del polaco), Leonskaja o, con sus peculiaridades, Ugorski (DG), aunque no alcance la energía y poderío de alguno de los primeros y la inefable tensión que crea, pese a su lentitud, el último. Y si las cualidades antes enunciadas brillan en la música del primer Brahms, es fácil adivinar que lo hacen también, incluso más, en la del último, más proclive a la introspección y el remanso lírico. De nuevo uno no puede olvidarse de Lupu (Decca), pero este Brahms de Rubinstein pide a gritos ser disfrutado. Y si dudan, escuchen la *Balada n.º 4*, que tiene cosas en común con esas últimas piezas. Esa misma cualidad cantable brilla en una lírica, delicada e intensamente poética lectura de las *Fantasiestücke Op. 12* de Schumann. No pue-

de olvidarse aquí la incompleta (falta algún número) pero inalcanzable riqueza de contrastes de Richter (DG), aunque basta escuchar la exquisita delicadeza de *Des Abends* para comprender por qué Rubinstein cautivaba las audiencias como lo hacía. En resumen, álbum en el que Brahms, Schumann y Franck son los elementos más valiosos, pero sin duda sobrados para hacerlo más que recomendable.

Vol. 92. SOLOMON, 456 973-2. Bach/Liszt: *Preludio y fuga BWV 543*. Mozart: *Sonata K. 333*. Beethoven: *Sonata n.º 29*. Chopin: *Berceuse, Balada n.º 4, Fantasia Op. 49, Polonesa Op. 53*. Liszt: *La legierezza, Au bord d'une source, Rapsodia búngara n.º 15*. Brahms: *Variaciones sobre un tema de Haendel, Intermezzo Op. 117, n.º 2*. Grabaciones: 1930, 1932, 1942-44, 1946, 1952. 151'47".

El inglés Solomon Cutner (1902-1988), más conocido sólo por el nombre de pila desde que en su juventud debutara con él, tuvo la desgracia de ver truncada su carrera por un accidente cerebrovascular en 1956 que le dejó parapléjico. Este único álbum de la edición dedicado a su memoria, con grabaciones procedentes de EMI (alguna ha aparecido también en Testament), muestra bien a las claras cuánto perdimos con tan desgraciado hecho. Y lo muestra desde el principio. Es cierto que algún matiz en la transcripción de Bach/Liszt puede llamar la atención (por ejemplo el final del *Preludio*). Pero su sonido, natural y, como señala oportunamente Ates Orga, fruto de una insólita relajación y un legado perfecto, es de una belleza y diferenciación única. La cristalina claridad de su exposición, ayudada además por un cuidadísimo manejo de los pedales, es bien perceptible en la mencionada transcripción, que huye, quizá a propósito, de recrear la grandiosidad del instrumento originalmente destinatario de la obra, aunque este último aspecto pueda parecer discutible. Ese sonido, además, es puesto al servicio de una expresión de suprema elegancia, algo que se advierte de inmediato en la *Sonata* de Mozart (que además aparece por primera vez), y muy especialmente en su movimiento lento, una verdadera delicia. Pero si tras escuchar estas dos obras, matizadas con sutileza, creen por un momento que el inglés no es capaz de desplegar poderío sobre el instrumento y dotar a sus interpretaciones del ímpetu necesario cuando se requiere, tomen la *Hammerklavier* que viene a continuación y les desmentirá de inmediato: una lectura vibrante, rica en contrastes, delineada con tanta claridad como fuerza (que no "percusión"; Solomon jamás producía un fortissimo hiriente), pero también con la intensidad dramática necesaria en el monumental Adagio. Ciertamente, la toma de 1952 es relativamente mediocre en cuanto a presencia, pero la interpretación es del suficiente calibre como para perdonar la limitación sonora con relativa fa-

ilidad. Es fácil adivinar, tras lo anterior, que su aproximación a Chopin se beneficia igualmente de la cuidada sonoridad, perfecto legato y elocuencia poética del artista. Y ello es producto de una exquisita sutileza en el canto y el énfasis de cada nota antes que un manejo del rubato que, en realidad, es más que contenido. Pero, las cosas como son, es difícil exponer la *Berceuse* con más sensibilidad. Esto también rige para la *Balada*, aunque si el inglés se soltara algo más en el rubato -no en alguna aceleración que puede parecer sorprendente, como sobre los 2'30"- la cosa hubiera tenido aún más temperatura de la que ya tiene, que es mucha (el crecimiento de la tensión en el pasaje hasta los 8'20" es bien perceptible pese a la mediocre y confusa toma de 1946). Las limitaciones sonoras y algún que otro roce no son obstáculos para disfrutar de una poderosa y apasionada, aunque nuevamente limitada en el rubato, *Fantasia* del mismo autor, pero en torno a la treintena se despachó con unas grabaciones lisztianas de primer orden. Música que de nuevo se beneficia (aunque haya que ejercer de nuevo la tolerancia con la calidad de sonido) de esa ágil claridad de dicción, belleza de sonido, perfecto legato y elocuencia lírica. La interpretación sutilmente dibujada,



Solomon

ágil y riquísima en colorido pero anti-espectacular, de las *Variaciones Op. 24* de Brahms (escúchense las XXII y XXIV, por ejemplo), explican bien a las claras por qué se han convertido, pese a la limitación sonora, en una de las referencias de la obra, sin olvidar a Barenboim (DG) o Katchen (Decca). El álbum se cierra, cómo no, con

una obra del último Brahms, el *Op. 117, nº 2*, que encuentra en la levedad del pianissimo y el extraordinario legato del artista los instrumentos idóneos para desplegar toda la nostálgica pero íntima elocuencia que pide. Una delicia. Álbum del que huirán los fanáticos del DDD, pero que todo buen pianófilo debería conocer, porque un artista de esta categoría no se lo encuentra uno todos los días.

En resumen: después de más de un año, llega a su fin esta magna empresa de Philips, la más ambiciosa (en dimensiones y en colaboración de distintos sellos) llevada a cabo hasta el momento en la historia de la fonografía. Por encima de discrepancias puntuales en cuanto a selección de artistas y repertorio, hay que aplaudir calurosamente el empeño y desearle el mejor de los éxitos comerciales. Tom Deacon y Philips, además de todos los que han colaborado en ella, han hecho sin duda un esfuerzo impropio que los aficionados al piano a buen seguro agradecerán. El nivel medio general de la colección, la documentación ofrecida y algunas novedades o recuperaciones tras largas ausencias, así lo merecen. En su totalidad o al menos en una parte más que significativa, lo aquí contenido no debe escapar a la atención de los buenos aficionados al piano, y menos ofreciéndose en serie media. Hasta otra.

Rafael Ortega Basagoiti

XXXIX SEMANA DE MÚSICA RELIGIOSA CUENCA

"Bienaventurados los que buscan la paz"
2000 años del mensaje de Jesús

Del 16 al 23 de Abril de 2000

Director Artístico: Ignacio Yepes - Director Técnico: Ismael Barambio
PRÓLOGO DE LA SEMANA: Domingo de Ramos, 16 de abril
Auditorio de Cuenca, 20,00 h.

Enmanuel*
Un musical de Eduardo Rodrigo sobre la vida de Jesús con TERESA RABAL y EDUARDO RODRIGO
CORO GOSPEL Y GRUPO "ENMANUEL"
SOLISTAS DE LA ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
Adaptación y dirección musical: IGNACIO YEPES
* Estreno mundial

CONCIERTOS DE LA SEMANA:

Lunes Santo, 17 de abril
Iglesia de San Pablo, 20,00 h.
J. S. Bach: *Gottes Zeit ist die Allerbeste Zeit BWV 106*
Arvo Pärt: *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem*

DAS ORCHESTER DAMALS UND HEUTE
Director: MICHAEL WILLENS

Concierto patrocinado por Caja Castilla-La Mancha Obra Social y Cultural

Martes Santo, 18 de abril
Auditorio de Cuenca, 20,00 h.

Cantatas de J.S. Bach
(En el 250 aniversario de su muerte)

Christ lag in Todesbanden BWV 4
Jesu, meine Freude BWV 227
Liebster Jesu, mein Verlangen BWV 32
Himmelskönig, sei willkommen BWV 182
RICERCAR CONSORT
Director: PHILIPPE PIERLOT

Miércoles Santo 19 de abril
Iglesia de San Miguel, 20,00 h.

Erasmus Lapidia: *Lamentatio Jeremie*
Charles d'Argentille: *Passio*
Josquin Desprez: *Christus mortus est*

CAPILLA FLAMENCA
Director: DIRK SNELLINGS

Jueves Santo 20 de abril
Auditorio de Cuenca, 20,00 h.

Homenaje a Joaquín Rodrigo

Joaquín Rodrigo: *En busca del Más Allá*
Gabriel Fernández Álvarez: *Getsemani**
(Obra de encargo de la XXXIX Semana)
Recitador: RAFAEL TAIBO
Baritono: RODRIGO ESTEVES
Beethoven: *Cristo en el Monte de los Olivos*
Soprano: ISABEL MONAR
Tenor: JOSÉ LÓPEZ FERRERO
Baritono: BENNO SHOLLUM

* Estreno mundial

ORQUESTA SINFÓNICA Y CORO DE MADRID
Director: JAN CAEYERS

Viernes Santo 21 de abril
Iglesia de San Pablo, 20,00 h.

Nunes García: *Sinfonía fúnebre**
Pleyel: *Sinfonía litúrgica concertante**
Miguel Leyseca: *Miserere**

* Primera audición desde el siglo XVIII
(Obras recuperadas del Archivo de la Catedral de Chuquisaca en Sucre, Bolivia)

ORQUESTA Y CORO GARAJONAY
Director: ROBERTO TUBARO
Con la colaboración del Centro Canario de Música Iberoamericana

Sábado Santo 22 de abril
Iglesia Románica de Arcus, 12,00 h.

Música en la Intimidad
Corales y lieder espirituales de J.S. Bach
De lunes a sábado, un recorrido por la Semana Santa

ALBICASTRO ENSEMBLE SUISSE
Director: JORGE FRESNO

Sábado Santo 22 de abril
Iglesia de San Pablo, 20,00 h.

Villancicos al Nacimiento y Villancicos al Santísimo*
de Morera, Fuentes, Pradas, Nebra y Corsi
Maestros de capilla de Valencia y Madrid

* Primera audición desde el siglo XVIII

ESTIL CONCERTANT
Director: JUAN LUIS MARTÍNEZ

Domingo de Resurrección 23 de abril
Misa solemne. Catedral de Cuenca, 12,00 h.

Misa de acción de gracias
Liturgia en la Corte de Carlos I,
(En su V centenario)

GRUPO DE ALFONSO X, EL SABIO
Director: LUIS LOZANO VIRUMBRALES

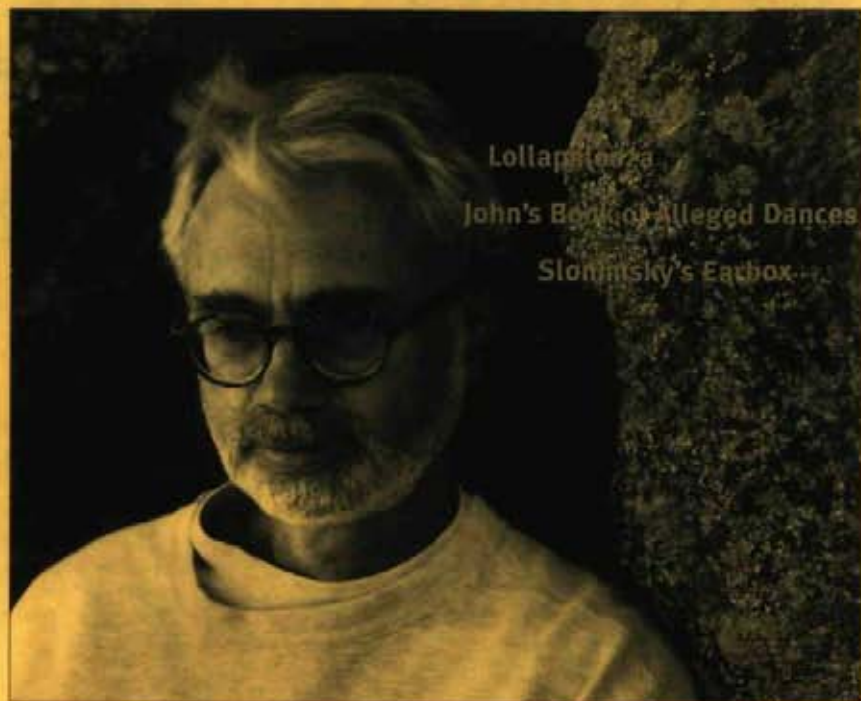
Este avance de programa es susceptible de modificaciones

Semana de Música Religiosa de Cuenca
Miembro de la Asociación Europea de Festivales

Premio Bravo 1999 concedido por la Conferencia Episcopal Española

UNA PERSPECTIVA DE JOHN ADAMS

Algunos compositores redescubrieron la tonalidad tradicional tras las vanguardias que en los años setenta parecían dar síntomas de agotamiento. Esa mirada renovada al viejo sistema ha sido calificada por, entre otros, Robert P. Morgan como el "nuevo conservadurismo". Morgan considera ese "nuevo conservadurismo" más como norma que como reacción, una norma que poco tiene que ver con un cómodo retorno al pasado y que sí debe valorarse en tanto que continuidad (y hasta consecuencia, pero no la única posible) de una época de tanteo e incluso de experimentación que fue fundamental en su momento (y aún hoy lo es vistos los resultados) que generó obras ya clásicas en la mente de cualquier aficionado mínimamente interesado en el devenir musical. A John Adams, compositor norteamericano nacido en 1947, se le ha tildado hasta de post-minimalista cuando en realidad es uno de los poquísimos minimalistas cuyas obras merecen escucharse con atención más allá de la adhesión del oyente hacia un movimiento de contornos muy vagos y en el que cabe casi todo, incluida la mediocridad y la ausencia de ideas capaces de despertar interés. El eclecticismo propio de muchos de los compositores norteamericanos relevantes se halla en el lenguaje de Adams como rasgo definitorio y ahí están sus obras que mezclan elementos populares y folclóricos con otros tomados de la tradición culta y hasta hay algún guiño a la música de consumo (o ligera o como convengamos en nombrar a una música de la que tanto cuesta escapar). Adams empezó a adquirir notoriedad a raíz de sus composiciones electroacústicas de finales de los setenta, pero el triunfo le llegó con dos óperas: *Nixon in China* (1987) y *The death of Klinghoffer* (1995). Algo ha ayudado a la extraordinaria difusión de sus obras que músicos como Gidon Kremer, Michael Tilson Thomas o Simon Rattle las hayan defendido con convicción y entusiasmo y que su lenguaje sea fácilmente asumible por un amplio público. Ese público lo forman tanto melómanos hartos de especulaciones que conducen a la nada, como aficionados a la música de masas que se ven seducidos por una estética que les puede resultar próxima y que les pide algo más de riesgo y esfuerzo en tanto que cómodos oyentes que buscan escapar de lo previsible. Obviamente hay esnobismo entre los consumidores de minimalismo pero también hay melómanos abiertos a todo aquello que se haga con dignidad. Aquí el gusto es



Lollapalooza
John's Book of Alleged Dances
Slonimsky's Earbox

irrelevante y los prejuicios ayudan poco al enfrentarse a la audición de esta música, todavía hoy, sorprendente. ¿Reiterativa? Naturalmente, pues esa es una de las señas de identidad del minimalismo (tal vez la única junto a la estructura básicamente tonal del material con que trabajan compositores como Adams). Así pues reiterativa sí, pero no siempre previsible. ¿Cargante? Puede, pero administrándose de un modo dosificado llega a producir entusiasmo. Ahora bien, una dosis excesiva resultará contraproducente y alejará al hipotético interesado en ella para siempre. Estos diez compactos deben irse escuchando sin prisa y son una excelente introducción a un movimiento, el minimalismo, probablemente ya superado e incapaz de progresar a partir únicamente de sí mismo. Esta música no ha abierto nuevos caminos pero su irrupción en la escena

musical ha tenido unas consecuencias evidentes y Adams es su representante más relevante (podríamos añadir algunas obras de Reich, Glass y algún otro pero la obra de Adams considerada globalmente es la mejor aproximación a lo que puede o pudo dar de sí el minimalismo). Junto al carácter de amplia y representativa panorámica de estos diez compactos hallamos tres primicias y una curiosidad. La curiosidad, las *Cinco canciones* de Charles Ives orquestadas por Adams, verdadero homenaje a un ecléctico genuinamente americano de otro que, bajo otras premisas, sigue el mismo camino. La interpretación de estas *Cinco canciones* a cargo de Dawn Upshaw, su dedicataria, y con Adams a la batuta, asegura su calidad. Y lo mismo cabe decir del resto del extenso programa de esta caja que cuenta con directores del nivel de Edo de Waart o Kent Nagano, con el Kronos Quartet o con el pianista Paul Croosley que hacen más que justicia a lo que tienen entre manos. Y como no podía faltar en una edición de estas características, la producción operística de Adams (para muchos su faceta más interesante), encontramos extractos de *Nixon in China* y de *The death of Klinghoffer* procedentes de grabaciones ya conocidas. Así pues, diez compactos que dan a conocer amplamente la creatividad de un dignísimo compositor y que cuentan con un equipo de intérpretes verdaderamente excepcional.

ADAMS: *Harmonium. Shaker loops. The chairman dances. Grand pianola music. Fearful symmetries. Extractos de Nixon in China, de The death of Klinghoffer y de I was looking at the ceiling and then I saw the sky. The Wound-Dresser. Christian zeal and activity. Five songs by Charles Ives. Eros piano. Two fanfares. Common tones in simple time. El Dorado. Harmonielehre. Concierto para violín y orquesta. Sinfonía de cámara. Tres fragmentos de Hoodoo zephyr. Gnarly buttons. Lollapalooza. John's book of alleged dances. Slonimsky's earbox. Diversos intérpretes. 10 CD NONESUCH 79453-2. DDD. Distribuidor: Warner. N PN*

2000

cuarenta y nueve festival

Palacio de Carlos V

viernes 23 junio
La Petite Bande
 R. Terakado violín
 S. Kuijken violín y director
 Obras de J. S. Bach

domingo 25 junio
Orchestra of the Age of Enlightenment
 A. Pay clarinete
 G. Leonhardt director
 Obras de W. A. Mozart

jueves 29 junio
Orquesta Sinfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya
 F. P. Zimmermann violín
 A. Ros Marbá director
 Obras de X. Montsalvatge, A. Berg, P. I. Chaikovsky

sábado 1 julio
Orquesta Sinfónica de Madrid
 E. Marton soprano
 García Navarro director
 Obras de I. Albéniz-E. F. Arbós, P. I. Chaikovsky, R. Wagner

viernes 7 julio
London Symphony Orchestra
 B. Haitink director
 Obras de J. Haydn, D. Shostakovich

domingo 9 julio
London Symphony Orchestra
 J. López Cobos director
 Obras de J. S. Bach-L. Stokowsky, J. A. García-F. Guerrero, A. Bruckner

Jardines del Generalife

sábado 24 y lunes 26 junio
Die Zauberflöte
 W. A. Mozart música
 E. Schikaneder libreto
 Versión escénica de Comediants
 J. Font director escena
 J. Guillén escenografía, vestuario y artefactos
 A. Faura luces, M. Colomé coreografía
 Orquesta Ciudad de Granada
 Coral Ciudad de Granada y Coro Cantate Domino
 H. Peeters (Sarastro), D. van der Walt (Tamino), R. Holzer (Orador), M. Poblador (Reina de la Noche), M. Ramos (Pamina, su hija), M. Rodríguez, M. Pintó e I. Mentxaká (Damas), M. Casas (Papagena), S. Cole (Monostatos), W. Rauch (Papageno), V. Esteve Madrid y J. Ferrer (Sacerdotes y Caballeros), A. Altemir, B. Barnaus y J. Sesé (Niños)
 J. Pons director musical

Coproducción del Gran Teatre del Liceu de Barcelona, el Festival Mozart de La Coruña y el Festival Internacional de Música y Danza de Granada

viernes 30 junio
Ballet Nacional de España
 A. Gómez director
Eritaña
 [I. Albéniz mús., Antonio coreogr.]
Silencio Rasgado
 [J. Pardo mús., A. Gómez coreogr.]
Mensaje
 [V. Amigo mús., A. Gómez coreogr.]
Luz de alma
 [Música popular, J. Latorre, coreogr.]
Oripandó
 [D. Franco, A. Amaya, E. Bermúdez, Chaleco, P. Ontiveros, "Patata", A. Ramón y M. Palacín mús., A. Galia, Currillo, I. Bayón e I. Galván coreogr.]

lunes 3 julio
Ballet Cristina Hoyos
Al compás del tiempo
 [J. L. Rodríguez y El Juani mús., C. Hoyos coreogr.]

jueves 6 julio
English National Ballet
 D. Deane director
Apollo
 [I. Stravinsky mús., G. Balanchine coreogr.]
Pas de deux de Don Quixote
 [L. Minkus mús., M. Petipa coreogr.]
Three Preludes
 [S. Rachmaninov mús., B. Stevenson coreogr.]
Tchaikovsky pas de deux
 [P. I. Chaikovsky mús., G. Balanchine coreogr.]
Études
 [C. Czerny mús., H. Lander coreogr.]

sábado 8 julio
English National Ballet
 D. Deane director
Les Sylphides
 [F. Chopin mús., M. Fokine coreogr.]
Impromptu
 [F. Schubert mús., D. Deane coreogr.]
Pas de deux de Le Corsaire
 [R. Drigo mús., M. Petipa coreogr.]
Pas de deux de El lago de las cisnes
 [P. I. Chaikovsky mús., M. Petipa coreogr.]
Grand pas classique de Raymonda
 [A. Glazunov mús., F. Franklin coreogr.]

Teatro Alhambra

domingo 2 y martes 4 julio
Teresa Nieto en Compañía
Tánger
 [E. de Diego mús., T. Nieto coreogr.]
 Estreno. Encargo del Festival

Catedral y Monasterio de San Jerónimo

sábado 24 junio
The Sixteen
 H. Christophers director
 Obras de J. Desprez, C. Morales

domingo 25 junio
The Sixteen
 H. Christophers director
 J. Coe violonchelo
 Obras de J. S. Bach

sábado 1 julio
Orquesta Sinfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya
 Coral Càrmina y Cor Lieder Camera
 D. Menéndez barítono
 J. Perianes piano
 A. Tamayo director
 Obras de O. Messiaen, A. Schönberg, A. Scriabin
 En colaboración con L'Auditori de Barcelona

sábado 8 julio
Odhecaton
 Cornetti e tromboni
 Ensemble pian & forte
 L. Tamminga órgano
 P. da Col director
 Obras de N. Gombert, G. Fantini, J. Desprez, etc. para la coronación de Carlos V en Bolonia

domingo 9 julio
Schola Gregoriana Hispana
 F. J. Lara director
 Obras del Códice Calixtino, Códice de Florencia, Códice del Monasterio de las Huelgas, Ph. de Vitry, G. de Machaut

Recitales en el Auditorio Manuel de Falla, el Patio de los Arrayanes, la Catedral y el Hospital Real

lunes 26 junio Auditorio
P. Hantaï clave
 J. S. Bach
 El clave bien temperado II (1ª parte)

martes 27 junio Hospital Real
Grupo de Música Barroca "La Folia"
 P. Leenhouts flauta de pico
 P. Bonet director
 Obras de W. Williams, H. Purcell, M. Marais, D. del Puerto, J. S. Bach, G. P. Telemann, J. Kuhnau

*Estreno. Encargo del Festival

23 junio a 9 julio 2000

internacional de música y danza de granada

miércoles **28** junio Auditorio
P. Hantaï clave
J. S. Bach
El clave bien temperado II (2ª parte)

sábado **1** julio Catedral
I. Ferro órgano
Obras de J. C. F. Fischer,
L. v. Beethoven

domingo **2** julio Patio de los Arrayanes
T. Berganza soprano
J. A. Álvarez Parejo piano
Obras de C. Monteverdi-C. Orff,
H. Wolf, J. Haydn, M. de Falla

martes **4** julio Hospital Real
Dúo Pérez-Molina
Obras de F. Liszt, L. v. Beethoven

sábado **8** julio Catedral
J. M. Azcue órgano
Obras de J. S. Bach

Música electroacústica en el Planetario

En coproducción con el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea y el Parque de las Ciencias de Granada

martes **4** julio
Creaciones visuales de J. Barrio,
A. Avellana*, B. Caravaggio y
C. Urbina sobre músicas de
J. C. Duque, D. Alarcón*, Zaraski,
M. Wingate, L. G. Bodin
* Estreno

miércoles **5** julio
Phanos: 25 años
Obras de A. Palaudarias, E. Resina,
A. Moya Villén, G. Brncic, R. Ventura,
C. Lupprián, A. Lewin-Richter,

jueves **6** julio
Obras de B. Pritchard, J. Sanz,
C. Jordan, A. Macdonald-N. Virgo,
D. Azourman, J. Osión

sábado **24** junio a domingo **9** julio
Fausto
Instalación interactiva de Sergi Jordà

Músicas de América en Santa Fe

miércoles **5** julio
Orquesta Ciudad de Granada
I. Karabtschewsky director
Obras de Ch. Ives, A. Copland

Fiesta de la música

domingo **2** julio
Auditorio Manuel de Falla
Concierto de Presentación
con J. L. Pérez de Arteaga

lunes **3** julio
8 conciertos en patios y recintos históricos de Granada de la mano de Juventudes Musicales de España y con la colaboración del Conservatorio Superior "Victoria Eugenia" y la Fundación Itaca

Palacio de Daralhorra
J. Mor violonchelo
Obras de J. S. Bach,
G. Crumb, G. Cassadó

Palacio de los Córdoba
I. Rodríguez clarinete
M. Fornells piano
Obras de R. Schumann, E. Denisov,
J. Brahms, A. Berg, S. Brotons

Casa de los Tiros
Y. Clares piano
Obras de L. v. Beethoven, F. Chopin,
I. Albéniz, R. Schredin

Casa de los Marqueses de Caicedo
"3+1" Quartet de Saxòfons
Obras de J. S. Bach, J. B. Singelée,
A. Ventas, A. Llanas, P. Iturralde

Antiguo Convento Franciscano
(Parador de Turismo)
G. Hermosa acordeón
Obras de J. S. Bach, B. Precz,
P. Makkonen, Z. Fernández
Gerenabarrena, G. Hermosa*,
D. Messiaen, A. Piazzola, A. Astier
* Estreno

Casa de Castril (Museo Arqueológico)
Sitges 94
Obras de D. M. González de la Rubia,
F. J. Gil Valencia*, B. Díaz,
J. R. Hernández Bellidó*, J. C. Blanch
* Estreno

Patio del Ayuntamiento (Antiguo Convento de Carmelitas Calzados)
Banda de Música del Conservatorio Superior "Victoria Eugenia"
A. Giner director
Obras de G. Jiménez, E. Cebrían,
J. Turina, J. Albero, M. de Falla

Colegio Máximo de Cartuja
Coro Manuel de Falla
Mª Carmen Arroyo directora
Obras de F. Guerrero

Cafés concierto

domingo **25** al viernes **30** junio
Mª Aragón mezzosoprano
F. Turina piano
Obras de X. Montsalvatge,
O. Esplá, E. Halffter, R. Halffter,

E. Franco, A. García Abril,
M. A. Coria y C. Guastavino
sobre poemas de R. Alberti

domingo **2** al viernes **7** julio
Ensamble de Madrid
Selecciones de zarzuelas en versiones para sexteto originales de F. Moreno Torroba, F. Chueca y F. A. Barbieri

Flamenco en el Ayuntamiento

sábado **1** julio
Arcángel y M. Heredia cante
J. C. Romero guitarra

sábado **8** de julio
Ch. Lobato y Rancapino cante
J. Carmona "Habichuela" guitarra

Trasnoches

viernes **23 y 30** junio, y **7** julio
Carmen de los Chapiteles (C. del Avellano)
Emilio Maya

sábados **24** junio, y **1 y 8** julio
Peña La Platería (Albalicén)
Segundo Falcón

lunes **26** y miércoles **28** junio
Terraza de "El Cambario" (Sacromonte)
Pepe de Benito

lunes **3** y miércoles **5** julio
Terraza de "El Cambario" (Sacromonte)
Nene de Santa Fe

XXXI Cursos Manuel de Falla

Sus contenidos se estructuran en torno a cuatro núcleos básicos: creación, interpretación, investigación y pedagogía musical. Este año contará con Clases Magistrales de canto coral, canto solista, piano y órgano, Talleres de pedagogía, música de cámara (para instrumentos de cuerda), danza y fotografía de espectáculos, y Cursos de análisis musical (para compositores), educación musical y la música en la época de Carlos V, impartidos por Peter Phillips, Andrea Giraldez, Javier Algarra, Arturo Tamayo, Mark Withers, Guillermo González, Emilio Ros-Fábregas, Michael Thomas, Saville Kushner, Robert Stake, Yvan Nommik, Enrico Fubini y Howard Gardner, entre otros.

Fechas de celebración
Abril-mayo, junio-julio, septiembre-noviembre

Información
Telf: (34) 958 210 429, Fax/contestador: (34) 958 210 399
E-mail: cursos@granadafestival.org
www.grnadafestival.org/cursos.htm

El Festival Internacional de Música y Danza de Granada es una iniciativa del

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

JUNTA DE ANDALUCÍA

AYUNTAMIENTO DE GRANADA

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE GRANADA

En la presente edición cuenta con el patrocinio de la

FUNDACIÓN CAJA DE GRANADA

SUPERCABLE

CETUSA-SIERRA NEVADA, S.A.

FUNDACIÓN PULEVA

LA CAIXA

SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES

CERVEZAS ALHAMBRA

ARTISTAS INTERPRETES O EJECUTANTES (AIE)

INECO

y la especial colaboración de

TURISMO DE GRANADA

TURISMO DE ANDALUCÍA

SOCIEDAD ESTATAL PARA LA CONMEMORACIÓN DE LOS CENTENARIOS DE FELIPE II Y CARLOS V

FUNDACIÓN ITACA

CITROËN-RONDAMÓVIL, S.A.

THE BRITISH COUNCIL

CANAL SUR

RNE-RADIO CLÁSICA

Información y reservas

Festival Internacional de Música y Danza de Granada
Apartado de Correos 64
18080 Granada
Tel: 958 221 844
Fax: 958 220 691
Email: taquilla@granadafestival.org
www.grnadafestival.org



STRAUSS EN VIENA

Prosigue la colección *Wiener Staatsoper* con una caja de cuatro álbumes enteramente dedicada a obras de Richard Strauss; recordemos que esta serie de la Ópera de Viena comenzó con tres grabaciones dirigidas por Herbert von Karajan (ver SCHERZO nº 138) y tendrá continuación con las representaciones más destacadas de este centro hechas en el transcurso de los cincuenta últimos años, todas grabadas por la Radio Nacional Austriaca en registros de excelentes cualidades técnicas que mejoran sensiblemente el de las grabaciones piratas aparecidas previamente con algunas de estas obras. De los cuatro álbumes que ahora se reseñan, *El caballero de la rosa* dirigido por Knappertsbusch (en una de las veladas de reapertura de la Staatsoper tras la Segunda Guerra Mundial), ya fue comentado no hace mucho desde estas páginas al ser publicado en el sello pirata Golden-Melodram (SCHERZO nº 128), y como era previsible, el álbum que ahora reseñamos gana la partida por su mayor claridad y espaciosidad sonoras, sobre todo en la exposición orquestal, que resulta ser un prodigio de convicción, idioma y levedad. Ya dijimos en su momento que aquí todo es más cordial, instintivo, efusivo y familiar que en cualquiera de las aproximaciones existentes, todo dentro de una dirección refinada y plena de belleza sonora, muy distinta a esa inigualable y exquisita recreación que Erich Kleiber había hecho un año antes en su grabación comercial para Decca, aunque igual de convincente y con momentos realmente maravillosos: valses de Ochs, monólogo de la Mariscala, dúo de Octavian y Sophie, trío final). En cuanto al reparto vocal, María Reining está aquí peor de voz que con Kleiber, y su afinación no es todo lo ortodoxa que sería de desear, pero nos deleita con idéntica versatilidad e interiorización del personaje en una Mariscala de empaque y elegancia únicas. Jurinac, cálida y apasionada, es el Octavian idóneo. Böhme es un rudo y jocosOchs, prototipo del aristócrata rural; excelente y delicada Hilde Güden y modélico el Final de Alfred Poell. Buen plantel de comprimarios, excelente presentación y curiosos artículos en alemán de Gottfried Kraus traducidos a inglés y francés sobre la reapertura de la Ópera de Viena y sobre esta representación en particular, con los comentarios críticos aparecidos en la prensa vienesa al día siguiente de este estreno.

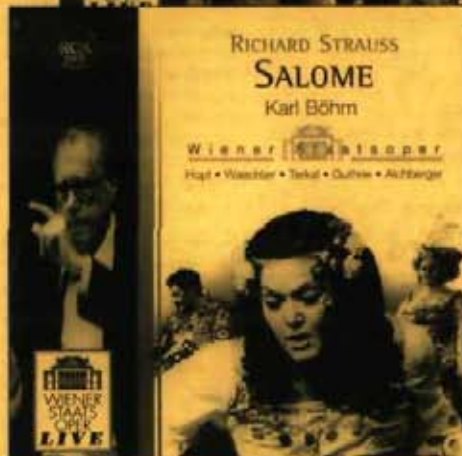
Sensacional *Salomé* en una representación de fulgurante intensidad dramática, uno de los trabajos más conseguidos de Karl Böhm en el foso operístico. La versión, salvo error, no había aparecido con anterioridad en ninguna grabación pirata, por lo que es novedad absoluta, además de una agradabilísima sorpresa en la historia fonográfica de esta obra. A Böhm, straussiano consumado que, no obstante, tenía unos días más afor-

tunados que otros, nos lo encontramos aquí en la cima de sus posibilidades, capaz de evocar "la belleza, el éxtasis, la decadencia y los abismos con suprema maestría", como muy bien apuntaba el *Wiener Zeitung* después de esta representación. Por supuesto, esta grabación le hace plena justicia, pues la imagen apagada que se tenía de él después de su versión oficial para DG cambia aquí radicalmente. Acompaña a los cantantes con su probada solvencia y la respuesta orquestal es magnífica, sin la perfección de una grabación de estudio, pero también sin el menor descuido en los refinados matices de instrumentación de la partitura. La Rysanek está espléndida, "nunca ha cantado tan bien como en esta *Salomé*". De sus magníficos matices piano en el agudo a la riqueza de sus explosiones dramáticas, su voz jamás pierde consistencia y parece tener reservas sin fin. Su apoteosis después de la decapitación de Jokanaan y su canto hierático cuando besa los labios del profeta asesinado, son tan inolvidables como la muerte de Isolda por Kirsten Flagstad" (Renée King

nal Hoffman como Herodias, además del consabido conjunto de comprimarios, excelentemente elegido por Böhm, uno de los maestros más competentes en materia vocal operística. Una *Salomé*, en suma, vibrante y exaltada que merece toda la atención de los amantes de estos pentagramas.

Elena de Egipto no ha sido nunca ópera de repertorio ni ha visitado con frecuencia los estudios de grabación (sólo hay un registro de estudio, el que Dorati hizo para Decca en 1979; además, existen varios fragmentos dirigidos por Clemens Krauss en 1933, publicados por Koch-Schwann; asimismo, hay que añadir una representación en vivo dirigida por Joseph Keilberth en Munich en 1956 y publicada por Orfeo D'Or. La versión de Josef Krips que ahora comentamos, tomada en la Ópera de Viena el 5 de diciembre de 1970, completa esta pobre panorámica discográfica). Quizá la sobrecarga de ideas y de simbolismos del libreto de Hofmannshah, dificulte un tanto la comprensión escénica (Strauss revisó la obra añadiendo un dúo entre Elena y Melnelao, además de algunos retoques dramáticos y varios pasajes sinfónicos ausentes de la primera versión de Dresde, la de 1928; la versión estrenada en la Ópera de Viena en 1933 con las variantes apuntadas, es la que ahora se comenta). La interpretación es magnífica sobre todo por la modélica, contrastada, elegante, cuidada y convincente dirección de Josef Krips, otro straussiano de los grandes insuficientemente aprovechado por las casas de grabación. El acompañamiento es fácil, preciso y sugerente (Krips era otro de los mayores expertos vocales de la Ópera de Viena), aunque las voces, en conjunto, no estén a la altura de la batuta. Gwyneth Jones, tiene un molesto y continuo vibrato que afea constantemente sus intervenciones; Jess Thomas, no en óptima forma, sale airoso por sus evidentes tablas; regular Glossop; y bien Schreier, Gruberova y Coertse, así como el excelente equipo de comprimarios. Sensacional la orquesta, como no podía ser menos, y buena grabación de la ORF. En conjunto, quizá sea preferible la citada versión de Keilberth en Orfeo, con una dirección quizá no tan clara, poética y contrastada como la de Krips, pero con un equipo vocal mejor (Rysanek, Aldenhoff, Uhde, Kupper, Malaniuk). En cualquier caso, las dos pueden servir de introducción idónea a esta bella ópera, por no hablar de la también solvente grabación de estudio firmada por Antal Dorati.

El último álbum, titulado *Grandes Primas Donnas*, recoge fragmentos operísticos straussianos por sus más grandes cantantes femeninas en grabaciones tomadas entre 1933 y 1976. Por supuesto, en sólo dos CDs. No están todas las que fueron, pero sí se puede hallar una buena muestra de las más representativas. Los dos primeros fragmentos corresponden a la grabación abre-



en el *Times*, citado en el libreto). El resto del conjunto es impecable, desde el poderío vocal de Hans Hopf como Herodes a la nobleza de Eberhard Wächter como Jokanaan, pasando por el lírico Kmentt como Narraboth y la siempre efectiva y profesio-

viada del *Rosenkavalier* por Robert Heger: Monólogo de la Mariscala y Presentación de la rosa, por Lehmann, Olszewska y Elisabeth Schumann. Los tres siguientes están tomados de la representación en vivo de *Ariadne auf Naxos* hecha el 11 de junio de 1944 para celebrar el octogésimo aniversario de Strauss: Böhm dirigió la representación en la que estaban las voces que aquí aparecen: Reining, Seefried y Noni. Prosigue con una grabación de estudio, nuevamente con el Monólogo de la Mariscala, protagonizado por Hilde Konetzni y Kara-

jan (1947). El director salzburgoés aparece otra vez dirigiendo una imponente escena final de *Salomé*, en estudio, con la inigualable Ljuba Welitsch (1948). Los fragmentos siguientes son de *La mujer sin sombra* en una representación del 9 de noviembre de 1955, otra de las hechas en la reapertura de la Ópera de Viena; en ella, Goltz, Rysanek y Höngen en dos soberbias escenas de los actos primero y tercero. El segundo CD se abre con el Monólogo de la Condesa, de *Capriccio*, con Schwarzkopf y Böhm (representación del 15 de mayo de 1960). Lisa

della Casa y Anneliese Rothenberger protagonizan la escena y duetto del primer acto de *Arabella*, con Joseph Keilberth (1964).

Güden y Böhm interpretan el Monólogo de *Dafne* (1964); Nilsson y Böhm, un fragmento de *Elektra* (1965); Janowitz y, de nuevo, Böhm, recrean admirablemente el Monólogo de *Ariadne* (1976). Finalmente, los tres últimos fragmentos son de *El caballero de la rosa*, con Jurinac, Ludwig y Wallberg (1972); Rysanek, Ludwig y Krips (1971); y Ludwig, Jones, Grist y Bernstein (1968). Es uno de los álbumes más atractivos dedicados a voces straussianas, presentado con un interesante artículo de Clemens Höslinger en los tres idiomas habituales en el que nos habla de las características esenciales de las voces que aquí encontramos (también pueden acudir al artículo *Parola e Musica* en el dossier dedicado a Richard Strauss, SCHERZO nº 137; allí encontrarán debidamente explicada toda la tipología vocal straussiana).

En resumen, una publicación sensacional dedicada a varias obras de Strauss en la Ópera de Viena. Los cuatro álbumes son de conocimiento obligado, tres representaciones inigualables y una guinda exquisita con las voces que más han brillado en estos pentagramas. Los reprocesados son impecables, los estudios y artículos están bien documentados y el precio medio de salida al mercado es muy razonable. Los straussianos suponemos que lo tendrán claro.

Enrique Pérez Adrián

STRAUSS: Salomé. Leonie Rysanek (Salomé), Hans Hopf (Herodes), Eberhard Wächter (Jokanaan), Grace Hoffman (Herodías), Waldemar Kmentt (Narraboth), Orquesta de la Ópera Estatal de Viena. Director: Karl Böhm. 2 CD RCA-BMG 74321 69430 2. ADD. Grabación: Radio Austria, 22-XII-1972 (en vivo).

STRAUSS: El caballero de la rosa. Maria Reining (Mariscala), Kurt Böhme (Ochs), Sena Jurinac (Octavian), Hilde Güden (Sophie), Alfred Poell (Faninal). Coro y Orquesta de la Ópera Estatal de Viena. Director: Hans Knappertsbusch. 3 CD RCA-BMG 74321 69431 2. Mono/ADD. Grabación: Radio Austria, 16-XI-1955 (en vivo).

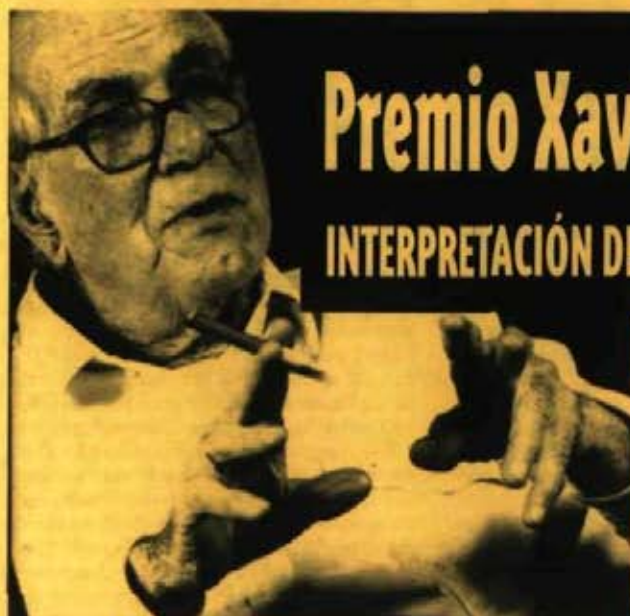
STRAUSS: Elena de Egipto. Gwyneth Jones (Elena), Jess Thomas (Menelao), Edita Gruberova (Hermione), Mimi Coertse (Aithra), Peter Glossop (Altair), Peter Schreier (Da-ud), Coro y Orquesta de la Ópera Estatal de Viena. Director: Josef Krips. 2 CD RCA-BMG 74321 69429 2.

ADD. Grabación: Radio Austria. 5-XII-1970 (en vivo).

STRAUSS. Prima Donnas en la Ópera de Viena. Fragmentos de *Salomé*, *Elektra*, *El caballero de la rosa*, *Ariadne en Naxos*, *La mujer sin sombra*, *Arabella*, *Dafne* y *Capriccio*. Lisa della Casa, Christel Goltz, Reri Grist, Hilde Güden, Elisabeth Höngen, Gundula Janowitz, Gwyneth Jones, Sena Jurinac, Hilde Konetzni, Lotte Lehmann, Christa Ludwig, Alda Noni, Birgit Nilsson, Maria Olszewska, Maria Reining, Anneliese Rothenberger, Leonie Rysanek, Elisabeth Schumann, Elisabeth Schwarzkopf, Irmgard Seefried y Ljuba Welitsch. Orquesta de la Ópera Estatal de Viena. 2 CD RCA-BMG 74321 69427 2. Mono/Stereo. ADD. Grabaciones: Radio Austria, 1933, 1944, 1947, 1948, 1955, 1960, 1964, 1965, 1971, 1972 y 1976 (en vivo y en estudio).

Actualmente sólo se vende en una caja con los cuatro álbumes juntos.

Referencia 74321 69428 2. H PM



© Josep M. Oliveras

Premio Xavier Montsalvatge 2000

INTERPRETACIÓN DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA PARA PIANO

DIRIGIDO A PIANISTAS (HASTA 35 AÑOS)

Dotación: 1.000.000 PTA / 6010 euros

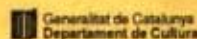
Premio especial Associació Catalana de Compositors:
50.000 PTA / 300 euros

Inscripción abierta hasta el 30 de septiembre 2000

organiza:



colaboran:



INFORMACIÓN E INSCRIPCIONES:

Centre Cultural la Mercè

Pujada de la Mercè, 12 - 17004 Girona

Tel. 972 22 33 05 - Fax 972 21 83 45

E-mail: ccm@ajgirona.org

www.ajuntament.gi

VAMOS MEJORANDO

Por varios motivos resulta atractiva esta entrega de Philips Dúo. Hay un doble CD que puede poner en trance al aficionado a la trompeta en misiones clásicas (464 028-2), donde Hakan Hardenberger, el magnífico solista sueco, con acompañantes sin tacha, hace un recorrido de diez conciertos (del barroco preclásico), una sonata y varios *encores*. En el primer período encajan los *Conciertos* de Albinoni de los *opus 5* y 7 hechos por I Musici en su época Camirelli y por la Orquesta de Cámara de Berlín dirigida por Vittorio Negri, con la curiosidad de tener a Jeffrey Tate en el clave en un

álbum (464 052-2) pródigo en belleza. Aún mejor es el álbum titulado *Las grandes serenatas* (464 022-2) y consagrado a Mozart en las interpretaciones llenas de elegancia y sentido del estilo dirigidas por Marriner a "su Academy": *El Postillón*, la *Serenata nocturna*, *Pequeña música nocturna* y la *Haffner*, en versiones señeras.

Dentro de lo muy interesante está el volumen 2 de "Grandes piezas orquestales", con repertorio inglés en su totalidad (464 037-2), donde se incluyen *Los Planetas* que grabó Haitink con la Filarmónica londinense, muy bien organizados pero austeros frente a versiones más imaginativas; el director holandés con la orquesta del Concertgebouw hace una *Guía de orquesta para jóvenes* que es un inefable festival sonoro. Están también muy bien interpretados el *Concierto para orquesta* de Tippett, Vaughan Williams en su *Fantasia sobre un tema de Thomas Tallis* y unas deliciosas *Variaciones Enigma* a cargo de la London Symphony dirigiéndola Colin Davis. También dirige el maestro inglés (464 034-2) a la Orquesta y Coro de la BBC en *Las Estaciones* de Haydn, en una interpretación donde lo más interesante lo ponen los cantantes, a excepción del tenor y el coro: la orquesta, bastante opaca aunque el enfoque de Davis es bellamente descriptivista.

Una nueva entrega de obras de Chopin: a saber, las *3 Sonatas*, *4 Scherzi*, *4 Baladas*, la *Barcarola en fa sostenido* y la *Fantasia en fa menor* tocadas por el serio y apropiado Harasiewicz. No llega, claro, a los Pollini, Kissin, Pogorelich ni Zimmerman, citando sólo a los mejores de los vivos, pero tampoco es desdeñable.

Entre lo más avanzado en estética—dentro de esta entrega—está "El Lutoslawski esencial", desde las obras más conservadoras—en lo que cabe—de la producción del polaco (*Concierto para orquesta*, *Variaciones sobre un tema de Paganini*, *Música fúnebre*), ese diálogo impresionista entre individuo y sociedad (el *Concierto para violonchelo*), *Dance Preludes* y *Juegos Venecianos*, *Con-*

cierto para oboe y arpa, *Tercera Sinfonía* y *Les espaces du sommeil*—aquí Fischer-Dieskau como solista—; en el resto los Holliger, Argerich, Freire, y el mismo Lutoslawski y Rowicki dirigiendo. En fin, sin desperdicio (464 043-2). Importante hallazgo es la soberana interpretación de los *Cuartetos* de Schoenberg por el Nuevo Cuarteto de Cuerdas de Viena, pasando sin violencias del postromanticismo exacerbado al expresionismo dodecafónico (464 046-2).



En *El murciélago* (464 031-2) grabado por Previn con la Filarmónica de Viena el reparto es suntuoso (Te Kanawa, Gruberova, Fassbaender, Brendel, Leech, Bär, Krause), y lo que al maestro berlinés le falta de condición vienesa lo suple con un conocimiento exquisito de la partitura y sobrado instinto dramático. Finaliza lo escuchado—en esta ocasión— con dos discos bien aprovechados (464 040-2) que ofrecen las dos *Sinfonías de cámara* en las serias versiones de Inbal y los *Gurrelieder* en la aplaudida interpretación, en su día, de Seiji Ozawa, que cuenta como cantantes con Jessye Norman, McCracken y Troyanos.

J.A.G.G.

AQUEL ESTÉREO VIVIENTE

Los muchachos de antes, que ya no usábamos gomina (ahora a muchos nos resulta inútil, dada la escasez de tejido para aplicarla) recordamos la sorpresa que nos produjo en los años sesenta la aparición del estéreo *living* de Mercury o, como en este caso, de RCA Victor. La amplitud de los planos, la riqueza de los timbres, la nítida profundidad y un punto de espectacular esmalte nos demostró que entrábamos en una nueva era del sonido grabado. Estas recuperaciones exponen algo más: a pesar del tiempo transcurrido, las cualidades del *living* se armonizan y peraltan con los aportes del compacto digital.

De la muestra presentada en las series High Performance y Living Stereo rescato, en primer lugar, la *Primera* y la *Tercera* de Mahler en manos de Erich Leinsdorf y la Sinfónica de Boston (09026 63469-2, años 1962 y 1966), donde el director se empeña en confundirse con Leonard Bernstein. Confieso que no me cuento entre los admiradores de Bernstein, eficaz y brillante concertador, pero que vuelca todo sobre las superficies espectaculares, como si fuera el león de la Metro Goldwyn Mayer, aunque la orquesta raya a gran altura y Shirley Verrett está señorial en su intervención.

En cambio, ejemplar en esa obra maestra del género que es *El murciélago* de Johann Strauss, seleccionada y expedida,

caramba, en inglés (09026 63468-2, año 1963), ante todo por la chispa de Oscar Danon en el podio de la Opera del Estado de Viena. Contiene el memorable y desopilante Orlofsky de Rise Stevens y algunas ilustres señeras en el medio (George London y Richard Lewis como Falke y Eisenstein). Los dos sopranos titulares están servidas con solvencia y excelente canto por Anna Moffo y Jeannette Scovotti.

La misma Moffo presenta un variado menú grabado en su mejor momento, 1960, con la Opera de Roma y el enteradísimo Tullio Serafin al frente (09026 63530-2). Ese año la "descubrimos" en Buenos Aires por medio de una *Traviata* apoteósica, ante todo por la sabrosa presencia de la muchacha americana y su eficaz desenvoltura casi cinematográfica (tiempos de Ginas y Marylines, no olvidemos). Moffo tenía una voz agradable, si no especialmente personal, y una sólida preparación que lucía sobre todo en las partes líricas (aquí: Margarita de Gounod, Mimí, Liu, Micaela) y un tanto exigida en las ligeras (aquí: Dinorah, Semíramis, Lakmé).

Finalmente, la *Misa en si menor* de Bach (09026 63529-2, año 1960) dirigida por Robert Shaw y su gente, con algunos solistas de fuste, como la contralto Florence Kopleff y el bajo Ara Berberian. Shaw propone una lectura de cámara, abrillantada por la calidad de su coro, sin pretensiones arqueológicas, exultante y latinamente (católicamente) barroca, alejada de todo trascendentalismo místico pero de impecable construcción en la lectura. Moderna, si cabe, y perfectamente válida.

B.M.

ANTIGÜEDADES MUSIQUE D'ABORD

Entre los títulos de la colección *Musique d'abord* de Harmonia Mundi France que ahora se reeditan, destacan las músicas del Grand Siècle francés interpretadas por Les Arts Florissants bajo la sabia dirección de William Christie. Los oratorios latinos (HMA 190066) de Marc-Antoine Charpentier (1634-1704) compuestos a finales del siglo XVII, *Caecilia*, *Virgo et Martyr* y *Filius Prodigus*, son un excelente ejemplo del género latino que este compositor conoció en Roma de mano de Carissimi. Al igual que el *Magnificat*, incluido en el mismo disco, son músicas concertantes, que ponen una exquisita sensibilidad melódica y textual al servicio de la efectividad dramática. Michel-Richard Delalande (1657-1726), sucesor de Lully en Versailles, cultivó con maestría el gran motete francés, un género que responde a las necesidades litúrgicas y estéticas de la pompa francesa. El *Te Deum* y los *Salmos 110 y 137* que se incluyen en la reedición discográfica (HMA 1901351) son un magnífico ejemplo de esta práctica, cultivada para mayor gloria de Dios y del Rey.

También reaparece la *Missa de Tournaí* (HMA 1901353) grabada en 1991 por

el Ensemble Organum que dirige Marcel Pérès. Es todo un monumento de la historia de la música, maravillosamente servido por unos intérpretes especializados y excepcionales. Esta obra tiene un especial significado, pues es la misa más antigua cuya música, concebida unitariamente bajo un mismo criterio estético, ha llegado hasta nuestros días completa e intacta. Es música del Ars Nova, en la cual la sensualidad y la especulación se funden en un mágico y sorprendente abrazo que aún hoy en día tiene aires de vanguardia y novedad. Por otra parte, *La liturgia divina de San Juan Crisóstomo* (HMA 190641) es un ejemplo muy representativo del antiguo rito bizantino que se distingue claramente del romano. La reforma litúrgica abordada en el siglo XVII por el Patriarca Nikon introdujo en la Iglesia Oriental la polifonía. Esta técnica se desarrolló potenciando la sonoridad profunda, característica y espectacular de este estilo, que está cargado de poderosas connotaciones místicas.

La música profana y de baile completa esta entrega. Las *Danzas populares francesas e inglesas* (HMA 1901152) que grabó The Broadside Band en 1983 bajo la dirección de Jeremy Barlow proceden de *Orchestrgraphie* (1588) de Thoinot Arbeau y de *The English Dancing Master* (1651) de John Playford. Ambas son fuentes esenciales y muy frecuentadas, que nos recuerdan que la música también sirve para bailar. La melodías inspiradas en el baile se caracterizan por su frescura y periodicidad. También está lleno de bailes el disco que Atrium Musicae de

Madrid, dirigido por el original Gregorio Paniagua, dedicó en 1977 a la tarantela (HMA 190379), esa danza que cura a los picados de tarántula y que tanto hizo reflexionar a los médicos. Paniagua hace una antología del género, pasando con sus insólitos instrumentos por numerosas tarantelas y por alguna giga, para desembocar en un taranto.

V.P.A.

HISTÓRICOS INTERESANTES



Naxos sigue desempolvando (serie Histórica) cosas interesantes que si bien no se oyen con restitución de timbres imposi-

ble de obtener dadas las fechas de las grabaciones -ya en origen retransmisiones para la radio- sí reproducen y distinguen los planos orquestales con claridad inmaculada, más cuando ello la dirección en las interpretaciones depende de la disectora y lúcida batuta de Toscanini. Y la muestra es variada. Va desde Bach (*Concierto de Brandemburgo n.º 2*, no carente de interés), el Haydn de la *Sinfonía n.º 31*, y una excelente *Patética* de Chaikovski, de concertación y climax apabullantes sin perder la calidad cantabile (8.110825), a un disco a Beethoven dedicado: obertura *Egmont* energética y detallista de planos sonoros, el *Concierto n.º 1 para piano op. 15* en versión autoritaria con una estupenda solista, Anja Dörflinger, y un arreglo del propio Toscanini sobre el *Cuarteto n.º 16 op. 135* donde asombra por su ductilidad, la cuerda de la NBC (8.110826). El tercer disco se inicia con Gluck -obertura de *Ifigenia en Aulide*-; le sigue una *Tercera Sinfonía* de Brahms excelente, para embelesarse el de Parma en el lisztiano *De la cuna a la tumba*, pasar a las bien contrastadas *Danzas Marosszéke* de Kodály y terminar con Martucci, *Danza-Tarantella* (8.110827).

El sello de Toscanini con la batuta, aparte de haber marcado un enfoque exacto y ajustado a la letra, no es en absoluto esquemático, frío, ni mucho menos distante. Se puede, y se debe, seguir discutiendo y aprendiendo de sus interpretaciones. Además, a precio económico.

J.A.G.G.

schерzo

c/ Cartagena 10, 1º C - 28028 MADRID

Tel. 356 76 22 - Fax 726 18 64

E-mail: revista@schерzo.es - www.scherzo.es

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Rellene y envíe este cupón

Deseo suscribirme, hasta nuevo aviso, a la revista SCHERZO por períodos renovables de un año natural (10 números) comenzando a partir del mes de n.º 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.A.
 Cheque bancario a nombre de SCHERZO EDITORIAL, S.A.
 Giro postal.
 VISA. N.º Tarjeta Fecha caducidad Firma

Con cargo a cuenta corriente / / /
 Banco sucursal DC número c/c

El importe de la suscripción será de 7.700 ptas. (46,28 euros) para España. Para Europa 12.000 ptas. (72,12 euros) por avión. Para Estados Unidos y Canadá 14.000 ptas. (84,14 euros); América Central y del Sur 15.000 ptas. (90,15 euros). Los envíos CERTIFICADOS tendrán un recargo de 1.000 ptas. (6,01 euros) anuales.

Nombre

Domicilio

C.P. Población Provincia

Teléfono: Fax: E-mail: Fecha / /

Nota: el precio de los números atrasados es de 850 ptas.

NO UTILICE ESTE BOLETÍN PARA LA RENOVACIÓN. SERA AVISADO OPORTUNAMENTE.

ALBINONI: *12 sinfonías y conciertos, op. 2. Insieme Strumentale di Roma. Director: Giorgio Sasso. STRADIVARIUS STR 35519. DDD. 78'58". Grabación: Roma, IX-X/1998. Productor e ingeniero: Michael Seberich. Distribuidor: Verdi. Ⓟ PN*

Tomasso Albinoni (1671-1751) se ha visto evidentemente perjudicado por el frecuente emparejamiento con su compatriota Vivaldi y por la extraordinaria fama de una sola obra, el *Adagio*, que, para más inri, no escribió. Durante su vida, sin embargo, su música gozó de tanta demanda como la del Prete Rosso o Corelli. Vivió y trabajó en una Venecia todavía no rebosante de agua sino de talento: el de los innumerables músicos y artistas que desarrollaron allí su carrera. Aunque, como los Marcello, era un músico amateur, Albinoni escribió 70 óperas, mucha música religiosa y medio centenar largo de composiciones instrumentales a cinco. Su *Op. 2*, publicada en 1700, consta de seis sonatas (llamadas sinfonías en la portada) y otros tantos conciertos en alternancia. Las primeras constan de cuatro movimientos, lento-rápido-lento-rápido y abundan en pasajes fugados; los segundos, en tres, rápido-lento-rápido, gustan de la concertación. La inclusión de una viola alto en una de las cinco partes previstas es original. Asimismo, no por esperable debe pasar sin mención el atractivo de la inspiración melódica, eso sí, servida con un grado de virtuosismo menos exigente que en otros ilustres contemporáneos. La interpretación que aquí se ofrece es correcta sin más, pero tampoco menos. Lo cual, dada la escasa si no nula competencia existente, habla por sí mismo.

A.B.M.

ARRIAGA: *Cuartetos. Cuarteto Rasoumovsky. ENSAYO ENY-CD-9737. ADD. 66'. Grabación: Londres, 1976. Reedición en CD: 1999. Productor: Antonio Armet. Distribuidor: Gaudisc. Ⓟ PN*

Es interesante recuperar esta versión de los *Cuartetos* de Arriaga, aunque el tiempo transcurrido -cerca de un cuarto de siglo- haya hecho cambiar nuestra visión de la música del joven vasco, que por lo que respecta a estas obras de cámara ha pasado a integrar el repertorio de varios cuartetos destacados de la actualidad. Los miembros del Rasoumovsky -entre los que encontramos a Simon Standage- enfocan a Arriaga bajo el prisma de un Mozart de trazo algo grueso, tal como se practicaba entonces. El mundo parisiense, el ejemplo de Cherubini quedan más difuminados. Es lo que ocurre en el entendimiento prerromántico del *Cuarteto en re menor*, cuyo movimiento más notable es seguramente el sentimental *Adagio*, mientras que el *Minueto* suena un punto pesado y el *finale* se proyecta, tal vez de modo exagerado, hacia el Arriaga que hubiera podido ser; en este caso, una suerte de Mendelssohn serio. La alegre decisión del *Allegro con brio*, la animación del *Andante*, el nervio del *Minueto* y el contrastado último tiempo contribuyen a delinear un todavía válido *Cuarteto en la*

mayor. Mira de nuevo a Mozart el *Allegro de apertura del Cuarteto en mi bemol mayor*, composición de la que los intérpretes subrayan especialmente la originalidad del *Andantino*, al que insuflan de ebullición dramática.

E.M.M.

BACH: *El clave bien temperado, Libros I y II. Rosalyn Tureck, piano. 4 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 463 305-2. Mono/ADD. 74'23", 78'14", 69'46" y 74'06". Grabación: Nueva York, XII/1952; V/1953. Productor: Cy Rady. Ingeniero: Mark Buecker. Ⓟ PN*

Tras la crepuscular interpretación de las *Variaciones Goldberg* y la recuperación de las *Partitas* en la edición Philips de Grandes Pianistas, llega esta nueva "resurrección" de la grabación que entre 1952 y 1953 efectuó la pianista norteamericana para MCA Records y que ahora, en esta especie de fiebre repentina que devuelve a la anciana Tureck a la rabiosa actualidad, nos ofrece Deutsche Gramophon. La de Chicago, con su incombustible energía, vuelve a ejercer de factotum, y escribe hasta la última línea de los textos del folleto. Naturalmente, insiste en sus planteamientos ya conocidos, o sea no hay historicismo como el de ella -no lo dice así, naturalmente, pero es desde luego lo que sugiere- y lo de que a Bach no le gustaba el piano es una milonga porque hay documentos que demuestran que los vendió. Al margen de lo que, como esto, parecen detalles propios de los 85 años que Tureck declara que cumplirá en diciembre de este año 2000, la recuperación de este álbum merece a priori todos los plácemes. La Tureck ofrece una interpretación con arreglo a su personal y muy singular criterio, que sin duda tiene interés, aunque algún *tempo* parezca de una lentitud insólita (*Preludio VIII, Libro I*), o justo lo contrario (*III, Libro I*), e incluso aunque en algún momento el fraseo, que no la matización, pueda parecer algo mecánico (*Libro I, V*). La articulación es de una claridad primorosa, como lo es la definición del tejido polifónico, y es evidente que la precisa, a menudo meditativa y serena (preciosa la *Fuga VIII, Libro I*), que Tureck tiene de esta monumental colección, resulta más que atractiva. Con todo, la discografía pianística ofrece alternativas no menos enriquecedoras, con el también atípico -por otras razones- Richter (RCA) a la cabeza, pero sin olvidar la histórica contribución de Fischer (EMI) o la singularísima de Gould (Sony). Las dos últimas están disponibles en serie media, como también la de Schiff (Decca). Álbum, en definitiva, muy atractivo y recomendable para quienes no sean coartados por el purismo radical (algo que, en un sentido diferente, también afecta a la propia Tureck). Una nota final sobre el precio: la clave de la referencia parece indicar serie cara. En el momento de escribir estas líneas aún no dispongo de la confirmación del precio en España. En Alemania cuesta 120 marcos y en Inglaterra se vende como un álbum de 3 discos (en torno a las 35 libras, unas 8500 pts.). Ustedes mismos, pe-

ro más de dos mil pesetas por disco en una grabación de hace cuarenta y siete años se me antoja excesivo.

R.O.B.

BACH: *6 Suites para violonchelo solo, BWV 1007-1011. Mischa Maiski, violonchelo. 2CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 463 314-2. DDD. 154'52". Grabación: Sint-Truiden (Bélgica), VII-VIII/1999. Productor: Kay Maiski. Ingeniero: Jonathan Etokes. Ⓢ PN*

Quince años después, vuelve Mischa Maiski sobre las *Suites* de Bach. Es como ver el reverso de una única moneda (cf. SCHERZO, nº 58). La pretensión de fidelidad al compositor (a su espíritu principalmente, si no también a la letra) sigue tan ausente como entonces. Esto en sí mismo no es un delito, sino una opción, respetable como todas pero muy arriesgada cuando no se es capaz de conseguir unas versiones dotadas de coherencia interna, como hace el genio de Rostropovich. Para decirlo con una sola palabra, el resultado de Maiski es el amaneramiento: oído prácticamente cualquier fragmento, se puede adivinar el carácter del resto. Si en el anterior asalto parecía que las decisiones expresivas se subordinaban a las soluciones técnicas, ahora se incurre en el vicio contrario. Ni una sola ocasión de subrayar pasa sin su correspondiente exageración, bien por exceso o por defecto. Por supuesto, nos hallamos ante un instrumentista de primer nivel, que por ejemplo sabe dar altísimo vuelo al Minueto de la *Suite en sol mayor*, pero no compensa de la más que rapidez precipitación con que arranca esa suite. En la Zarabanda de la *Suite en re menor* determinadas notas se alargan sin que se vislumbre por qué ni para qué. Por caminos casi diametralmente opuestos, se llega por tanto a la misma sensación general de arbitrariedad. Este álbum, completado con un CD-ROM de propina, tendrá sin duda su público, pero será más el público de Maiski que el de Bach. ¿Y quién es más importante de los dos? Se recomienda elegir en función de la respuesta.

A.B.M.

BACH: *Variaciones Goldberg, Partitas 1-6, Concierto italiano BWV 971, Clave bien temperado, libro I, Invenciones y Sinfonías a dos y tres partes, 7 Toccatas, Conciertos para piano 3, 5 y 7, Fugas 1-9 del El arte de la fuga. Glenn Gould, piano. 12 CD SONY SX 12K 64226. Grabaciones: 1956-58, 1962-67. Ⓢ PN*

En un solo álbum, muy cómodo de manejo -los discos vienen en sobres separados-, he aquí 12 compactos que intentan dar una imagen resumida del Bach de Gould, que ha sido sin duda una de las mayores revoluciones estético-musicales de este siglo. La interpretación de la música para tecla del compositor alemán no es la misma desde la aparición del excéntrico pianista canadiense (1932-1982), que puso

patas arriba, sobre todo en los estudios de grabación, las concepciones que al respecto regían y agudizó la polémica siempre abierta sintetizando con habilidad, inteligencia y una técnica tan soberana como rara, las corrientes en boga: consiguió aunar -en solución criticada por puristas de distinto pelaje- la sonoridad, las dotes mecánicas y las enormes posibilidades del piano moderno, por un lado, y las características más limitadas pero estilísticamente más propias del clave. El híbrido resultante, en manos de Gould, fue una revelación: de repente, todo un mundo de fantasía se abrió ante el oyente, que podía escuchar con la máxima claridad los contrapuntos, las voces intermedias, delineadas con una perfección instrumental desconocida, servidas por una dicción de una nitidez extraordinaria y una soltura fraseológica insólita y a través de una tímbrica suntuosa, la correspondiente al teclado de hoy. La adopción de ciertos *tempi*, la acentuación, frecuentemente distinta, nunca caprichosa -el artista siempre tuvo una explicación racional para lo que hacía-, el juego dinámico y sutil desconcertaron a muchos. Ya su primera grabación, la de las *Variaciones Goldberg* en 1955 -registraría la obra otra vez, de manera muy diversa, en 1981-, levantó ampollas en oídos educados y sensibles: 38' 23" bastaban al pianista para liquidar el monumento. Pero, ¡cuánta libertad, alegría danzable, aireación de texturas, riguroso sentido de la forma y gusto sensual por el sonido! Una interpretación alejada de la austeridad, del estudio puramente analítico. En su tiempo fue, como señala Tim Burton, disco de cabecera de la juventud progresista. Hoy es ya un clásico.

En este álbum volvemos a encontrar esta excitante versión de las *Goldberg* y una serie de recreaciones de obras mayores del cantor de Santo Tomás, todas ellas reediciones de viejas grabaciones de los años cincuenta y sesenta, publicadas asimismo, en distintos momentos, en las diversas entregas de la larga edición Gould emprendida por Sony en los últimos años y comentadas en estas páginas, generalmente de forma laudatoria, por el firmante. Aquí, para quien no disponga de aquellos álbumes o para quien quiera tener un resumen de ellos, se encontrarán admirables lecturas de las partituras consignadas en la ficha. Las virtudes -y los eventuales defectos- del extraño pianista de Toronto refuigen en estos discos, de sonido muy bien reprocesado... y de muy escasa duración: el que más no va mucho más allá de los 40 minutos. Una buena manera de empezar el año Bach es seguir su música en los dedos de uno de los teclistas más originales y concienzudos del siglo, del que se nos ofrecen también sus habilidades como organista en esas Fugas 1 a 9 de *El arte de la fuga*, incluidas dentro del CD nº 12, que se anuncia como regalo y que contiene información multimedia adaptable a un CD-ROM.

A.R.

BACH: *6 suites para violonchelo solo BWV 1007-1012, transcritas para guitarra. Andreas von Wangenheim, guitarra. 2 CD ARTE NOVA. 74321 67522 2. DDD.*

128'22". Grabación: Lübeck, IX/1999. Productor e ingeniero: Eberhard Schnellen. Distribuidor: BMG. Ⓢ PE

El joven guitarrista alemán Andreas von Wangenheim se suma al actual año Bach con una transcripción para su instrumento de las *Suites para violonchelo solo* en un encomiable intento de por una parte ampliar el repertorio de la guitarra con una gran cumbre absoluta de la música de todos los tiempos y por otra poner de relieve la polifonía oculta bajo la línea melódica única. Para la *Quinta Suite* la fuente ha sido el arreglo del propio compositor para laúd. Por sus especiales características, únicamente en la *Sexta* se ha podido mantener la tonalidad original. En cuanto a los embellecimientos, todas las libertades se han considerado permitidas, aunque en la práctica el criterio seguido se antoja más bien austero. El orden de las piezas se ha alterado (3ª, 1ª y 4ª en el primer disco; 2ª, 6ª y 5ª en el segundo) "por razones armónicas y dramáticas". Como valoración global del empeño la nota no puede ser negativa porque, aparte consideraciones sobre la necesidad de potenciar la guitarra de concierto, la interpretación es muy competente: más allá de sus virtudes técnicas (claridad y precisión sobre todo), arroja una nueva luz (incluido el aspecto tímbrico) sobre lo tantas veces oído en su versión original. Lo único que se echa de menos es aquel último grado de calor expresivo que sí tenía el español Juan Carlos Rivera al chitarrone (vid. SCHERZO, nº 139).

A.B.M.

BACH: *Suites BWV 1007-1009. Partita BWV 1013. Wilbert Hazelzet, flauta travesera barroca. GLOSSA Nouvelle vision GCD 920804. DDD. 75'12". Grabación: Cuenca, X/1998. Productor: Emilio Moreno. Ingenieros: Carlos Céster e Isidro Matamoros. Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PN*

La serie Nouvelle vision de Glossa suele aportar un toque de originalidad, como es el caso de estas tres *Suites para chelo* en transcripción para flauta del propio intérprete. Como tal arreglo, el trabajo es extraordinario, respaldado por lecturas igualmente sensacionales. Hazelzet cuenta con un timbre atractivo y una total limpieza de emisión, incluso cuando debe acometer saltos interválicos amplios. Su estilo es también intachable, como se nota por ejemplo en el sentido danzable de la Courante de la *BWV 1007*. La nitidez es asombrosa y los *pp* que consigue, admirables. Desde luego, la flauta es incapaz de crear la sensación de polifonía imaginaria que se encuentra de tanto en tanto en los originales violonchelísticos, pero aun así Hazelzet llega a rozar esa impresión (Minuetos de la *BWV 1008*). El gran problema de la continuidad de esta música pensada para un instrumento de cuerda, el mantenimiento del aliento, está resuelto -acaso con ayuda técnica- salvo ligerísimas pausas, casi imperceptibles. El idiomatismo de la *Partita BWV 1013*, que sí está concebida para flauta, se suma a una recreación que extrae

de esta página muchas de sus fascinantes potencialidades.

E.M.M.

BACH: Sonatas para violín y clave BWV 1014-1019. Marianne Rónéz, violín; Ernst Kubitschek, clave. 2 CD BASIC EDITION WINTER & WINTER 910 047-2. DDD. 42'01", 51'44". Grabación: Briosco, IV/1999. Productor: Stefan Winter. Ingeniero: Adrian von Ripka. Distribuidor: Harmonia Mundi. Ⓟ PN

Las *Sonatas para violín y clave* de Bach cuentan con tres excelentes versiones con instrumentos históricos, las de Huggett, Biondi y Kuijken. Esta de Rónéz viene a sumarse a ellas como una alternativa interesante que cuenta con un sonido extraordinario de admirable nitidez. La violinista ofrece una sonoridad sumamente depurada, agilidad notable, capacidad para el lirismo -sobresale en este aspecto el primer Adagio de la *BWV 1016*, fraseo variado y un conocimiento contrastado de la retórica subyacente. Los tiempos rápidos son muy vivos, sin que ello afecte a una equilibrada relación entre los dos instrumentos; tampoco le falta virtuosismo a Rónéz, como prueba, por ejemplo, el Allegro de la *BWV 1015*. Un punto de partida conceptual de las interpretaciones se encuentra probablemente en el concierto italiano y su adopción por Bach como principio rector extendible a mucha música instrumental no orquestal. Así puede entenderse, por poner un caso, la exposición del Allegro final de la *BWV 1014*. Cuando el teclado debe situarse en primer plano, como ocurre en el movimiento sin indicación que inaugura la *BWV 1018*, Kubitschek se comporta como un clavecinista hábil y musical.

E.M.M.

BACH: Concierto para violín y orquesta en la menor, BWV 1041; Concierto para violín y orquesta en mi mayor, BWV 1042; Concierto para dos violines y orquesta en re menor, BWV 1043. Christoph Poppen, violín; Isabelle Faust, violín. Bach-Collegium Stuttgart. Director: Helmuth Rilling. HÄNSSLER CD 92.125. DDD. 42'35". Grabación: Leonberg, V/1999. Productor: Richard Hauck. Ingeniero: Teije van Geest. Distribuidor: EuroGyC. Ⓟ PN

Para probar con datos objetivos la impresión global de que en este disco prevalecen los *tempi* rápidos y hasta vertiginosos, sus duraciones se han comparado con las de otros diez sencillos con al menos el mismo programa, que se nombran por el solista principal: Mutter, Huggett, Standage (dos versiones), Wallfisch, Nicolas, Schneiderhan, Lamon, Letzbor y Schmid. Los resultados son elocuentes: de los nueve movimientos que comprenden las tres obras, en dos Poppen ostenta el récord de velocidad y en otros tres queda en segundo lugar; nunca es, ni de lejos, el más lento. Tantas prisas ni desde el punto de vista estético se compensan con una gran profun-

UN BAJO PARA BACH

En la entrevista de Rafael Banús Irusta aparecida en el número 128 de *SCHERZO* (octubre de 1998), se tocaba sobre todo la faceta de liederista del joven Matthias Goerne (Weimar, 1967), pero entre otros mencionó el proyecto de una grabación de las cantatas para bajo de Bach: he lo aquí ya realizado. Una maravilla.

La voz se presenta como de barítono, pero alcanza los registros inferiores sin ningún problema, es decir, con claridad y brillo más que suficientes para sobre esa base dar curso a una capacidad expresiva realmente cálida. Goerne comienza con *Ich babe genug, BWV 82*, que contiene una de las arias más celebradas de todo el canon bachiano, *Schlummert ein, ihr matten Augen*. La parte de oboe (da caccia) corre a cargo del especialista Albrecht Mayer, perfecto por la melancolía de su timbre y la sensibilidad musical con que se empareja con la no menor del cantante.

En las dos arias *Ich will den Kreuzstab, BWV 56*, de nuevo la muy bien recogida voz de Goerne capta el desolado y doloroso mensaje del texto, en la segunda formando otra vez perfecta pareja con Mayer, mientras que los recitativos describen con gran fuerza imaginativa la peripetia de Cristo en las aguas con toda su carga simbólica. *Der Friede sei mit dir, BWV 158* seguramente era más larga que los cuatro números que se han conservado, pero entre éstos se cuenta un aria con coral (*Welt, ade!*) en la que Goerne y el violinista Rainer Schmidt se compenetran también de forma admirable.

La competencia no es floja, pues ahí



están, por ejemplo, Jan Opalach y el Bach Ensemble con Joshua Rifkin (vid. *SCHERZO*, nº 129), y Peter Kooy y la Chapelle Royale con Philippe Herreweghe (vid. *SCHERZO*, nº 140). Pero para lo perfecto no hay rival posible, y Goerne además es secundado por unos conjuntos vocales e instrumentales y una dirección no menos admirables que él mismo.

A.B.M.

BACH: Cantatas BWV 56, 82, 158. Sinfonías de la Cantata BWV 35. Matthias Goerne, barítono. Coro Bach de Salzburgo. Camerata Academica de Salzburgo. Director: Roger Norrington. DECCA 466 570-2. DDD. 60'20". Grabación: Salzburgo, VI/1999. Productor: Michael Haas. Ingeniero: Philip Siney. Ⓟ PN

didad expresiva en las interpretaciones, ni desde otro más prosaico con algún complemento, cosa esta última que sí sucede en seis de las otras versiones mencionadas. En concreto, Poppen presenta un timbre sólo bastante grato en el registro central, pero que en el superior se afila, de modo que en los movimientos extremos incrementa la sensación de agitación sin fundamento y en los centrales impide recrearse en una línea convenientemente sostenida. En el *Doble*, Isabelle Faust une la mucho más dulce voz de su Stradivarius "La bella durmiente", pero ni eso ni la precisión del acompañamiento dirigido por Rilling colocan a este volumen de la Edición Bachakademie en la primera línea de competición.

A.B.M.


BACH: Oratorio de Navidad BWV 248. Tamara Matthews (soprano), Marietta Simpson (mezzosoprano), Benjamin Butterfield (tenor), Christopheren Nomura (barítono). Coro Bach de Bethlehem. Orquesta del Festival Bach. Director: Greg Funfgeld. 2 CD DORIAN DOR-93183. DDD. 78'15" y 69'. Grabación: Pennsylvania, V/1998. Productor: Craig D. Dory. Ingeniero: Joseph F. Korgie. Distribuidor: Harmonia Mundi. Ⓟ PN

Con un reperto puramente norteamericano, este *Oratorio de Navidad* viene a engrosar la abultada lista de referencias que se pueden encontrar actualmente en el mercado. En una discografía dominada por Harnoncourt (Teldec) y Gardiner (Archiv), ésta de Funfgeld aporta valores muy positivos. Uno de ellos es el sentido de la austeridad sonora, ausente en la versión de Gardiner, si bien la exuberancia del británico y su coro le otorga una belleza casi inalcanzable. Los músicos, que forman un equipo en el que no caben divismos y exhibiciones, sienten profundamente la música que interpretan.

El coro, formado por no profesionales y que tiene más de un siglo de historia, se muestra muy bien empastado, con equilibrio entre las diferentes secciones. Pese a lo masivo de los efectivos (que alcanza los 110 miembros) logran una atmósfera recogida e íntima. Lo mismo ocurre con la orquesta de instrumentos modernos. El director aplica las técnicas de las orquestas historicistas con el fin de lograr unas texturas más transparentes y una mayor ligereza. El cuarteto solista muestra las mismas virtudes de solidez y buen hacer.

C.V.N.

BACH: Pasión según San Juan BWV 245. Hellen Kwon, soprano; Ursula Eit-

tinger, mezzosoprano; Lothar Odinius, tenor; Wolfgang Newerla, baritono; Peter Lika, bajo. Orquesta y Coro Bach-Ensemble de Europa. Director: Joshard Daus. 2CD ARTE NOVA 74321 67521 2. DDD. 112'07". Grabación: 29-III-1999 (en vivo). Productora: Dorothee Schabert. Ingeniero: Siegbert Ernst. Distribuidor: BMG.  PE

Metidos ya de lleno en el 250 aniversario de la muerte de J. S. Bach, es de esperar que estemos ante un año en el que abundan las ediciones y reediciones de sus obras. En el caso de la *Pasión según San Juan*, una de las de mayor intensidad dramática, se han comercializado ya el pasado año, adelantándose a la efeméride varias grabaciones comentadas en SCHERZO: Ensemble Vanitas y Fasolis para ARTS (nº 135), Il Fondamento y Dombrecht para VANGUARD (nº 136), y el Bach-Collegium de Japón y Suzuki para BIS (nº 136), entre otras. La que ahora nos ocupa se sitúa en ese territorio gris de las lecturas medianamente aceptables, pero lejanas a la fuerza y a la profundidad que la obra demanda. Es en cierto modo paradójico que tratándose de una grabación en vivo,

exista una notoria frialdad en los conjuntos coral e instrumental. En cuanto a los solistas, están más en la línea de lo que suele ocurrir en este tipo de versiones; buena intención estilística, discretos medios vocales y en consecuencia, desiguales resultados.

D.A.V.

BACH-REGER: *Suite en sol menor. Aria "O Mensch, bewein dein Sünde gross". Suite en si menor para flauta y cuerdas.* Jean Claude Gérard, flauta. Orquesta de Cámara de Stuttgart. Director: Dennis Russell Davies. MDG 321 0940-2. DDD. 51'01". Grabación: Stuttgart, II/1999. Productores e ingenieros: Werner Dabringhaus y Reimund Grimm. Distribuidor: Antar.  PN

En una época como la nuestra en que la línea interpretativa historicista ha hecho que las orquestas sinfónicas o los pianistas se alejen de Bach al ser el gran maestro considerado poco menos que patrimonio exclusivo de músicos que usan instrumentos "originales" o que elaboran "versiones

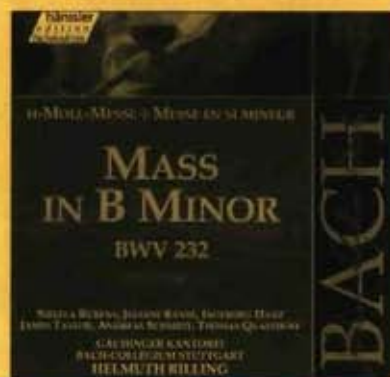
documentadas históricamente", un compacto como el presente viene a ser algo exótico (para más de uno será algo escandaloso, repugnante, reprochable, censurable y hasta podría haber denuncias). Pues sí, un Bach romántico, ¿por qué no? (alguien dirá: ¿por qué sí?) y de una calidad y exquisitez verdaderamente ejemplares. El autor de los "arreglos" (o desarreglos, o desatinos, o destrozos) es nada menos que el gran Max Reger, apasionado de Bach más (o al menos igual) que el primero y más entusiasta intérprete de chitarrone o tiorba de la actualidad, y que se toma con el Kantor de Leipzig todas las libertades que quiere. Al fin y al cabo cada uno es libre de amar lo que quiera y como quiera, y aquello que se hace con amor acostumbra a salir bien (aunque hay quien dice que los cementerios están llenos de buenas intenciones). Y este es el caso. Además los intérpretes congregados para la ocasión no cargan de excesivo romanticismo su interpretación de este Bach apasionado y apasionante, y aportan serenidad y buen criterio a algo que en manos irresponsables podría sonar a Wagner. El equilibrio es notable y beneficia mucho a un Bach tan romántico como éste. Un compacto tan sorprendente como refrescante (o tan execrable como cargante, ¿verdad?).

J.P.

BACH ESTÉTICO Y ÉTICO

La edición de la Bachakademie que está publicando Hänssler con motivo de los 250 años de la muerte del Cantor de Santo Tomás alcanza el que sin duda será uno de sus puntos culminantes con esta nueva grabación dirigida por Helmut Rilling (la tercera, según nos informa él mismo en la carpetilla) de la *Misa en si menor*. Por encima de múltiples aciertos parciales cuya totalidad no cabrá en este comentario, lo primero que hay que resaltar es la atractiva concepción que del conjunto de la magna obra se nos ofrece. Donde Bach aprovechó para dar un último repaso a toda su producción anterior, las oportunidades de incurrir en extravíos e incoherencias se presentan prácticamente a cada momento. Por eso el primer mérito de Rilling consiste en haber estado a la altura de la portentosa capacidad de síntesis e integración del compositor. Y, desde luego, sobre la base de este mérito estético es más fácil elevarse a un nivel de trascendencia superior, por así decir de la estética a la ética, hasta conseguir transmitir un monumental mensaje humanista, que es lo que en el fondo, independientemente de las virtudes técnicas que pueda contener una ejecución concreta, cautiva, conmueve, queda y, en definitiva, más importa.


Los mimbres materiales de que se sirve Rilling para llevar a cabo la empresa son de primerísima calidad, especialmente porque todos los participantes se antojan hondamente convencidos de lo que hacen y de por qué lo hacen. La sensación de sereno gozo que, nada más empezar, en el *Laudamus te*, comunica Juliane Banse establece perfectamente el tono general de todo el admirable registro, donde lo único que parece absolutamente prohibido son




la afectación y el amaneramiento. Los dos bajos, oscuro Quasthoff en el *Quoniam*, claro Schmidt en el *Et in Spiritum*, dan sendas lecciones de buen canto. El coro, con contrastes de luz y sombra que en el *Credo* alcanzan el último grado de sutileza, constituye otra gloria técnica de una propuesta que, repito, se recomienda calurosamente por mucho más que la mera realización óptima.

A.B.M.

BACH: *Misa en si menor, BWV 232.* Sibylla Rubens, soprano; Juliane Banse, soprano; Ingeborg Danz, contralto; James Taylor, tenor; Andreas Schmidt, bajo; Thomas Quasthoff, bajo. Gächinger Kantorei. Bach-Collegium de Stuttgart. Director: Helmut Rilling. 2 CD HÄNSSLER CD 92-070. DDD. 112'34". Grabación: Sindelfingen, III/1999. Productor: Richard Hauck. Ingeniero: Teije van Geest. Distribuidor: EuroGyC.  PN

BEETHOVEN: *Bagatelas y Danzas, vol. 2. Fantasia Op. 77. 12 Danzas alemanas WoO 13. 7 Contradanzas WoO 14. 6 Escocesas WoO 83. Minueto WoO 82. Allegretto Hess 69. Polonesa Op. 89. Bagatela en do mayor WoO 54. Rondó en do mayor WoO 48. Preludio en fa menor WoO 55. 2 Preludios Op. 39. Fuga en do mayor Hess 64. Final de concierto en do mayor Hess 65. Jenő Jandó, piano. NAXOS 8.553798. DDD. 60'51". Grabación: Budapest, I/1996. Productor: Ibolya Tóth. Ingeniero: János Bohus. Distribuidor: Ferysa.  PE*

Correcta pero discreta versión de estas piezas poco conocidas de Beethoven la que ofrece el pianista húngaro Jandó. Generalmente respetuoso con la letra, adolece de cierta tosquedad en el sonido y su visión de la *Fantasia Op. 77*, probablemente la página de más ambiciosa dimensión del disco, resulta un tanto rígida y corta de impulso y variedad en la expresión. Falta asimismo la gracia en obras como la *Polonesa Op. 89*, y sin decir que Pletnev (DG) resulte un prodigio en este sentido, el ruso dice bastantes más cosas. El resumen bien podría ser que se trata de versiones que pueden cumplir satisfactoriamente la función de poder conocer estas obras para las que no hay una discografía generosa, con un presupuesto limitado. No obstante, el volumen 6 de la edición Beethoven de DG contiene toda esta miscelánea en versiones (Pletnev y Cascioli fundamentalmente) de más calado expresivo. Pues eso: para rellenar un hueco. La grabación tampoco es para tirar cohetes.

BEETHOVEN: *Sonata en la mayor para piano y violín op. 47 "Kreutzer"*. **LUTOSLAWSKI:** *Partita para violín y piano*. **Alban Beikircher, violín; Mathias Huth, piano.** ARTE NOVA 74321 67523 2. DDD. 56'27". Grabación: Augsburg, IV/1998. Productor e ingeniero: Bernhard Albrecht. Distribuidor: BMG.  PE

El disco presenta un emparejamiento nada habitual de obras y esta originalidad, junto a la válida lectura de la partitura de Lutoslawski y el precio económico son sus principales bazas. La versión de la *Sonata "Kreutzer"* cuenta con una equilibrada relación de los instrumentos y una plausible ejecución general, si bien el violín aparece un tanto metálico en los acordes previos a la reexposición del segundo tema del Presto inicial y con la entonación no totalmente segura en el Presto de cierre. No obstante, Beikircher evidencia su capacidad cantable en el citado segundo tema del primer tiempo. Lo mejor de la versión se halla probablemente en las variaciones del Andante, pues el movimiento de apertura queda algo corto de fogosidad y el Presto conclusivo surge incluso un poco tímido. La interpretación de la *Partita* de Lutoslawski, sin ser extraordinaria, ofrece un acercamiento correcto a la página por su planteamiento de la aleatoriedad controlada, variedad de ataques y bruscos cambios de talante.

E.M.M.

BEETHOVEN: *Sonatas para violonchelo y piano op. 5, nº 1, en fa mayor; nº 2, en sol menor; Variaciones sobre un tema de "Judas Macabeo" de Haendel, WoO, 45; Variaciones sobre el tema "Bei Männern..." de "La flauta mágica" de Mozart; Variaciones sobre el tema "Ein Mädchen..." de "La flauta mágica" de Mozart.* **Hidemi Suzuki, violonchelo; Yoshiko Kojima, piano.** DEUTSCHE HARMONIA MUNDI 05472 77519 2. DDD. 76'58". Grabación: Asahikawa, IX/1997. Productor: Masahiko Arao. Ingenieros: Takasi Sakurai y Kazuo Sugimoto. Distribuidor: BMG.  PN

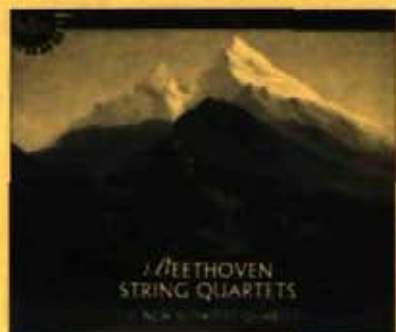
Las dos primeras sonatas para violonchelo y piano y los tres conjuntos de variaciones para la misma formación datan del último lustro del siglo XVIII, es decir, pertenecen al "primer" período de Beethoven. El escrupuloso historicista ha llevado a estos artistas japoneses a utilizar un piano copia de otro de Anton Walter, fechado en Viena en torno a 1795. Según se advierte preventivamente en la carpeta, la ausencia en él de cualquier elemento de metal produce ciertamente una sonoridad muy peculiar (entre otras cosas, no cabe esperar el mismo color sonoro en todos los registros) y la necesidad para el violonchelo de aminorar ciertos volúmenes a fin de mantener el adecuado equilibrio, algo que con instrumentos modernos suele suceder sólo que exactamente al revés. Teniendo todo esto en cuenta, al oyente se le puede asegurar un rato de disfrute con las siempre matizadas inflexiones de fraseo a las que Hidemi Suzuki somete su Guadarrama

VIRTUOSISMO Y FIDELIDAD

Son numerosas las integrales de los cuartetos de cuerda de Beethoven que pueden aconsejarse al aficionado, algunas debidas a agrupaciones ya desaparecidas: Italiano, Végh, Juilliard, Amadeus, Alban Berg, Medici, Melos, Talich, Guarneri, Tokio, Vlach... Sin duda olvidamos algunas en este recorrido, y desde luego no incluimos las parciales. A ellas hay que añadir estas bellas lecturas del Nuevo Cuarteto de Budapest, que circularon hace unos años y que ahora llegan con la ventaja del precio económico. El grupo de Andrés Kiss, Ferenc Balogh (violines), László Bársony (viola) y Károlyi Botvay (chelo) lleva a cabo unas lecturas diáfanas, de elegancia clásicista, ricas en un fraseo de gran sentido cantable y una expresividad sin concesiones. Hace pocos años comentamos aquí la integral del Cuarteto Medici para Nimbus, que optaba decididamente por una lectura clásica, distinguida, de un virtuosismo límpido. La que ahora nos llega va por ahí, y que conste que es prácticamente contemporánea. Pero se trata más de equivalencias que de semejanza en la letra o el espíritu.

Ahora bien, si el espíritu es clásico, en pocas integrales podrá advertirse, como en ésta, el paso de una época beethoveniana a otra. La *obediencia* del Nuevo Cuarteto de Budapest a los cambios que hay entre los seis *Cuartetos* del op. 18 y los tres del op. 59, más los dos de 1809-1810, se advierte simplemente en que pasamos a otro mundo. Como debe ser, desde luego, pero algo tan claro no es regla universal. Podría pensarse que pasamos de unos intérpretes a otros, pero en realidad asistimos a un desentrañamiento del mundo que va del Beethoven que ya es dueño de sus recursos, pero que aún es joven, al del Beethoven de madurez que ya ha pasado por Heiligenstadt. Lógicamente, el paso a los *Cuartetos* de la época final (1824-1827) acentúa ese efecto, que no es simple contraste, sino puesta en sonido de la metamorfosis creativa, del incremento cualitativo de una conciencia sonora que parte del último clasicismo y alcanza unas cotas expresivas acaso superiores a la de sus sinfonías y sólo comparables a las de sus sonatas para piano. Todo ello sin necesidad de anunciar evoluciones inmediatas o lejanas en el tiempo (que era lo que llamaba la atención, también de manera muy positiva, en integrales como las del Juilliard, o en los últimos cuartetos en interpretación del LaSalle), sino quedándose sencillamente en el suyo, entre 1798 y 1827.

de 1759, pero probablemente admirará aún más la espontaneidad con que Yoshiko Kojima ora se comporta casi ingenuamente, ora concentradamente. Y ello no dependiendo de la obra que se esté tocando, sino del movimiento y aun de la frase. Tanto es ello así, que si de algo se peca es de producir un exceso de cambios de humor con la consiguiente pérdida de uni-



Eso es lo que consideramos *clasicismo de lectura*, y con ello nos referimos a un riguroso modo de interpretar esta autobiografía sonora que son los *Cuartetos* de Beethoven con toda la modernidad que se quiera (es difícil pensar que se interpretasen así en tiempos del maestro), pero sin permitirse ningún tipo de audacia que pueda ser tachada de anacronismo. Desde luego, hay diferencias de sentido y de lectura entre, por ejemplo, el Adagio del op. 18, nº 1 y el mórbido Adagio molto e mesto del op. 51, nº 1, y entre éste y el Lento assai del op. 135, pero obedecen a esa lógica de obediencia al espíritu de cada período beethoveniano y de desentrañamiento de cada letra según su fecha y su objetivo. Las lecturas del Nuevo Cuarteto de Budapest, por lo demás, abundan en ideas sugerentes, en progresiones y motivaciones magistrales, en las ricas musicalidades de los diálogos del solista de turno con sus compañeros, en insinuantes ritardandi y significativas fermatas cargadas de tensión; procedimientos todos ellos que, insistimos, obedecen al sentido general de cada cuarteto. El conjunto es una de las integrales de cuartetos beethovenianos de mayor virtuosismo, pero un virtuosismo que se retira detrás de la obra; de mayor fidelidad, sin servilismos ni museística; de mayor belleza, en fin. No en vano la creemos merecedora de aparecer junto a las que hemos reseñado más arriba.

S.M.B.

BEETHOVEN: *Integral de los cuartetos de cuerda. Nuevo Cuarteto de Budapest.* 8CD HYPERION Helios CDH55021/8. DDD. Grabaciones: Londres, 1989-1991. 519'39". Productor: Arthur Johnson. Ingenieros: Antony Howell y Tim Handley. Distribuidor: Harmonia Mundi.  PE

dad en el concepto expresivo. Con todo, es un disco que vale la pena.

A.B.M.

BEETHOVEN: *Sinfonía nº 4 en si bemol mayor, op. 60.* **MAHLER:** *Lieder eines fahrenden Gesellen.* **SCHUMANN:** *Sinfo-*

nia n° 4 en re menor, op. 120. **Christa Ludwig**, mezzosoprano. **Orquesta Filarmónica de Viena**. Director: **Karl Böhm**. ORFEO C 522 991 B. ADD. 79'57". Grabación: Salzburgo, 17-VIII-1969 (en vivo). Ingeniero: **Meinhard Leitich**. Distribuidor: **Diverdi**. Ⓢ PM

Continúan apareciendo en unas condiciones sonoras óptimas diversas veladas del Festival de Salzburgo en ese sello especialista en este tipo de recuperaciones que es Orfeo; ahora, se trata de un concierto con la Filarmónica de Viena dirigida por Karl Böhm, uno de los directores habituales del festival austríaco (entre 1938 y 1980 dirigió, además de las numerosas producciones operísticas, 56 programas orquestales, 43 de ellos con la Filarmónica de Viena), y en el que participa también la extraordinaria mezzosoprano **Christa Ludwig**, cantante que colaboró en muchísimas ocasiones con el maestro de Graz. Precisamente es la interpretación por parte de **Ludwig** del ciclo mahleriano lo más interesante del disco; con su voz poderosa, extensa y de impecable colocación aporta a los lieder una morbidez y variedad de colores y detalles impresionante; Böhm la acompaña con mimo y discreción pero manteniendo una cierta distancia con la música (no fue Mahler precisamente el compositor en el que más destacó su batu-

ta). En las páginas sinfónicas, el compromiso estético es mayor: lirismo amplio, flexible y bien delineado, claridad, perfecto control de las dinámicas, aunque a veces, sobre todo en **Beethoven** echamos en falta un tempo menos moroso.

Resumiendo, buena versión de la *Sinfonía* de **Beethoven**, muy buena de la de **Schumann**, y excelente, aunque sólo en la parte vocal, la de los lieder de **Mahler**.

D.A.V.

BETHOVEN: *Concierto n° 4. Sinfonías n°s 2, 3, 5 y 7. Oberturas de Coriolano y Leonora III. Wilhelm Backhaus, piano. Filarmónica de Viena. Filarmónica de Munich. Orquesta Estatal de Baviera. Filarmónica de Bremen y Sinfónica de la Radio de Hesse. Director: Hans Knappertsbusch. 3 CD GOLDEN MELODRAM GM 4.0040. Mono/ADD. Grabaciones: Viena, 1954; Munich, 1955 y 1959; Bremen, 1952; Francfort, 1962 en vivo. Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PM*

Álbum **Beethoven** de interés relativo, debido sobre todo a que sus pobres cualidades técnicas oscurecen un tanto sus relevantes virtudes musicales. Hay dos repeticiones, concretamente las *Sinfonías Segunda y Tercera*, publicadas por Tahra en su

día con mejores condiciones sonoras y comentadas asimismo desde estas páginas; tampoco es novedad el *Concierto n° 4* con **Backhaus**, comercializado hace años por el sello italiano **Stradivarius** con sonido prácticamente igual que el que aquí se reseña (el sonido del álbum en líneas generales es muy flojo, con fluctuaciones diversas, alejado y poco definido; por tanto, sobran esos cuadritos de la parte posterior del álbum que nos dicen engañosamente que hay mínima distorsión y que el sonido es sensorial). Por el contrario, son novedades significativas *Quinta y Séptima*, dos soberbias versiones de amplia respiración, noble expresividad, bello fraseo y perfecta construcción, con momentos realmente maravillosos; la primera de ellas especialmente (la mejor grabación del álbum), sorprenderá y cautivará a todos cuantos la oigan, por no hablar del *Allegro* con brío final de la *Séptima*, que literalmente les levantará del asiento. También se publican por primera vez en CD las dos oberturas, pero a *Coriolano* le faltan los tres primeros compases (ya no son sólo nuestros técnicos los que meten la pata -recuerden el epílogo del *Till* dirigido por **Argenta**) y la *Leonora III*, algo emborronada y con frecuentes altibajos de sonido, no se cuenta entre lo más logrado de este excepcional director. Los comentarios en alemán de **Franz Braun**, presidente de la Sociedad **Hans Knappertsbusch**, son aceptables; no así los telegráficos anónimos hechos en inglés (cinco párrafos rutinarios para salir del paso).

En fin, publicación poco cuidada en todos los aspectos. Nuestra recomendación es que esperen a que **Tahra**, **Orfeo** u otro sello más solvente en el aspecto técnico, haga más justicia a este impresionante **Beethoven** (normalmente, **Golden-Melodram** no suele publicar registros como éste; recordemos sus notables reprocesados precedentes de **Bayreuth**). De todas formas, aunque sólo sea una vez, escuchen detenidamente las versiones de la *Quinta* y la *Séptima*, no se arrepentirán.

E.P.A.

MARCA DE LA CASA

Con una toma de sonido espléndida, propia de los primeros días del estéreo, más un modélico reprocesado, nos llega esta *Novena* de **Beethoven** dirigida por **Otto Klemperer** en un concierto público en el **Royal Albert Hall** de **Londres** el 15 de noviembre de 1957, salvo error la quinta versión en disco protagonizada por este inmenso director y, posiblemente, la mejor de las cinco, la más lúcida y perfectamente diseccionada, con su proverbial legibilidad cartesiana en sentido vertical, intensa, vigorosa, de excepcional claridad polifónica y perfectamente construida. Asistimos, como siempre, a una interpretación de un calculado raciocinio, pero sin los tempi del **Klemperer** de los setenta, aunque haya cierta tendencia a uniformizarlos (los rápidos los ralentiza ligeramente y viceversa) y el resultado es una versión marmórea pero absolutamente transparente, grandiosa y monumental, uno de los testimonios verdaderamente imprescindibles de este **beethoveniano** único. Después de haberla oído, uno se pregunta de inmediato el porqué de no haberla publicado anteriormente (algún leve despiste de la orquesta en el acompañamiento al tenor o unos ruidos extraños durante la primera intervención de **Hotter** -cuidadosamente amortiguados mediante el consabido proceso de limpieza de la cinta original-, suponemos habrán sido los motivos por los que esta versión ha estado durmiendo el sueño de los justos durante más de cuarenta años). En suma, una gran *Novena* felizmente recuperada en un compacto técnicamente impecable.



Una versión con insólitos descubrimientos instrumentales -el *Scherzo* supera en claridad al mismísimo *Celibidache*-, de modélica respuesta orquestal y coral, y además con el inconfundible sello de uno de los más grandes directores **beethovenianos** de la historia. No se les ocurra dejarla pasar de largo.

E.P.A.

BETHOVEN: *Sinfonía n° 9 en re menor, Op. 125, "Coral". Aase Nordmo-Loverg, soprano; Christa Ludwig, mezzosoprano; Waldemar Kmentt, tenor; Hans Hotter, bajo. Coro y Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Otto Klemperer. TESTAMENT SBT 1177. ADD. 70'48". Grabación: Londres, XI/1957 (en vivo). Productor: **Walter Jellinek**. Ingenieros: **Robert Gooch** y **Christopher Parker**. Distribuidor: **Diverdi**. Ⓢ PN*

BETHOVEN: *Obertura de Leonora n° 3, Op. 72a. Pfitzner: Sinfonía en do mayor, Op. 46. Brahms: Sinfonía n° 4 en re menor, Op. 98. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Wilhelm Furtwängler. ORFEO D'OR C 525991 B. Mono/ADD. 71'47". Grabaciones: Radio Austriaca, Festival de Salzburgo, VII/1948, VIII/1949 y VIII/1950. Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PM*

El disco recoge tres obras correspondientes a otros tantos conciertos de **Furtwängler** en el Festival de Salzburgo de 1948 (**Beethoven**), 1949 (**Pfitzner**) y 1950 (**Brahms**), los tres con la **Orquesta Filarmónica de Viena**. Tienen interés fuera de lo común **Beethoven** y **Brahms**, intensos, volcánicos, apasionados, implacables y de vitalidad contagiosa. Por el contrario, la fallida *Sinfonía* de **Pfitzner** (su estructura de tres movimientos en uno no está realmente lograda y carece de convicción), aunque está bien concebida y posee genuino senti-

do orquestal, tiene menor atractivo, y además la grabación original de la ORF se nota que era bastante mediocre a pesar del buen reprocesado que Orfeo nos presenta ahora en este excelente disco. Seguramente, la inclusión de Pfitzner en este concierto se debió a que el compositor acababa de fallecer, y Furtwängler consideró oportuno darle un último homenaje. Sea como fuere, se trata de un raro testimonio furtwängleriano, uno de los dos que existen del director berlinés dirigiendo Pfitzner (el otro, publicado por Tahra y también comentado desde estas páginas, son los *Tres Preludios de Palestrina*, con la Filarmónica de Berlín). Sonido discreto, ya se ha dicho, aunque con la suficiente claridad y espectro sonoro en Beethoven y Brahms. Comentarios adecuados de Gottfried Krauss en alemán e inglés. Muy recomendable.

E.P.A.

BENDA: *Cantata Bald wird ihn die himmlische Jugend empfangen. Cantata Eilet, eilet das Gesetz zu hören.* **GESSEL:** *Cantata Sie sind nicht alle dem Evangelio gehorsam.* **ERLEBACH:** *Cantata Gelobet sei der Herr. Dorothea Miels, soprano; Britta Schwarz, contralto; Jörn Lindemann, tenor; Andreas Post, tenor; Klaus Mertens, bajo. Telemann-Kammerorchester Michaelstein. Director: Ludger Rémy. CPO 999 650-2. DDD. 74'48". Grabación: Ditzfurt, IV/1998. Productor: Thomas Baust. Ingenieros: Klaus Tonnendorf, Jürgen Radtke y Lutz Thormann. Distribuidor: Diverdi. (N) PN*

Aunque de su catálogo aún no es mucho lo rescatado, el nombre de Georg Anton (Jiri Antonin) Benda (1722-1795) no será probablemente desconocido del todo (vid. SCHERZO, nº 103, 123 y 129). Las dos cantatas de 1761 que aquí se ofrecen bastan para probar por una parte su calidad como compositor y por otra la verdad de su influencia sobre Mozart. En concreto, el coro con que se abre y cierra *Eilet, eilet* tiene un tono y quizá algo más de lo que se encontrará en ciertos momentos del final del segundo acto de *Las bodas de Figaro*. La cantata de Carl Friedrich Gessel, casi contemporáneo estricto de Benda (1724-1793) se centra en una larga y preciosa aria para soprano en la que, hilando muy fino, a Dorothea Miels únicamente se le puede reprochar cierta falta de redondez en el registro agudo. La cantata de Philip Heinrich Erlebach (1657-1714) es de un carácter expresivo mucho más íntimo en las cuatro arias (una por solista) que flanquea el mismo coro. En definitiva, nos hallamos ante una valiosa aunque breve selección de música sacra alemana en el período de transición del barroco (Erlebach) al clasicismo (Benda, Gessel) que apenas algunas sombras en el plano interpretativo (no, por cierto, en relación con el acompañamiento instrumental ni con la toma de sonido) impiden recomendar con el máximo calor.

A.B.M.

BERNERS: *Suite del ballet "El triunfo*

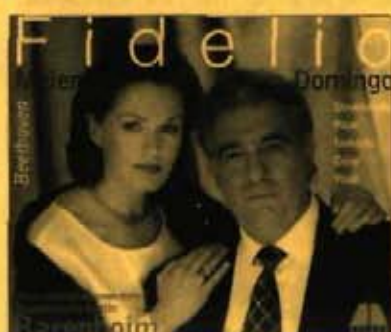
schetzo

ORATORIAL FIDELIO

Nuevo registro de *Fidelio*, una problemática ópera que es llevada frecuentemente a los estudios de grabación con buenos resultados globales a pesar de su desequilibrio, de sus desiguales resultados (diversos números de la más variada procedencia) y de que necesita una batuta que gobierne todo con tanta diversidad estilística como férreo control. Recordemos a vuelapluma las tres últimas versiones más significativas reseñadas en estas páginas por el firmante: la de Sir Colin Davis (RCA-BMG), brillante, intensa y variada, y además con un excelente equipo vocal. La de Harmoncout (Teldec), de originales planteamientos, aunque un tanto lánguida y poco teatral, a pesar de sus matices orquestales y de su atractivo colorido tímbrico. La de Bernstein (DG), finalmente, comentada en su nuevo reprocesado dentro de la *Edición Beethoven*, brusca y violenta, y además con enormes contrastes dinámicos y agógicos, pero de enorme atractivo dramático y variedad expresiva.

Al lado de las tres citadas, esta versión de Barenboim queda un tanto pálida, sin la adecuada progresión dramática y sin la necesaria variedad emocional: en la orquesta todo suena igual de monótono, tanto si hablamos de los primeros números (*por cierto, sin pizca de humor*), como de los últimos (la escena cumbre de la ópera, cuando Leonora se interpone entre Florestán y Don Pizarro, dispuesto a asesinarle, puede parecer cualquier cosa menos esta impactante situación dramática). Tampoco hay excesivo nervio interior (lánguida y alcalda introducción orquestal al acto segundo) y la batuta no es, ciertamente, el colmo del refinamiento; la poca claridad de texturas, su tosquead y rudeza, que frecuentemente se confunden con nuevos y revolucionarios enfoques, no facilitan para nada el fluir natural del discurso sonoro y narrativo. La versión, en suma, más oratorial que operística (no hay diálogos), no es desde luego de las que hacen historia; cualquiera de las tres citadas dejan a esta en paños menores (y no digamos nada si hablamos de Furtwängler, Karajan, Klemperer o Fricsay).

El reparto vocal es acenado y solvente para lo que hoy se puede encontrar. El mejor es Plácido Domingo, que a pesar de los años y de su frenética actividad, todavía posee cualidades y belleza vocal suficientes como para dejar asombrado a cualquiera; quizá se le podría haber pedido más lirismo e interiorización, pero, en cualquier caso, hace un más que notable papel que logra que esta versión gane puntos en conjunto. La



Meier está bien de voz (en ocasiones su emisión es algo forzada), pero resulta algo monocorde y plana en el aspecto expresivo. Discreto Struckmann, bien Pape y aceptable el resto. El coro no tiene la suficiente convicción en el final (su *Heil sei dem Tag*, suena anémico y poco vibrante) y la orquesta es un buen conjunto sinfónico que sigue correcta y disciplinadamente a su director. Excelente grabación.

En fin, lo que nos cuenta Barenboim tiene que ver más con la Fundamentación de la Metafísica de las Costumbres que con una romántica historia contra la tiranía y la opresión. El utópico canto de Beethoven a la justicia y a la libertad queda convertido aquí en un monótono oratorio recomendable solamente para incondicionales de los artistas que intervienen en esta grabación. Para entendernos, estamos ante un Klemperer sin Klemperer. Obviamente, como se ha visto, todo está en su sitio y responde fielmente a los presupuestos interpretativos de los registros operísticos que se hacen en nuestros días. Pero, de verdad, para los que deseen una buena versión de *Fidelio*, pueden recurrir sin temor a cualquiera de las que hemos citado más arriba.

E.P.A.

BEETHOVEN: *Fidelio (+ oberturas de Fidelio y Leonora 1 a 3).* **Waltraud Meier (Leonora), Plácido Domingo (Florestán), Falk Struckmann (Don Pizarro), René Pape (Rocco), Soile Isokoski (Marzelline), Werner Güra (Jaquino), Kwangchul Youn (Don Fernando). Coro de la Ópera Alemana de Berlín. Staatskapelle Berlin. Director: Daniel Barenboim. 2 CD TELDEC 3984 25249 2. DDD. 77'54" y 79'56". Grabación: Berlín, V-VI/1999. Productores: Martin Fouqué y Christoph Classen. Ingenieros: Eberhard Sengpiel, Michael Brammann y Philip Nedel. Distribuidor: Warner. (N) PN**

B. Culverhouse. Distribuidor: Diverdi. (N) PN

Sir Gerald Hugh Tyrwhitt-Wilson (1883-1950), más conocido como Lord Berners, fue un diplomático con inquietudes artísticas y literarias que igual escribía una novela, pintaba un cuadro, respondía a algún

de Neptuno". Fuga. Música incidental para la película "Nicholas Nickleby" (orquestración: Ernest Irving). Trois morceaux. Fantaisie espagnole. Royal Liverpool Philharmonic Orchestra. Director: Barry Wordsworth. OLYMPIA OCD662. DDD. 53'07". Grabación: Liverpool, V/1986. Productor e ingeniero: Brian

encargo de Diaghilev con un ballet y hasta veía cómo ese mismo ballet era grabado nada menos que por sir Thomas Beecham. Su música puede sonar a *belle époque*, a Ketelbey y a ratos hasta a Copland o Bernstein, o sea que no es que sea muy original, pero el hombre sabía escribir y era un orquestador talentoso. Las obras que conforman este compacto proceden de una toma de EMI de 1986 y ahora las vemos felizmente editadas en otro sello. Casella, Stravinski y Malipiero fueron amigos del compositor y se percibe algo de ese afecto, pero Berners es, sobre todo, un compositor libre que crea en libertad sin importarle que su música pueda resultar ligera. De hecho lo es pero tampoco es ninguna tontería. Lord Berners podrá parecer travieso, malicioso, provocador, lo que se quiera, pero su música es fresquísimas y genera simpatía. Esta grabación empieza con el encargo de Diaghilev, el ballet *El triunfo de Neptuno* (aquí en forma de suite) y sigue con una magnífica *Fuga* que estrenó el respetable Eugene Gossens y en la que advertimos el oficio de su autor y su característico e irónico ingenio. Después vienen unos fragmentos de la música incidental que Lord Berners escribió para la película *Nicholas Nickleby* (que orquestó Ernest Irving) y que abunda en la eficacia que su autor tenía para ilustrar la acción, algo que

también podemos percibir en el ballet que abre el disco. Las dos obras con las que termina la grabación están en la misma línea festiva y ligera pero en absoluto burda ni ordinaria. Tan intrascendente como se quiera pero, ¡qué bien hecha está esta música! Versiones tan chispeantes como las propias obras.

J.P.

BOCCHERINI: *Conciertos para violonchelo n.ºs 5-8. Vol.2. Tím Hugh, chelo. Orquesta de Cámara Escocesa. Director: Anthony Halstead. NAXOS 8.553572. DDD. 75'44". Grabación: Edimburgo, VI/1996. Productor: Paul Myers. Ingeniero: Dave Harries. Distribuidor: Ferysa. Ⓞ PE*

Segunda entrega de la integral de los conciertos para chelo de Boccherini (el Vol.1 fue comentado por E.M.M. en el n.º 137 de SCHERZO), que suponemos se completará en el siguiente volumen con los n.ºs 9 al 12, precisamente el n.º 12 fue descubierto en una fecha reciente (1987) en una biblioteca de Nápoles.

Las cadencias de todos han sido escritas para esta grabación por John Marlow Rhys, quien se ha ocupado también de los

excelentes comentarios del libreto.

Como en el anterior volumen, las versiones son muy equilibradas, correctas, aunque excesivamente lineales; son más convincentes en los movimientos rápidos que en los lentos, y resulta de mayor interés el esmerado y detallista fraseo del chelo que el trazo más grueso de la orquesta.

Destaca entre los cuatro, la vitalidad del n.º 5, y después de un n.º 7 con bastantes imprecisiones, la mayor fluidez en el diálogo del solista y la orquesta en el n.º 8.

D.A.V.

BØRRESEN: *Sexteto de cuerda en sol mayor op. 5. Cuarteto de cuerda n.º2 en do menor. Copenhagen Classic. CPO 999 613-2. DDD. 66'25". Grabaciones: Copenhague, III/1997; I/1998. Productor: Henrik Sleiborg. Ingeniero: Peter B Nielsen. Distribuidor: Diverdi. Ⓞ PN*

Hakon Børresen fue una figura de importancia media en el panorama histórico danés; frente a Nielsen, mantuvo la tradición postromántica. La cálida lectura del Allegro moderato del *Sexteto* incide claramente en estos ancestros de su lenguaje. El grupo Copenhagen Classic defiende con convicción esta música, bien escrita pero de interés relativo, subraya los valores populares del segundo Allegro de la obra citada, potencia el sencillo lirismo de su Adagio y el gesto decidido de su Allegro de clausura. En el *Cuarteto*, la energía del Allegro agitato es notable y los *pizzicati* del Intermezzo parecen recordar a Chai-kovski. La intimidad y sinceridad del Andante patético descubren a unos intérpretes entregados. El frenético final (Presto) contiene una secuencia fugada que es una de las partes en que Børresen extrae un mejor partido a la presencia de las cuatro voces.

E.M.M.

BRITTEN: *Paul Bunyan, opereta en dos actos y un prólogo, op. 17. Peter Coleman-Wright (El narrador), Kenneth Cranham (La voz de Paul Bunyan, papel hablado), Kurt Streit (Johnny Inkslinger, el contable), Susan Gritton (Tiny, la hija de Bunyan), Timoty Robinson (Hot Biscuit Slim, el gallo bueno), Jeremy White (Hel Helson, el capataz). Coro y Orquesta de la Royal Opera House. Director: Richard Hickox. 2CD CHANDOS CHAN 9781 (2). DDD. 110'32". Grabación: Londres, IV/1999. Productor e ingeniero: Ralph Couzens. Distribuidor: Harmonia Mundi. Ⓞ PN*

Paul Bunyan es el primero de los títulos de Britten para el teatro lírico. Aunque sólo fuera porque lo compuso uno de los grandes operistas del siglo XX, uno de los músicos que de manera permanente escribió para la ópera, ya merecería la pena conocer esta opereta. Están, además, sus valores musicales y puramente teatrales. Pero, como muchos aficionados sabrán ya, *Paul Bunyan* no es ni mucho menos *Peter Grimes* ni las obras que vinieron después.

GIGANTISMO CON UNCIÓN

El compositor francés pudo dar rienda suelta al gigantismo de sus ideas cuando el Ministerio del Interior en 1837 le hizo el encargo de esta *Gran Misa de los muertos*, aunque se dilatara su estreno hasta diciembre del mismo año para una conmemoración patriótica en París. Pese a su visión romántica no abandonó las fuentes más convencionales para este tipo de obra, logrando una partitura de grandes dimensiones, que requiere amplios coros y orquesta, con multiplicación de efectivos, especialmente en el metal.

De los directores en ejercicio, aparte del ya lejano Berlioz grabado por Sir Colin Davis, es el titular de los conjuntos de Montreal quien más afinidad tiene con el repertorio francés. Dutoit pone de pie una versión de esta obra construida sin prisa pero sin pausa, sin explotar sus dotaciones mastodónticas más de lo debido. ¿Quiere decir eso que se queda distante y cohibido? No. Expone la obra serena y detalladamente, hasta dar la impresión -tantas veces deseable en la obtención del hecho musical- de que el director no está, de que es la música quien ha ido fluyendo de la manera adecuada. Ejemplar interpretación. Las masas a sus órdenes están impecables, y John Mark Ainsley nos hace olvidar su ligero y no totalmente grato timbre para esta difícilísima intervención, cantando con una unción y una entrega perfectamente acoplada dentro de la idea interpretativa general. El disco se completa con piezas corales: unas, del propio Berlioz (*Veni Creator, Tantum ergo*), dos más que son arre-



glos que el francés hizo del *Pater noster* y el *Adoremus* del ruso Bortnianski (1751-1825), para culminar en una verdadera exhibición del Coro y la Orquesta de Montreal, que con arrebatos y verdadera calidad musical ofrecen el *Resurrexit* que Berlioz salvó de su *Misa Solemne* compuesta en 1824 y destruida por él mismo tres años más tarde. Textos y comentarios en francés, inglés y alemán.

J.A.G.G.

BERLIOZ: *Requiem op. 5. Cinco piezas sagradas. John Mark Ainsley, tenor. Coro de la Orquesta Sinfónica de Montreal. Orquesta Sinfónica de Montreal. Director: Charles Dutoit. 2CD DECCA 458 921-2. DDD. 110'22". Grabación: St. Jérôme, Montreal V/1997. Productor: Chris Hazell. Ingenieros: Jonathan Stokes, Simon Eadon y Graham Meek. Ⓞ PN*

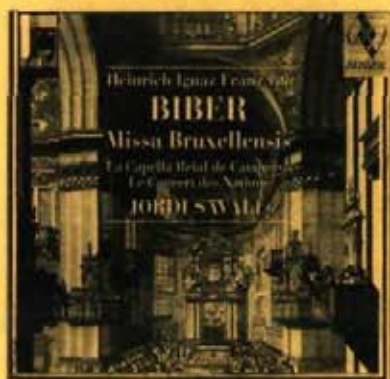
Se trata de la colaboración de dos británicos que se encontraban en Estados Unidos, W. H. Auden y B. Britten. Lo que ahora escuchamos es el resultado de una revisión del compositor poco anterior a su fallecimiento, pero aun así es preciso hacer constar que estamos ante una obra menor. Menor, aunque estimulante y vitalísima. Es la epopeya de los Estados Unidos de los pioneros, con sus leñadores, exploradores, animalejos y la naturaleza desbordada, todo ello a partir de la leyenda del gigantesco leñador Paul Bunyan, que no aparece en la obra, pero cuya voz dirige y aconseja a todos aquellos pobladores que tienen la responsabilidad de construir un país nuevo, próspero y tolerante. El texto está lleno de alusiones críticas y es un manifiesto de izquierda en un momento de reflujo del optimismo de aquel país, cuando le falta poco para entrar en una guerra que en otras partes ha estallado ya (estamos en 1941). Unos años más tarde, en la posguerra de McCarthy, no hubiera sido posible. Por lo demás, es heredera declarada de la comedia musical con tintes políticos tan típica de los años treinta y tan distinta a lo que vino después, y ni el poeta ni el compositor pretendieron sobrepasar demasiado los límites estéticos del modelo. Una obra de estas características, con su tal vez deliberada ingenuidad y su optimismo de combate, puede dar la impresión de un paso atrás con respecto a obras anteriores del joven Britten, como las *Variaciones Bridge*, *Les illuminations* o los *Siete sonetos de Michelangelo*, pero la razón verdadera es que los autores no quisieron hacer una obra culta, sino una comedia musical tarareable. En muchos sentidos, y aunque la estética sea distinta, tiene mucho que ver con lo que pretendía Brecht con su didactismo teatral en colaboración con Weill, Dessau o Eisler.

Paul Bunyan estuvo en cuarentena mucho tiempo después de su estreno en la Universidad de Columbia. Fue muy mal recibida por los gringos, que se preguntaban qué tenían que venir a enseñarles aquellos dos británicos que estaban por allí de visita. Poco antes de la muerte de Britten, se recuperaron algunos números para un concierto, y Britten se animó a revisarla, de manera que pudo ponerse en escena en 1976 (English Music Theatre), pero Britten ya no estaba allí para verlo. Existe por ahí alguna versión más o menos interesante, pero ésta es la de superior realización y labor de conjunto. La lectura de Hickox y la Royal Opera House se basa en una puesta en escena de Francesca Zambello que debió de tener un éxito extraordinario. Las tomas sonoras, de abril de 1999, se corresponden a unas representaciones en el Sadler's Wells Theatre posteriores al estreno en The Maltings, en Snape, el querido escenario de Britten. Al tratarse de una ópera de múltiples personajes, humanos y animales, lo importante no es tanto las voces individuales (que funcionan espléndidamente) como la resolución de los conjuntos, y en eso Hickox se defiende francamente bien. La realización es a ratos fascinante, y funciona mejor, precisamente, en las escenas colectivas.

S.M.B.

UN TOQUE DE MEDITERRANEIDAD

La grabación recoge la interpretación de la obra de Biber que se conserva manuscrita en al Biblioteca Real de Bruselas. Los créditos se refieren a que las sesiones corresponden al festival *Pfingsten Barock* de Salzburgo del pasado año; sin embargo, las tomas parece que fueron ex profeso para el disco y no procedentes del concierto vivo. Con todo, la grabación reproduce admirablemente la grandeza y espacialidad de esta música en relación con el ámbito concreto de la catedral de Salzburgo. Las relaciones de cercanía y lejanía, los timbres y volúmenes, los solos y *tutti* aparecen extraordinariamente reproducidos en una toma que no oculta la reverberación del templo sino que antes bien le saca todo el partido posible. Savall aporta en su visión de esta exuberante pieza del barroco austriaco un toque de mediterraneidad del que acaso no está ausente la experiencia del director catalán como válido intérprete de Monteverdi. Son notorios los hallazgos en el tratamiento de voces e instrumentos, contándose además con la formidable realización de los metales. El melodismo de pasajes como el "Laudamus te" del *Gloria* equilibra la brillantez un tanto cortesana de secciones del tipo del "Quoniam", que por lo



demás cuenta con una excelente prestación instrumental.

E.M.M.

BIBER: Misa bruxelensis. La Capella Reial de Catalunya. Le Concert des Nations. Director: Jordi Savall. ALIA VOX AV 9808. DDD. 51'30". Grabación: Salzburgo, V/1999. Ingenieros: Nicolas Bartholomée, Claire Luhan y Frédéric Briant. Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PN

BUSONI: Concierto para piano, op. 39. Marc-André Hamelin, piano. Voces masculinas de The City of Birmingham Symphony Chorus. Orquesta Sinfónica de Birmingham. Director: Mark Elder. HYPERION CDA67143. DDD. 73'48". Grabación: Birmingham, VI/1999. Productor: Andrew Keener. Ingeniero: Tony Faulkner. Distribuidor: Harmonia Mundi. Ⓢ PN

Verdadera sinfonía con piano obligado más que un concierto con solista al uso, el op. 39 de Busoni es probablemente la obra más extensa de estas características que existe. Obra grandiosa estructurada en cinco movimientos, el último de los cuales demanda el concurso de un coro masculino, su dificultad es extraordinaria y probablemente por ello su presencia discográfica es tan escasa como extraña resulta su programación en concierto. Busoni escribe una parte pianística muy exigente pero no imposible (recordemos que Busoni es, y no lo descubrimos aquí, uno de los grandes pianistas de la historia) y nombres míticos como Erdman, Hambourg o Sirota se enfrentaron a él en los primeros años de nuestro siglo. Pero el nombre de Egon Petri va asociado a este concierto; él dio la primera audición británica y fue él quien lo transcribió para dos pianos añadiéndole en esa reducción una cadencia revisada y aprobada por el propio Busoni y que se incluye muy acertadamente en esta grabación. La muerte de los amigos y discípulos de Busoni relegó la obra al olvido (aunque la grabación de John Ogdon generó un renovado interés hacia ella). Este concierto monumental escrito entre 1902 y 1904 corona el primer periodo creativo de su au-

tor, y algo de descriptivo (o sugerente, para ser más exactos) hay en cada una de sus partes. Así sus movimientos primero, tercero y quinto evocan respectivamente la arquitectura greco-romana, egipcia y babilónica, siendo los segundo y quinto una evocación de la naturaleza que adquiere tonos panteístas en el final con coro, en el que se cantan versos (cuyo autor es Adam Oehlschläger) como "elevad vuestro corazones a la potencia eterna, sentíos cercanos a Alá, contemplad su obra". El poema termina así: "El mundo antiguo está enteramente vivificado, al alabar la naturaleza divina, ¡el poema se calla!". La versión que nos ocupa hace plena justicia a esta obra extraordinaria, y Hamelin y Elder abordan su ejecución desde el virtuosismo más brillante.

J.P.

CAGE: Variations II. Eight whisks. Music for two. Ryoanji. Malcolm Goldstein, violín; Matthias Kaul, armónica de cristal y percusión. WERGO WER 6636-2. DDD. 75'05". Grabación: X/1998. Productor: Bernd Leukert. Ingeniero: Rüdiger Orth. Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PN

Cuatro años después de escribir veintisiete puntos de diferentes tamaños sobre una hoja transparente a la que se añadían otras cinco hojas igualmente transparentes que contenían cada una de ellas cinco líneas pudiendo superponerse todo ello libremente y dando como resultado una propuesta que Cage llamó *Variations I*, el autor americano concibe sus *Variations II*

a partir de idénticas premisas "composicionales" pero con otro material: cinco pequeñas hojas transparentes con un punto cada una y otras seis de mayor tamaño con una línea que debe observarse como indicación de altura, volumen, timbre, duración y momento de entrada según el caso. Estas *Variations II* son susceptibles de infinitas recreaciones, no sólo en cuanto al resultado melódico, armónico o rítmico que resulte de su carácter abierto (¿caótico?, azaroso sin duda) sino también en cuanto a su instrumentación igualmente libre (en esta grabación, un violín y una armónica de cristal). Tras estas *Variations II* de los años sesenta, escuchamos tres obras terminadas en 1985 en las que el azar, la irrelevancia de la figura del compositor y el desprecio por lo que entendemos como obra artística elaborada enmarcan el porqué esta música es como es. Filosófica o conceptualmente este Cage puede interesar, pero musicalmente es irrelevante. El valor de las diversas propuestas puede ser sugerente (conceptualmente) y puede inducir a la reflexión (en esto Cage fue un maestro y es lo que le ha dado notoriedad), aunque otra cosa es que estas obras sean susceptibles de ser consideradas arte con valor en sí

mismo sin necesidad de recurrir al ámbito de lo extramusical.

J.P.

CAURROY: *Requiem pour les funérailles d'Henry IV.* **GOUDIMEL y LE JEUNE:** *Salmos.* **Ensemble Jacques Moderne.** **Emmanuel Mandrin, órgano. Director: Joël Suhubiette. CALIOPE CAL 9295. DDD. 57'58". Grabación: Molineuf, VI/1999. Productores: Jacques Le Calvé, Michael Adda. Ingeniero: Igor Kirkwood. Distribuidor: Harmonia Mundi. Ⓢ PN**

Las obras interpretadas por el veterano Ensemble Jacques Moderne para este disco giran alrededor de Enrique IV de Francia y III de Navarra, el primero de la dinastía borbónica. La *Missa de requiem* de Eustache du Caurroy (1549-1609) compuesta en 1606 fue interpretada en los funerales del Rey, asesinado en 1610, y se convirtió en el réquiem oficial de los reyes de Francia. Es una obra de estilo romano, muy respetuosa con las melodías gregorianas. Du Caurroy llegó a ser compositor de cámara del

Rey y gozo de gran estima y admiración en su época. Fue premiado con numerosos beneficios y honores y Mersenne le dedicó encendidos elogios en *Harmonie universelle*, el célebre tratado publicado en 1636, en el cual llega a afirmar: "Du Caurroy alcanza el premio por la grandiosa armonía de su rica composición y de su rico contrapunto... todos los compositores de Francia lo tienen por maestro". Junto al réquiem podemos escuchar tres salmos de Claude Goudimel (ca. 1515-1572) y cuatro de Claude Le Jeune (ca. 1530-1600), compositores que también estuvieron vinculados de una forma u otra al círculo de Enrique IV. Goudimel fue víctima de la masacre de San Bartolomé, perpetrada poco después del matrimonio de Enrique de Navarra con Margarita de Valois. Le Jeune figura en 1596 como compositor de música de la Cámara del Rey, a pesar de su adscripción al protestantismo del que había abjurado el monarca para conquistar el favor papal. Son salmos polifónicos concebidos para uso doméstico pues, por aquellos tiempos, en las iglesias protestantes se empleaba canto monódico. Los salmos contenidos en el disco presentan toda la variedad de fórmulas compositivas que van de la homofonía deudora de la música "mensurada a la antigua" (*musique mesurée à l'antique*) a la más pura tradición del contrapunto franco-flamenco. Aparecen combinaciones de cuatro a seis voces, técnicas de paráfrasis, discanto o tenor, figuralismos y ornamentos sutiles. Todo un despliegue que pone de relieve el común origen y la estrecha conexión que entonces había, a pesar de los crueles enfrentamientos, entre las músicas católicas y protestantes.

V.P.A.

CAVALIERI: *Rappresentazione di Anima e di Corpo.* **Sarroca, van Dam, Kerns, Holley, Bömches. Coro de Cámara del Festival de Salzburgo. Orquesta del Mozarteum. Director: Ernst Maerzendorfer. 2 CD ORFEO C 5179921. 91'44". Grabación: Salzburgo, I-VIII-1973. Productor: Gottfried Kraus. Ingeniero: Herbert Waldl. Reprocesamiento: Othmar Eichinger, Gottfried Kraus. Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PM**

Durante varios años, de 1968 a 1973, el espectáculo de este oratorio, alegoría, drama religioso u ópera de Emilio de' Cavalieri, obra estrenada en Roma en 1600, fue uno de los grandes atractivos del Festival de Salzburgo. El venerable Bernhard Paumgartner, director del Mozarteum y presidente del certamen, había realizado un trabajo musicológico importante para restaurar y recuperar la obra, con miras a exhibirla en la patria chica de Mozart. Así se hizo y en el verano de 1968 la Felsenreitschule la acogía con todo lujo musical y escénico. En veranos sucesivos se trasladaría a la Kollegienkirche, que proporcionaba según Paumgartner un escenario más apropiado, pues el investigador consideraba que esta creación de de' Cavalieri -que sin duda inauguraba lo que se conoce por *stile rappresentativo*, que Monteverdi llevaría a su culmen- era ante todo una ópera sacra. La

EL CHOPIN MENOS CONOCIDO

Aunque cuando ustedes lean estas líneas estaremos ya en el famoso 2000, lo cierto es que este disco llegó al final del año Chopin, y cuenta con varios atractivos. El primero es que no sólo ofrece los *Cantos polacos*, para los que la discografía, no generosa, ofrece las opciones de Szmytka/Martineau (en la reciente integral DG) o Celine/Blumental (Olympia), sino también algunas de las *Mazurkas* en el arreglo vocal de Paulina Viardot-García, refrendado por el compositor y que puede encontrarse en la versión de Nizza/Ciccarelli (Agorá), comentada no hace mucho desde estas páginas por el firmante. El disco presente tiene además el atractivo de una interpretación muy cuidada por parte de la polaca Kryger, calificada aquí como soprano pero cuyo color, creo, se encuentra en realidad más cercano al de una mezzo, salvo opiniones más autorizadas, como la que pueda aportar mi colega Arturo Reverter. En fin, clasificaciones vocales aparte, lo cierto es que la Kryger tiene un instrumento vocal, si no excepcional, sí preferible, por atractivo del timbre, mejor regulada emisión y mayor gama dinámica, al de sus colegas citadas, y su expresión es también más rica en contrastes y emociones, lo que queda bien patente en páginas como la *Op. 74, nº 6*. Spencer, por otra parte, es un experto pianista acompañante cuya labor, variada en la expresión e impecablemente fundida con la cantante, también resulta preferible a las de Martineau o Blumental. Por añadidura, el disco, muy bien grabado, cuenta con la nada desdeñable colaboración del experto chopiniano Mieczyslaw Tomaszewski, una de las mayores autoridades en el compositor polaco. No hay que decir que sus interesantes y detallados comentarios (Hy-



perion sigue manteniendo un magnífico nivel en este aspecto en todos sus discos) constituyen otro de los puntos fuertes de este muy atractivo y recomendable disco, que cabe considerar, en estos momentos, como la opción más recomendable para el conocimiento de esta desconocida y desigual pero en absoluto desdeñable parcela del músico.

R.O.B.

CHOPIN: *Cantos polacos Op. 74. Czary Op. post. Dumka Op. post. CHOPIN-VIARDOT:* 5 *Mazurkas: Plainte d'amour (Op. 6, nº 1), Faible coeur (Op. 7, nº 3), Berceuse (Op. 33, nº 3), La fête (Op. 6, nº 4) y La danse (Op. 50, nº 1).* **Urszula Kryger, soprano; Charles Spencer, piano. HYPERION CDA 67125. DDD. 67'35". Grabación: Munich, III y VI/1999. Productores: Wolfram Graul, Andreas Fischer. Ingenieros: Günter Hess, Peter Urban. Distribuidor: Harmonia Mundi. Ⓢ PN**

dirección escénica fue de Herbert Graf, la coreografía -muy importante- de Kurt Joos y los decorados y figurines de Valerio Colosanti y John Moore.

La propuesta tuvo éxito de público y de crítica. Escuchado hoy, a 25 años vista, este testimonio, es difícil sentir entusiasmo. La bellísima música, que debieron de degustar con asombro los ilustres personajes convocados en aquella lejana ocasión romana, quince cardenales incluidos, y el figurativo texto del padre Agostino Manni nos suenan no poco enfáticos, hinchados, grandilocuentes en esta un tanto forzada interpretación, a la que sin duda le falta, para juzgarla con justicia, la imagen, la visión del espectáculo teatral. Las voces, alguna excelente como la de un José van Dam como Tempo en sus buenos momentos, son desiguales y cantan por lo general a grito tendido, con defectuosa pronunciación italiana. La sonoridad general, por supuesto con instrumentos modernos, es en exceso ampulosa, genérica, masiva y la dirección del artesanal Maerzendorfer nos parece tirando a aburrída y pétrea. Además, según se nos cuenta en el folleto, el director, también salzburgués, se permitió practicar para estas representaciones en la Iglesia del Colegio determinados cortes y retocar la armonía y la instrumentación -previamente alterada por Paungartner- para adaptarse al nuevo espacio sagrado.

No creemos que sea especialmente recomendable este registro en lo estrictamente musical, bien que evoque un acontecimiento escénico que tuvo en su día, en Salzburgo, singular relevancia y proyección. Tampoco existe una grabación que nos muestre al desnudo, sin afeites, la magnífica calidad de la música constituida por coros, solos, recitados, solemnes invocaciones y ballets. Cabría recomendar no la dirigida por Hans-Martin Linde, con Montserrat Figueras, Ian Partridge, Nigel Rogers y Sven-Anders Benktsson (EMI, 1976), bastante floja en lo vocal, sino la gobernada por Mackerras, con Tatiana Troyanos, Hermann Prey, Kurt Equiluz y Theo Adam (Archiv, 1970), aunque esté estilísticamente fuera de sitio. Tampoco es maravillosa la dirigida por Steward, con Nelson o Rogers, para Koch. Tenía cosas de interés la muy antigua de Loehrer, con la Sociedad Camerística de Lugano, reeditada por Fono.

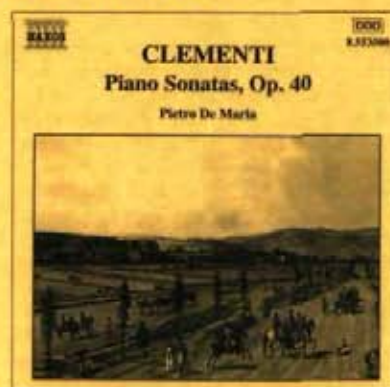
A.R.

CERHA: *Cuartetos. Sexteto. Cuarteto Arditti.* CPO 999 646-2. DDD. 77'. Grabación: VII/1997. Producción: Westdeutscher Rundfunk Wuppertal. Ingeniero: Udo Klaes. Distribuidor: Diverdi. PN

"Die Reihe" (La Serie) es un caso muy especial en la modernidad. Promovido por músicos e intérpretes austriacos como foro permanente de la Nueva Música, "Die Reihe" se concentra sobre todo en salvaguardar el lenguaje y las ideas que inspiraron a la Segunda Escuela de Viena. Kurt Schwertsik, H.K. Gruber y Friedrich Cerha son sus cabezas visibles. De todos, Cerha es el que ha conocido mayor notoriedad gracias al éxito de sus óperas, a la labor de

MOZART NO TENÍA RAZÓN

Aparte de la inquina de tantos pianistas principiantes que han tenido que vérselas con sus obras durante interminables horas en los primeros años de conservatorio, Muzio Clementi (1752-1832) tendrá que cargar para toda la posteridad con la pesada carga que supone el desprecio que por él manifestó Mozart (mechanicus y ciarlatano le llamó) cuando en 1782 se enfrentaron en una especie de duelo musical ante el Emperador de Austria. Por desgracia, el salzburgués no vivió lo suficiente para poder rectificar, por ejemplo sobre la base del conocimiento de estas tres sonatas publicadas en 1802. Indudablemente, se trata de una vía muerta en la historia de la música. Pocas cosas más inoportunas, por citar sólo una, que insertar, dos cánones absolutamente anticlimáticos entre el segundo y el último movimientos de la *Sonata n.º 1, en sol mayor*, por lo demás una delicadísima joya del más sincero prorromanticismo. Pero por sus aciertos, aunque parciales numerosísimos, esta música merece atención. En los últimos tiempos, las casas discográficas han empezado a concedérsela, aunque desde el punto de vista interpretativo probablemente el único en lograr unos resultados de primer orden ha sido Nikolai Demidenko en una selección que incluía las dos últimas de las *Sonatas op. 40* (véase SCHERZO, n.º 98). Pietro De Maria (Venecia, 1967) no disfruta de un equipo de técnicos de sonido tan competente y su Steinway deja un cierto desagradable regusto metálico, pero su fusión de refinamiento técnico e inteligencia musical poco tiene que envi-



diar a nadie. En el primer movimiento de la *Sonata en si menor* (primera parte habría que decir mejor, pues se compone de un Adagio y un Allegro) encuentra el punto justo de encuentro entre la intimidad y la bravura, y el final de la *Sonata en re mayor* refleja todo el atrevimiento de un compositor cuyas obras de madurez al menos urge revisar a fondo, no sólo por el placer de llevarle la contraria a Mozart, sino por el caudal de fantasía que en muchos momentos desbordan.

A.B.M.

CLEMENTI: *3 sonatas para piano, op. 40. Pietro De Maria, piano.* NAXOS 8.553500. DDD. 66'16". Grabación: Bristol, XII/1996. Productor e ingeniero: John Taylor. Distribuidor: Ferysa. PN

finalización de la *Lulu* de Berg y a su carrera como programador de conciertos y actos culturales, pero es también el que conserva en su música con más fortaleza el espíritu de la Escuela de Viena.

Los cuartetos de cuerda, que no sorprenden en el estilo, llaman la atención por ser obras muy recientes. Cerha mantiene de forma contumaz el lenguaje de los cuartetos de Schönberg. Es como si el tiempo se hubiera detenido. Al borde del siglo XXI, el continuismo de tales postulados no se sostiene, más aún cuando la música queda encorsetada en la partitura y no deja escapar el más mínimo halo de poesía.

F.R.


CHEREPNIN: *Sinfonías n.ºs 1 y 5. Concierto para piano y orquesta n.º5. Noriko Ogawa, piano. Orquesta Sinfónica de Singapur.* Director: Lan Shui. BIS CD-1017. DDD. 75'17". Grabación: Singapur, I/1999. Productor: Robert Suff. Ingeniero: Hans Kipfer. Distribuidor: Diverdi. PN

Cherepnin viajó mucho a lo largo de su vida, y los lugares en que recaló durante más o menos tiempo fueron marcando con el tiempo su propio lenguaje, un lenguaje que toma como base un sistema bá-

sicamente tonal de su invención y una personal aplicación del contrapunto que él llama "interpunto". Sus estancias en Oriente fueron tan fundamentales como su época de formación en su Rusia natal y en París. El estreno en la capital francesa de su *Primera Sinfonía*, cuyo segundo movimiento está orquestado únicamente para percusión, fue un escándalo en el que tuvo que intervenir la policía. Más de treinta años después se pudo escuchar en Chicago y bajo la dirección de Kubelik su *Segunda Sinfonía*, obra que, como la *Primera*, resulta tan disonante y sorprendentemente original como inequívocamente tonal. En los años sesenta Cherepnin elabora un sistema que llama "sistema cromático perfecto" y sobre el cual basa su *Quinto Concierto para piano*, concierto éste que recuerda algo a Bartók y que denota igualmente cierta influencia del puntillismo postweberiano. Esta música es inclasificable y Cherepnin se nos aparece como un compositor de fuerte personalidad que es capaz de evolucionar a partir de sus orígenes, esto es, la música rusa más colorista (el primer Stravinski incluido) y que se deja influenciar por las músicas exóticas que va conociendo, ignorando deliberadamente la evolución artística de su tiempo, manteniéndose fiel (a su manera) a la tonalidad, no sin contradicciones. Benjamin Folkman, biógrafo del compositor, señala


que Cherepnin "aborda la composición sinfónica como si Wagner y Rimski-Korsakov no hubieran existido jamás", pero el peso del cromatismo y el colorido de su música son señas innegables de su estilo. En fin, el señor Folkman sabe más, dado que ha estudiado a fondo la obra del compositor. Versiones importantes.

J.P.

M. R. N. COUPERIN: *Libro de tablature de Clavescin. Davitt Moroney, clave y virginal italiano.* HYPERION CDA 67164. DDD. 79'30". Grabación: París, VII-VIII/1999. Productor e ingeniero: Ken Blair. Distribuidor: Harmonia Mundi.  PN

Marc Roger Normand Couperin (1663-1734) fue primo de François Couperin y un miembro un tanto colateral de esta gran familia de músicos que estuvo al servicio de la corte en Turín. El manuscrito conteniendo 57 piezas titulado *Libro de tablature de Clavescin* (c. 1695) ofrece composiciones propias y arreglos de otros maestros. Moroney recoge esta caleidoscópica mirada sobre el teclado de fines del XVII en toda su variedad, efecto al que se suma el uso de un virginal italiano, elección totalmente justificada dado el ámbito en que surgió la fuente manuscrita. La antología es sumamente interesante, sobresaliendo probablemente la importante serie de *Folies d'Espagne*, obra grande que el intérprete despliega en toda su exuberancia teclística. No es el único punto destacable del trabajo del clavecinista británico, cuya claridad contrapuntística es notable en la *Allemande l'Agreable*, el sentido danzable muy acusado en la *Gigue La Vredinguette* de Chambonnières, la sonoridad magnífica en la majestuosa *Chaconne* de D'Anglebert y el virtuosismo, deslumbrante en la *Double de la Gavotte*. Moroney demuestra a fondo su dominio del lenguaje barroco francés, rasgo muy palpable en el tratamiento de los adornos, pero no desdén dar al *Petit Rigodon* un carácter muy popular.

E.M.M.

CRUMB: *Music for a summer evening. A little suite for christmas. Five pieces for piano.* Ensemble New Art. Director: Fuat Kent. COL-LEGNO WWE 20023. DDD. 60'54". Grabación: Zurich, III/1995. Productor: Wulf Weinmann. Ingeniero: Hans Ott. Distribuidor: Diverdi.  PN

Music for a summer evening es la tercera parte de la trilogía *Makrokosmos*, en la que las dos primeras hacen referencia a los doce signos zodiacales y la grabada en este compacto, subtitulada "drama cósmico", es una meditación sobre la relación entre el mundo interior humano y el universo cósmico. Ahí es nada. En función de esa relación, Crumb determina las dimensiones temporales, dinámicas y sonoras de la composición, una composición compleja que demanda a los dos percusionistas a que está destinada que toquen setenta instrumen-

tos distintos. Junto a los dos percusionistas Crumb coloca dos pianos amplificadores de gran efecto colorista, tanto efecto como la multitud de carrillones, maracas, tambores africanos y demás percusiones. De hecho, esta obra es representativa del Crumb más genuino, el Crumb de gran simplicidad formal que dota de gran complejidad tímbrica a su música, una música que se basa a menudo en músicas y procedimientos exóticos, especialmente orientales e hindúes, y en la que utiliza instrumentos ajenos a la tradición occidental. En *A little suite for christmas* las premisas son idénticas en cuanto a explotación máxima de las posibilidades tímbricas y coloristas del instrumento utilizado, en este caso un piano. En esta obra dedicada a Lambert Orkis (actual acompañante de Anne Sophie Mutter), Crumb explota generosamente armónicos y pizzicatos para una música hipnótica de gran efecto. Al mismo universo creativo pertenecen las *Cinco piezas para piano* que cierran la grabación, obra que data de 1962, momento en que estas cosas sorprendían. Hoy ya no, pero la música de Crumb, más allá de su innegable y sorprendente riqueza tímbrica y de la imaginación con que su autor se enfrenta al hecho creativo, resiste el paso de los años por su interés estrictamente musical. Versiones de nivel.


J.P.

DALL'ABACO: *Sonatas para violín y continuo, op. 1, n.ºs 2, 4, 5, 6, 7 y 11.* Fabrizio Cipriani, violín; Antonio Fantinuoli, violonchelo; Sergio Ciomei, clave. DYNAMIC CDS 235. DDD. 53'26". Grabación: Génova, XI/1998. Productor e ingeniero: Pietro Mossetto Casaretto. Distribuidor: Diverdi.  PN

A pesar de no haber legado una muy abundante producción (una sesentena de obras de cámara), Evaristo Felice Dall'Abaco (Verona, 1675-Múnich, 1742) fue considerado en vida como uno de los máximos competidores de Arcangelo Corelli. Como violinista, violonchelista y compositor, fue celebrado en su tierra natal y, sobre todo, en Baviera. Aquí estuvo al servicio del príncipe elector Maximiliano Emanuel II, al cual acompañó en los largos períodos de exilio en los Países Bajos. Las influencias del italiano mencionado y de la escuela francesa convergen en Dall'Abaco hasta fundirse en un lenguaje personal, que alterna las melodías expresivas y una desbordante alegría de vivir. La forma sonata aún queda lejos, pues al menos en este *Op. 1* domina absolutamente el monometatismo, pero la inspiración es refinada y el tratamiento armónico lo bastante variado como para eludir el aburrimiento. De la serie de doce se han seleccionado seis ejemplos, todos en cuatro movimientos (lento-rápido-lento-rápido) salvo un caso (rápido-lento-rápido). La interpretación merece elogio porque a la solvencia técnica añade la inteligencia para, sin exageraciones, subrayar lo más oportuno en cada momento, de modo que resulta vivaz en los allegros y moderadamente lánguida allí donde se indica cantabile. Disco, pues, no imprescin-

dible, pero que no debería pasar totalmente inadvertido.

A.B.M.

DEBUSSY: *Mémoires: La belle au bois dormant, L'archet, fleur des blés, On entend un chant, Beau soir, Dans le jardin, Les Angélus. Trois mélodies de Verlaine. Proses lyriques. Nuits blanches. Le promenoir des deux amants. Fêtes galantes. 3 Ballades de François Villon. 3 poèmes de Stéphane Mallarmé.* François Le Roux, barítono; Noël Lee, piano. LE CHANT DU MONDE LDC 2781115. DDD. 72'. Grabación: Metz, IV/1999. Productor e ingeniero: Jean-Martial Golaz. Distribuidor: Harmonia Mundi.  PN

François Le Roux es un debussyano consumado, como demuestra su espléndida actuación en el *Pelléas* de Abbado. Por otra parte, sus interpretaciones de Fauré, Chausson, Poulenc, Duparc y otros compositores franceses indican que estamos ante un intérprete especializado en la canción o *mélodie* francesa. Se presenta en este CD con el incombustible Noël Lee, gran artista que ha acompañado a cantantes y ha tocado música solo, a cuatro manos o de cámara de todo el repertorio francés, incluidos franceses invitados como Stravinski.

Se trata de excelentes referencias a la hora de encarar este disco, que en ningún momento resultan decepcionadas. Le Roux y Lee recorren el Debussy que va desde los diecinueve hasta los cincuenta y tantos años, en una secuencia que es toda una declaración de amor, de intenciones y de principios. Y toda una consecución de objetivos. Le Roux se siente a gusto en esta voz de barítono que ha descendido y que ha madurado, que tal vez ya no podría hacer el papel de Pelléas, pero que ha obtenido profundidad y superior alcance, aunque sea en detrimento de la zona más alta. La expresividad, la comodidad en la tesitura, el sentido de la frase musical y de la significación dramática son los dominios de Le Roux, y acaso no los únicos. El acompañamiento de Lee, no hay que decirlo, es excelente y muy bien informado.

Por lo demás, este CD contiene novedades que no encontraremos en otra parte: las dos canciones con texto de Debussy reunidos con el título *Nuits blanches*, no especialmente juveniles, ya que las compuso en 1898; y dos piezas tempranas, *On entend un chant* y *L'archet*.

S.M.B.

DONIZETTI: *L'elisir d'amore.* Margherita Carosio, soprano (Adina); Nicola Monti, tenor (Nemorino); Tito Gobbi, barítono (Belcore); Melchiorre Luise, bajo (Dulcamara). Coro y Orquesta del Teatro de la Ópera de Roma. Director: Gabriele Santini. 2 CD TESTAMENT SBT 2150. ADD. 67'16" y 68'32". Grabación: 1953. Distribuidor: Diverdi.  PN

Se trata prácticamente de la primera grabación de la ópera, registrada por EMI,

en la que destaca Margherita Carosio, que fue una interesante soprano ligera de los años treinta y cuarenta, con una importante carrera internacional. Esta grabación corresponde a su período de madurez, en la que la voz se encuentra en buen estado, con alguna pequeña limitación en el registro agudo, pero con una versión llena de delicadeza y buen fraseo. Nicola Monti era un tenor ligero, de medios limitados, que aporta una buena musicalidad y un conocimiento del estilo; con estos medios consigue sus mejores momentos en las arias, quedando forzado en los momentos más líricos. Tito Gobbi empieza de forma extrovertida y poco cuidada y va mejorando en el transcurso de una obra, que no es de las más adecuadas a su estilo, mientras que Melchiorre Luise hace un correcto Dulcamara, en una visión bastante contenida. Como Giannetta encontramos a Loreta de Lelio, después señora Corelli, con una prestación correcta. La dirección de Gabriele Santini, con muchos cortes propios de la época, es profesional, pero sin excesivos detalles. Como bonus se incluyen los dúos de *Lucia di Lammermoor* y *L'amico Fritz*, grabados en 1956, con Margherita Carosio, de resultados parecidos a su Adina y Carlo Zampighi, tenor de buena línea, con una voz ligera, aunque también limitado.

A.V.

DUBOIS: *Las siete palabras de Cristo*. Juan Pons, barítono; María Gallego, soprano; Josep Bros, tenor. Capella Davidica de la Catedral de Menorca. Orquesta Sinfónica de Baleares "Ciutat de Palma". Director: Salvador Brotons. BLAU CD 200-C. DDD. 44'24". Grabación: Palma, II/1998 (en vivo). Productor: Antoni Parera Fons. Ingenieros: Toni Fernández y Miquel Brunet. Distribuidor: Discmedi. PN

Ganador del Grand Prix de Roma a los veinticuatro años, Dubois pasó la pertinente estancia en Italia y a su regreso a París fue nombrado maestro de la Iglesia de Santa Clotilde para más tarde ocupar idéntico puesto en la Magdalena. Diez años más tarde, en 1871, empezó su actividad docente en el Conservatorio de la capital francesa llegando a suceder en la dirección del centro a Ambroise Thomas, maestro de Dubois y cuya influencia en su música es perceptible. Una de sus obras más conocidas (aparte de sus piezas para órgano) es este oratorio marcadamente romántico y de una clara tendencia operística que recordará al oyente no sólo a su maestro Thomas sino a Gounod y a algún otro compositor francés del siglo pasado. El vuelo melódico en Dubois es la principal baza de la obra y, a pesar de su inocente encanto y sus muchos momentos verdaderamente bellos, todo se mueve dentro de lo previsible. Los intérpretes dan lo mejor de sí mismos guiados por la sabia mano de Brotons y resultan apropiadísimos para una obra como esta que tanto se acerca a la ópera. Bros canta como si interpretara a Fausto (y probablemente así deba ser). Pons está sensacional como siempre, María Gallego da muestras

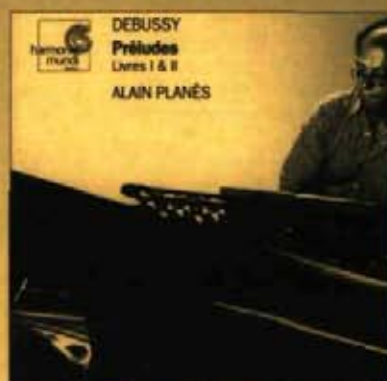
PLANÈS VUELVE A VENCER

En el número 140 de SCHERZO (diciembre 1999, pp. 72-73) reañábamos la magnífica interpretación de Maurizio Pollini del libro primero de los *Preludios* de Debussy. Relacionábamos allí veinticinco grandes integrales, y destacábamos diez de entre ellas; una era la de Alain Planès, grabada en 1985. Desde luego, había que hacerlo extensivo a la grabación por el mismo Planès del libro segundo. Aquella interpretación para Harmonic Records era modélica, y ahora resulta que en 1999 Planès vuelve a grabar los dos libros de *Preludios* de Claudio de Francia, y vuelve a hacerlo de manera magistral, sugerente, tensa, inquietante, viva. Los que eran veinticinco, son ahora veintiséis; y los diez, once. No puedo asegurar que Planès se supere a sí mismo. En un músico de cincuenta y dos años, y que empezó muy pronto, una diferencia de doce no sugiere sino dos puntos diferentes de una madurez plena. Habría que recorrer una a una las veinticuatro lecturas para averiguar lo que hace Planès en esta entrega. El tacto neto, claro, pero también nítido. Lo que a veces hemos llamado *brumas* en viejos intérpretes de Debussy ha pasado a la historia: Planès nació después de la segunda guerra. Como hemos adelantado, esto no hace perder sugerencia, pero la sugerencia se enseorea de estos ochenta minutos por medios distintos. Planès, además, canta, pero su canto, aunque terso y consciente, es marcado, no hay en ningún momento tentación de componer la frase, porque la frase tiene sentido, aquí, en los matices que le proporcionan los pequeños silencios que incluye este gran pianista; no es que los invente, es que los motiva. El resultado es una visión muy moderna, por decirlo así, de unas partituras afortunadas en intérpretes: ni bruma densa, ni canto continuo, sino musicalidad que se completa en los silencios (no surge de ellos), que defrauda una propuesta (sin que con ello se limite Planès a guiñarnos); la ambigüedad, el doble sentido, el ser más de lo que parece, el parecer algo distinto a lo que es... Veamos algunas de las maneras en que se plasma todo esto.

La elegancia de las *Danseuses de Delphes* es una introducción, el desvelamiento de la trama que va a seguir: avanza el cortejo, reflexiona el solista y evolución hacia un tono de obertura... para resolver en una nueva reflexión. *Ce qu'a vu le vent d'ouest* retrata una sugerencia de conmoción con su contrario, el sentido de la medida; éste, escondido; aquél, manifiesto; éste, icono; aquél, medio. *La fille au cheveu de lin* es de un cantabile que se observara a sí mismo, que se detuviera a

una vez más de su exquisita sensibilidad y los efectivos corales e instrumentales dan la talla. No es una obra maestra pero su audición merece la pena y más en una versión como ésta. Un bonito disco; sin más, pero tampoco sin menos.

J.P.




contemplarse, pero sin complacencia: ¿con análisis?; y, sin embargo, con garbo. *La sérénade interrompue* es más guitarra y más danza que nunca; y menos castiza que nunca, también. La horizontalidad se quiebra aquí con más inestabilidad que nunca, y ahí está la *copla* central para mostrar el desasosiego. El casticismo se retira por completo en *La puerta del vino*, como parecen retirarse las guitarras, la morería y la postal toda en la que se supone que se basa el fragmento; pero es más Albéniz, más último Liszt que de costumbre. *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* es ejemplo del tipo de sugerencia que creemos detectar en esta integral, una manera de sugerir que necesita el tempo lento. Nada más límpido que cada una de las notas que aquí se escuchan; pero pocas veces se las habrá reunido con mayor sugerencia de borrosidad: sin embargo, el pedal no parece actuar aquí más de lo debido, sino acaso al contrario. No es magia, sino renovación del discurso. Al otro lado del CD, su prima hermana, *Bruyères*. Pero, inmediatamente antes que ésta, *Les fées sont d'exquises danseuses* sugieren con mayor limpieza de toque, pero con la eventual alegría de la carrera, del arpeggio, del trémolo; luego, al menos, hay aquí dos maneras de sugerir: no es cierto, hay más. Pero, ¿y el humor? Muy presente, claro. Ahí está ese *General Lavine, excentric*, que Planès querría emparentar con Scarbo. El CD es una belleza en el amplio sentido de la palabra, esta grabación es una de las grandes referencias; así que ¿para qué seguir?

S.M.B.


DEBUSSY: *Preludios, Livres I & II*. Alain Planès, piano. HARMONIA MUNDI HMC 901695. DDD. 40'20", 39'23". Grabación: Haarlem, IV/1999. Productor: Jacques Drillon. Ingeniero: Michel Pierre. PN


DUKELSKI: *Céfiro y Flora*. Epitafio. Il-ma Achmadeeva, soprano (Epitafio). Coro del Teatro de Holanda (Epitafio). Orquesta de la Residencia de La Haya. Director: Gennadi Rozhdestvenski. CHANDOS CHAN 9766. DDD. 55'23". Grabación: La Haya, XI/1998. Productor: Ralph Couzens. Ingeniero: Jonat-

han Cooper. Distribuidor: Harmonia Mundi.  PN


Vladimir Dukelski (1903-1969) puede parecer un Stravinski suavizado, un Prokofiev más parisino que el que conocemos, un ruso, en definitiva, pasado por el filtro francés y americano -Montparnasse y Broadway, que fueron con Constantinopla su horizonte más querido-, un compositor de excelentes maneras, de una elegante ligereza que cuadraba poco con lo que en su país estaba permitido. Escribió sinfonías, ballet, cámara, conciertos y hasta una ópera -*Zenda*-, le gustaba a Kusevitzki, que lo programó más de una vez, pero hoy casi no lo recordamos. El ballet *Céfiro y Flora*, en el que quería unir el argumento mitológico a las convenciones teatrales de la Rusia del XVIII, como tratando de crear una atmósfera a lo Puschkin, sirve para mostrarnos a un compositor de excelentes maneras, buen narrador en música, de amplia paleta en su colorido y buena mano orquestadora. No pensemos en sus contemporáneos de más talento, pero si pongámoslo después de ellos. A esta obra bien amable le sigue otra que lo es bastante menos, *Eptafio* (1931), sobre textos de Osip Mandelstam, el extraordinario poeta e ingenioso ciudadano deportado en 1938 y asesinado luego por orden de Stalin como "elemento socialmente peligroso". El título apela al doble propósito de la obra como homenaje póstumo a Diaghilev y lamento por la pérdida Rusia de la juventud del autor. La música, de una tristeza siempre pudorosa, procura estar a la altura de un poema que quizá pidiera más que eso. Vale la pena la recuperación de este Dukelski, porque así, además, sabemos más de lo que fue la música rusa en un periodo nada fácil, en el que sentirse creador era dejarse recorrer por ese escalofrío que llamamos miedo. Como siempre, Rozhdestvenski -al mando de la estupenda Orquesta de la Residencia de la Haya y de una solista y un coro muy adecuados- es perfecto maestro de ceremonias para el encuentro con lo desconocido.

L.S.

DVORÁK: *Cuartetos de cuerda n.ºs 4 y 5. Cuarteto Panocha.* SUPRAPHON 11 1453-2 131. DDD. Grabaciones: Praga, IX y XI/1998. 30'03" y 28'29". Productor: Jaroslav Rybar. Ingeniero: Martin Kusák.  PN

DVORÁK: *Miniaturas. Miniaturas para dos violines y viola op. 75. Dos valsés para cuarteto (y contrabajo) op. 54. Bagatelas para dos violines, chelo y armonio op. 47. Movimiento de cuarteto en fa mayor, 4 de los Cipreses para cuarteto. Nocturno en si mayor para dos violines, viola, chelo y contrabajo op. 40. Cuarteto Panocha. Jaroslav Tuma, armonio; Pavej Nejtek, contrabajo.* SUPRAPHON SU 3391-2 131. DDD. Grabación: Praga, 1992-1997. 63'28". Productor: Jaroslav Rybar. Ingeniero: Martin Kusák.  PN

DVORÁK: *Canciones bíblicas op. 99. Canciones gitanas op. 55. Tres poemas griegos modernos op. 50. Ivan Kusanjer, barítono; Marián Lapsansky, piano. SU-*

PRAPHON SU 3247-2 231. DDD. Grabación: Praga, I y VI/1998. 26'07", 15'08" y 12'51". Productor: Milan Puklicky. Ingeniero: Václav Roubal.  PN

DVORÁK: *Obras para piano, vol. 4: Humoresques op. 101. Motivos poéticos op. 85. Radoslav Kvapil, piano. SUPRAPHON SU 3399-1 111. ADD. 22'43" y 53'27". Grabaciones: Praga, 1967-1969. Productor: Zdenek Zahradnik. Ingenieros: Josef Platz y Stanislav Sykora.  PM*

Distribuidor: Diverdi

Nos están haciendo padecer con la integral para cuarteto de cuerda del Panocha. La grabación ha concluido y aquí llegan los CD con cuentagotas. Se trata del proyecto del que ya hemos informado de registrar toda la música de cámara de Dvorák y que, al parecer, en su día se ofrecerá en una caja de impresionante tamaño. El aficionado no va a esperar a la aparición de esa caja, y tendrá que esperar a que la distribución se vaya haciendo según la lógica que crea conveniente la casa madre, en este caso Supraphon. Los *Cuartetos n.ºs 4 y 5* de Dvorák son piezas de relativa juventud. El primero de ellos, en mi menor, es un auténtico poema sinfónico en un solo movimiento que puede alcanzar más de media hora de duración, y era una de sus obras desestimadas; parte del material lo utilizó en otras piezas de cámara, pero la obra se recuperó en vida del autor, a diferencia de otras creaciones juveniles, que no vieron la luz sino póstumamente. El *Quinto*, en fa menor, es también pieza juvenil, y el propio autor no la escuchó nunca. El Andante es una bella pieza que sobrepasa en el conjunto. Este CD, interpretado con rigor por el Panocha en una lectura que se empeña en tratar ambas obras como los grandes cuartetos del autor (del *Octavo* en adelante), es un eslabón en una integral ejemplar, y su sentido hay que buscarlo en el conjunto, no en la individualidad menor de unas obras que son tanteos. Del maestro que será, pero tanteos.

El Panocha protagoniza otro de estos CD, el denominado *Miniaturas*, en el que los cuatro espléndidos músicos aparecen unas veces por separado y otra con invitados. Se trata de obras relativamente menores de un compositor de superiores vuelos. Algunas de estas miniaturas son piezas que también hubieron de esperar, como los dos bellos *Valsés*, que a pesar de su popularidad en la salas no se publicaron hasta siete años después de la muerte del compositor. Otras conocieron la publicación y el éxito inmediato, como las *Bagatelas op. 47*. El *Movimiento de cuarteto* sí conoció el olvido, y nos cuesta creer que el propio Dvorák lo desconsiderara en medio de la *Sonata op. 57* y el *Cuarteto n.º 11* (y en el momento de componer la ópera *Dimitri*), porque se trata de un tiempo de considerable perfección, aunque haya quedado *minimamente inconcluso* (valga la expresión). Las *Miniaturas op. 75a* son consecuencia del *Terzetto op. 75*, una versión más sencilla que la que ofrecía el original. El *Nocturno op. 40* sí que es una miniatura, huérfana y separada de las obras a las que estuvo destinada o con las que podía haber adquirido mayor categoría. Los *Cipreses*, en

fin, son piezas para cuarteto a partir de temas melódicos utilizados por el compositor en ciclos anteriores; son ya otras obras, de una categoría distinta, si no superior. Tres de ellos se incluyen en este CD bello y menor que dirige con su habitual maestría el Cuarteto de Jiri Panocha.

Ivan Kusanjer sigue en el CD vocal la tradición de las grandes voces checas en cuanto a los ciclos de canciones de Dvorák, dos de ellos de popularidad indiscutible y otro (el *op. 50*) menos conocido. Kusanjer es un gran artista, aunque no siempre se sienta a gusto su voz de barítono total con los agudos que se le proponen. El acompañamiento del eslovaco Marián Lapsansky, virtuoso, solista y espléndido acompañante, redondea un muy buen CD que casi llega a la perfección.

En fin, el cuarto volumen de la integral pianística dvorákiana de Kvapil llega un poco rezagado, y hay que darle la bienvenida, tanto por la maestría de este pianista que ha sabido dar algunos de los ciclos grabados más importantes del legado checo (su Janáček, en especial su *Sendero*) como por el valor de las obras, aunque sabemos que el piano solo no fue precisamente el fuerte de Dvorák. Pero con este CD se cierra esa integral que nos había dejado con un regusto de cosa incompleta, y hay aquí dos ciclos de plenas madurez, en especial las miniaturas del *op. 101*, que no son para desdenar.

S.M.B.

DVORÁK: *Santa Lúdmila, op. 71. Livia Ághová, soprano; Michelle Brecht, contralto; Piotr Beczala, tenor; Ludek Vele, bajo. Coro de Cámara de Praga. Coro de la Radio de Colonia. Orquesta Sinfónica de la WDR. Director: Gerd Albrecht. 2 CD ORFEO C 513 992 H. DDD. 144'. Grabación: Colonia, II/1999. Productor: Günther Wollersheim. Ingeniero: Franz-Peter Esser. Distribuidor: Diverdi.  PN*

Frente al *Requiem*, el *Stabat Mater* o incluso la impresionante *La novia del espectro*, el oratorio *Santa Lúdmila* es una obra sinfónico-coral de Dvorák que sólo una vez ha sido llevada al disco. De eso hace casi cuarenta años, y entonces dirigió Václav Smetáček al Coro de la Filarmónica (el de Josef Veselka), a la Sinfónica de Praga y a cinco solistas irrepetibles: Zikmundová, Soukupová, Blachut, Jrečik y Novák, nada menos. *Santa Lúdmila* no es obra para el culto ni sus textos se basan en el ordinario; se trata más bien de una obra dramática, más cercana a *La novia del espectro* que al *Requiem* o al *Stabat Mater*. La complejidad y cantidad de sus elementos ha podido ser una de las razones de esa soledad fonográfica.

En lo que se refiere a voces, Albrecht ha tenido que conformarse con lo que hay ahora, que no es poco, pero que no es aquello. Sólo el bajo es checo, pero hoy día ya no tienen los checos el monopolio de su repertorio y los repetidores del idioma funcionan bastante bien. Albrecht cuenta, por otra parte, con un espléndido coro checo, un excelente coro alemán y una magnífica orquesta también alemana. Y

con él mismo, que es mucho. El director alemán tenía previsto hacer *Santa Lidmila* cuando era director de la Filarmónica Checa y empezaba a grabar para Orfeo cosas poco manidas del repertorio nacional. Su titularidad en Praga fue corta, no llegó a grabar este impresionante oratorio, y ahora se quita la espina con los materiales que tiene a mano. Y consigue un registro muy bello y lleno de grandeza. La interpretación de los cuatro solistas (en lugar de cinco) tiene un considerable nivel, y si hoy día es imposible conseguir nada parecido a aquellos nombres legendarios, nos queda al menos una serie de líneas vocales que dan consistencia y lirismo a una obra abundante en ariosos y arias. Las partes corales son espléndidas, y la orquesta brilla en la consecución de un paisaje sonoro que impresiona y conmueve. Albrecht ha conseguido un magnífico registro a partir de una obra compleja y abundante en efectivos.

S.M.B.

DVORÁK: *Sinfonía en mi menor op. 95, "del Nuevo Mundo". Obertura de concierto "Otello". Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Claudio Abbado. DEUTSCHE GRAMMOPHON 457 651-2. DDD. 44'32", 13'37". Grabación: Berlín, V/1997. Productor: Christopher Alder. Ingenieros: Klaus Hiemann, Jobst Eberhardt. Ⓟ PN*

Virtuosismo, gusto exquisito, gran musicalidad. Por parte de batuta y de orquesta. Una belleza, sí. Pero hay tantas *Novenas* de Dvorák que cuesta trabajo decidirse por una. Esta podía ser una referencia, quién sabe. A ciertos niveles, el gusto se da por satisfecho y los matices son difíciles de percibir. Abbado es un maestro y Berlín es un instrumento perfecto, y las frases conocidísimas de esta sinfonía, y las menos conocidas de la *Obertura Otello*, suenan como auténtica música de los cielos. Pero ¿cómo renunciar a las lecturas auténticas de Neumann, Ancerl o Talich? Cuesta trabajo creer que todavía haya mercado para otra *Nuevo Mundo*. Sobre todo si sabemos que hay por ahí al menos una docena de lecturas tan buenas como ésta, o mejores. Eso sí, pocas podrán ofrecer una calidad sonora así. Tenemos el auditorio en casa. Para algunos, no será suficiente.

S.M.B.

FAURE: *Mazurka, Pélleas et Mélisande, Pavane, Tres valse-caprice. Pierre-Alain Volondat, piano. NAXOS 8.553741. DDD. 67'06". Grabación: Amberes, I/1996. Productor: Manuel Mohino. Ingeniero: Frédéric Briant. Distribuidor: Ferysa. Ⓟ PN*

De la voluminosa producción pianística foriana se hace aquí una sabrosa y rápida criba que incluye páginas tan conocidas como la vapuleada *Pavana*, que reconoce varias versiones (cuatro voces y piano, orquesta sola). Los valse y la mazurka pertenecen al Fauré más de salón, una suerte de Chopin con ligeros tintes

decadentistas y traducido al francés.

El número más interesante es la suite de *Pélleas et Mélisande*, originalmente música de escena para el drama de Maeterlinck, que Fauré compuso para piano y orquestó su alumno Koehlin en versión que suele utilizarse mayormente en las grabaciones. Aquí vuelve a su primitivo estado pianístico, con lo cual advertimos que Fauré imaginaba su música a partir del teclado.

Volondat especula con los valores armónicos de estas partituras y las transmite en clave de extremo intimismo. Tiene un sonido cristalino y comedido, un fraseo elegante y minucioso, y una imagen de Fauré como pianista solitario y ensimismado. Nos toca al oído, como si estuviera en el salón de casa (supuesto que tengamos casa con salón). Al final, agradecemos la visita.

B.M.

FERROUD: *Jeunesse. Chirurgie. Au Parc Monceau. Sarabande. Orquesta Nacional de Lyon. Director: Emmanuel Krivine. VALOIS 4850. DDD. 59'. Grabación: Lyon, XI/1998. Producción: Sociedad Filarmónica de Lyon. Ingeniero: Jean-Marc Laisné.*

Pierre-Octave Ferroud (1900-1936) se encuadra dentro de la estética más clasicista de las que se dan en Francia en el primer tercio del siglo XX. Ferroud, antes que practicar el impresionismo imperante en ese momento, opta por seguir los pasos de músicos, que como Magnard, asumen el clasicismo, no como un gesto de conservacionismo, sino como forma de modernidad en el nuevo siglo. Lo chocante en Ferroud, este compositor sorprendentemente ahora redescubierto por la fonografía, es que hasta en su misma muerte se alinea en la "tradicción" de Magnard, Chausson o Lekeu, y es que su desaparición—temprana: sólo cuenta 36 años— se produce también de manera traumática: sufre un mortal accidente de coche en Hungría, justo cuando, en calidad de director de la Sociedad de Música de Cámara *Tritón*, viaja por media Europa en busca de información acerca de la creación musical de ese momento en los países del Este.

La obra aquí recogida muestra un tratamiento del material sonoro muy cercano al de un Magnard: no se trata de seducir ni de implantar una estética de la ensoñación—tan normal en mucha música francesa de la época—, sino de practicar un discurso de líneas claras, de gran solidez formal. El diatonismo lineal de Ferroud se aviene a su empeño por hacer una música *pura*, siempre inclinada hacia el campo instrumental, en donde no se descarta el gesto grotesco o caricaturesco.

F.R.

FRANCK: *Égloga Op. 3. Primer Gran Capricho Op. 5. Los lamentos de una muñeca. Preludio, Coral y Fuga. Danza lenta. Preludio, Aria y Final. Ashley Wass, piano. NAXOS 8.554484. DDD. 75'58". Gra-*

bación: Bristol, X/1998. Productor: Michael Ponder. Ingeniero: Andrew Lang. Distribuidor: Ferysa. Ⓟ PE

El británico Ashley Wass, joven según la foto aunque no se dan datos sobre su edad, ganó el Concurso Mundial de Piano en Londres hace un par de años y debuta ahora en Naxos con un recital dedicado a Franck, que si en las obras menos frecuentes—*Égloga, Capricho, Lamentos*— puede tener más fácil hueco, en las más conocidas—*Preludio, Coral y Fuga y Preludio, Aria y Final*—topa con una competencia discográfica de consideración, que empieza en Cortot (EMI, también en Philips Grandes Pianistas) y termina en Richter (Philips), pasando por Bolet o Katchen (ambos Decca, también en la edición citada de Philips) o Perahia (Sony). El artista británico entiende bien esta música, la traduce con irrefutable corrección y resalta con acierto el carácter cíclico de estas dos grandes triadas. En este sentido, el disco cumple con solvencia su propósito de ofrecer un recital monográfico de Franck con una interpretación, en líneas generales, disfrutable. Dicho esto, es también cierto que la timbrica de Wass tiende a cierta aspereza en el *forte*, que su pedal a menudo resulta excesivamente generoso—lo que merma la por lo demás encomiable claridad de su exposición—y que no alcanza las cotas de grandeza que consiguen los artistas citados con anterioridad. Disco, en definitiva, que puede ser recomendado como introducción a esta música.


R.O.B.

G. GABRIELI: *Música para metales, vol. I. Sección de metales de la Orquesta Sinfónica de Londres. Director: Eric Crees. NAXOS 8.553609. DDD. 52'27". Grabación: Londres, III/1996. Productor: Michael Purton. Ingeniero: Iestyn Rees. Distribuidor: Ferysa. Ⓟ PE*


El panorama sobre la música desarrollada por tantos músicos de primera fila en Venecia durante el período barroco queda muchas veces bastante incompleto porque se ciñe fundamentalmente al terreno de las composiciones para cuerdas (Vivaldi a la cabeza), las óperas y el repertorio religioso. Con ello se descuida lo que sin duda debió de constituir una de las actividades si no históricamente más importantes, sí más frecuentes de aquellos autores: la música para conjuntos de metales, con la que se debieron de acompañar los múltiples desfiles, fiestas y demás fastos a los que sabemos que gustaban de entregarse las clases sociales superiores de la Serenísima. Uno de los más celebrados de aquellos músicos, y muy especialmente en este apartado, fue Giovanni Gabrieli (ca. 1553/6-1612), al que no se debe confundir con su tío y maestro Andrea. La sección de metales de la Sinfónica de Londres se dispone a grabar en tres volúmenes la totalidad de su producción conservada. El primero consta de 16 piezas (14 de las cuales con el título de *Canzon*) y ha por fuerza de interesar a los instrumentistas y musicólogos especialistas antes que al público

en general. Sin embargo, y aunque el hecho de no contar con instrumentos originales hoy en día muchos lo considerarán un motivo de reparo, ninguno cabe oponer a la realización tal como se nos presenta.

A.B.M.

GALUPPI: *Il mondo della luna*. Paola Antonucci, soprano; Patrizia Cigna, soprano; Barbara di Castri, mezzosoprano; Enrico Facini, tenor; Giorgio Gatti, barítono; Gastone Sarti, barítono; Claudio Ottino, barítono. Intermusica Ensemble. Director: Franco Piva. 3 CD BONGIOVANNI GB 2217/19-2. DDD. 166'38". Grabación: Pesaro, X-XI/1997. Ingeniero: Walter Neri. Distribuidor: Diverdi.  PN

GALUPPI: *Il mondo alla roversa*. Lee So Yun, soprano; Elisabetta Lombardi, soprano; Barbara di Castri, mezzosoprano; Patrizia Saudelli, tenor; Cristiano Olivieri, barítono; Gastone Sarti, barítono; Claudio Ottino, barítono. Intermusica Ensemble. Director: Franco Pi-

va. 3 CD BONGIOVANNI GB 2217/32-2. DDD. 189'19". Grabación: Pesaro, X-XI/1997. Distribuidor: Diverdi.  PN

Desaparecido de los catálogos *Il filosofo di campagna* dirigido por Fassano, la discografía dramática de Baldassare Galuppi (1706-1785) ha vuelto a ser el desierto absoluto que acostumbraba. Estas dos grabaciones en Biongioanni vienen a ser como dos gotas de agua que, desgraciadamente, por su humildad en prácticamente todos los aspectos posibles, no calmarán ninguna sed de placer estético, pero que, al menos por la rara naturaleza del contenido que ofrecen, no deberían pasar inadvertidas para los de veras interesados en la historia de la ópera. Ambos libretos coinciden en el libretista, el prolífico y casi siempre genial (aquí algo menos en *Il mondo alla roversa*) Carlo Goldoni, y en la ciudad y el año de su estreno, Venecia, 1750. También en el mensaje ideológico, la crítica de la sociedad de su época, y en los medios dramáticos, pues ambos argumentos presentan un utopismo de ingenua ironía. Desde el punto de vista musical, Galuppi sorprende una y otra vez con una facilidad


melódica de primer orden, que se explaya en largas series de arias separadas por recitativos (sin acompañamiento en *Il mondo della luna*), fragmentos concertantes y (en *Il mondo alla roversa*) coros. De lo antes dicho se desprende que las versiones no subyugan, pero en estos conjuntos de jóvenes intérpretes se notan unas ganas de servicio sincero a la música que compensan de otras insuficiencias.

A.B.M.

GIORDANO: *Il re*. Patrizia Ciofi, Nicolas Rivenq, Francesco Paolo Panni, Maria Miccoli, Marco Pauluzzo. Mese Mariano. Patrizia Ciofi, Rosella Ressa, Giacomo Rocchetti, Maria Miccoli. Orchestra Internazionale d'Italia. Director: Renato Palumbo. 2 CD DYNAMIC CDS 231/1-2. DDD. 64'26" y 35'30". Grabaciones: Martina Franca, VIII/1998; VIII/1999. Ingeniero: Luigi Oselin. Distribuidor: Diverdi.  PN

Dos obras de Giordano, separadas por casi treinta años, nos amplían el conocimiento de este compositor de un verismo contenido. *Il re*, basada en una fábula escrita por Giovacchino Forzano, estrenada en 1929, dirigida por Arturo Toscanini, es la segunda versión después de la reciente de Stradivarius. Se trata de una ópera que nos permite ver la evolución del músico, después de sus éxitos iniciales que se mantienen en el repertorio, *Andrea Chenier* y *Fedora*, y de otras obras que restan casi olvidadas. *Mese Mariano* es anterior, de 1910, y tiene un argumento que recuerda a *Suor Angelica*, que es posterior; de esta obra existe una grabación de Colossus, 1951, poco divulgada, por lo que esta versión tiene casi el carácter de primera. Se trata de dos obras que tienen momentos de inspiración, con una música conservadora, pero en la que encontramos interesantes efectos orquestales. Entre los intérpretes destaca Patrizia Ciofi, en ambas obras, que sabe dar el estilo soñador a Rosalina en *Il re*, papel recreado por Toti Dal Monte, con una voz bella, un estilo expresivo, y buena capacidad de adaptación para expresar el dolor de Carmela, en *Mese Mariano*. Del resto del reparto, hay que destacar la cuidada prestación de Nicolas Rivenq en el rey, y la corrección del resto de los intérpretes.

A.V.

HAENDEL: *Dixit dominus* HWV 232. *Salve regina* HWV 241. *Nisi dominus* HWV 238. The Scholars Baroque Ensemble. NAXOS 8.553208. DDD. 54'30". Grabación: Londres, X/1994. Productor e ingeniero: Chris Craker. Distribuidor: Ferysa.  PE

Discreta versión, en todos los sentidos, de estas obras corales de Handel que, salvo el *Nisi dominus*, aparecían recientemente de la mano de Minkowski en su reciente disco para Archiv, y que Virgin también acaba de reeditar en serie media con Parrott, en un álbum que contiene además otras páginas bajo el título de *Vesperas Car-*


LA GRANDEZA DEL GENIO

Este quinto volumen de la edición que Chandos dedica a la música orquestal de Roberto Gerhard no sólo está a la altura de los precedentes sino que se eleva, si cabe, por encima de ellos. Aun teniendo en cuenta lo excepcional de las anteriores entregas, esta —que recoge dos obras maestras absolutas— me parece todavía superior. La *Cuarta Sinfonía* —encargo de la Filarmónica de Nueva York, que la estrenaría, bajo la dirección de William Steinberg en diciembre de 1967— es una composición compleja y multívoca, llena de señales que aparecen y reaparecen bajo formas diversas, en las que la transformación de la melodía popular se funde a la cercanía de la música electroacústica, donde la abstracción echa un pulso a la representación de lo real de la mano de un creador que ve ya la cercanía de la muerte. Fuerza, lirismo, intensidad, emoción, todo está en esta música no ya admirable sino sobrecogedora. La *Suite Pandora* procede del ballet del mismo título que Gerhard compuso en 1942 para la compañía de Kurt Jooss, estrenado en Cambridge el 22 de enero de 1944. El argumento une a Pandora y su caja con el demonio y Psique, que salvarán finalmente al mundo de las intenciones del maligno. Musicalmente, la obra es una muestra prodigiosa de cómo puede usarse el folclore, en un sentido tan amplio que abarca hasta el *Ad mortem festinamus* del *Libre Vermell* —no en vano Bernard Benoliel, en sus magníficas notas, no demasiado bien traducidas al castellano, emparenta el logro de Gerhard con Bartók y Falla— como sustento de un discurso de una imaginación portentosa que atrapa el ánimo del oyente sin descenso alguno en la atención de este. Las versiones de Matthias Bamert, al frente de una Sinfónica de la BBC que rinde en la plenitud de sus facultades, son



sencillamente espléndidas. En la *Sinfonía* muestra una magnífica capacidad de análisis, exponiendo con absoluta claridad cada una de las células que se separan y se imbrican a lo largo de la obra, con lo que tenemos así el complemento perfecto a la lectura, quizá más de una pieza, más centrada en el conjunto, y también soberbia, de Víctor Pablo Pérez (Auvidis). En *Pandora*, Bamert sinía la evocación nacionalista de Gerhard en el contexto de un devenir contemporáneo del cual es el autor de Valls, y cada vez con más claridad, no un epígono, sino uno más de sus nombres insoslayables. Discos así engrandecen la música española, nos abren los ojos.

L.S.

GERHARD: *Sinfonía n.º 4 'New York'*. *Pandora Suite*. Orquesta Sinfónica de la BBC. Director: Matthias Bamert. CHANDOS CHAN 9651. DDD. 53'58". Grabación: 1997. Productor: Brian Couzens. Ingeniero: Ralph Couzens. Distribuidor: Harmonia Mundi.  PN

metitas. No deslumbran aquí ni la toma de sonido, ni la orquesta, ni el coro, ni los solistas. La versión se mueve en parámetros estilísticamente correctos, muy miniaturizado su contingente (el de violines se despacha con cuatro entre primeros y segundos y el coro consta de 8 voces, para que se hagan una idea), aunque termina por antojarse en muchos momentos sosa y demasiado encanijada. Así las cosas, el único fin que sirve el disco es el de permitir el acercamiento a esta hermosa música sin desembolsos excesivos. El álbum de Parrott, aunque está en serie media, puede costar el doble pero también contiene más música y está interpretativamente muchos codos por encima de éste. El consejo pues, es claro: salvo que el bolsillo apriete hasta ese extremo, procede hacerse con el álbum de Parrott. En el caso del *Nisi Dominus*, Gardiner (Erato) es la opción preferible.

R.O.B.

HAENDEL: *Judas Macabeo*. Fritz Wunderlich, tenor; Ludwig Welter, bajo; Agnes Giebel, soprano; Naan Pöld, tenor; Julia Falk, contralto. Coro y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera. Director: Rafael Kubelik. 2 CD ORFEO D'OR C 475 992 1. Mono/ADD. 71'01" y 21'45". Grabación: Munich, Sala Hércules, 25-X-1963 (en vivo). Distribuidor: Diverdi. Ⓟ PM

Handel "como se hacía antes". El interés de este minialbum (obsérvese la duración canija del segundo disco) es, para el firmante, meramente vocal. La toma es distante, el oratorio ha sido severamente mutilado y está cantado en alemán, en lugar del original inglés, y el folleto acompañante no contiene los textos. En resumen, quien busque una versión más completa, bien grabada y abiertamente recomendable de este bello oratorio handeliano debe dirigir sus pasos a Robert King (Hyperion) o, si hace ascos al historicismo, a Mackerras (Archiv). Con todos los respetos para mi admiradísimo Kubelik, la monumental (en el más literal sentido de la palabra) interpretación aquí ofrecida, abiertamente romántica y alejada de cualquier consideración estilística, no es algo que pida la escucha repetida, salvo que a uno le interese Handel filtrado por Bruckner. Dicho esto, los admiradores de Fritz Wunderlich encontrarán en la presencia del tenor ingrediente sobrado para adquirir este testimonio de su arte, porque su canto es tan hermoso como de costumbre, algo inmediatamente evidente en su primer aria, *Weck auf die Kraft*. Pero salvo furibunda admiración por el famoso tenor, no es éste un álbum que admita la recomendación general, para lo que parecen más oportunas las opciones antes enunciadas.

R.O.B.

HAMERIK: *Sinfonía n.º 6 op. 38 en sol mayor "Espiritual"*. **GADE:** *Novelletter en fa mayor op. 53 y mi mayor op. 58. Deutsche Kammerakademie Neuss*. Director: Johannes Goritzki. CPO 999 516-2. DDD.

71'11". Grabación: Colonia, II/1997. Productor: Günther Wollersheim. Ingeniera: Gabriele Albert. Distribuidor: Diverdi. Ⓟ PN

La música del danés Asger Hamerik es una curiosa mezcla de diversas influencias europeas, en especial la de Berlioz, con la tradición de la claridad nórdica de la segunda mitad del siglo XIX. Por su parte, el compositor desarrolló una intensa labor pedagógica en los Estados Unidos. Como creador, no pasa de ser una figura bastante secundaria del panorama europeo de su época, aunque pueda tener cierta importancia para la historia musical de su país. Algunas de las ideas extramusicales -la mayoría religiosas- que aparecen en el sinfonismo de Hamerik están presentes en la *Sexta*, página nacida en América donde la cuerda recibe un tratamiento luminoso. La obra está bien escrita, si bien incurre en momentos un poco anodinos. Lo más destacado se encuentra posiblemente en el Allegro molto vivace, un scherzo con lejanos ecos de Mendelssohn, y en el cantable Andante sostenuto. No mucho más trascendentes son las dos *Novelletter* de Gade, que se mueven de la trivialidad del Andantino con que se inicia la *Op. 53* al atractivo lirismo del Andante de la *Op. 58*.

E.M.M.

HARTMANN: *Valkyrien*. Orquesta Sinfónica de la Radio de Frankfurt. Director: Michail Jurowski. CPO 999 620-2. DDD. 103'30". Grabación: XI/1998. Producción: Hessischer Rundfunk. Ingeniero: Thomas Eschler. Distribuidor: Diverdi. Ⓟ PN

En 1861, Johan Peter Emilius Hartmann (1805-1900) estrena el ballet *Valkyrien*, la opus 62 de su absolutamente desconocido catálogo hasta la fecha. La pieza está basada en el ballet del mismo título del coreógrafo August Boumonville, especie de padre del ballet moderno en Dinamarca. Hartmann es una de las figuras de proa de la vida musical en Dinamarca a lo largo del siglo XIX. Autor de óperas, poemas sinfónicos y música incidental, siempre ligados a los temas recurrentes de las mitologías nórdicas (los escritores Andersen y Herz están también muy relacionados con su obra), Hartmann adopta un aire revolucionario en este ballet para los gustos de la sociedad imperante. La sucesión de escenas de fuerte dramatismo, la presencia de numerosos cadáveres en el escenario después de la batalla, se antojan excesivos para aquel público, que sin embargo no dudaría un momento en aplaudir los resultados musicales del ballet con el que Hartmann alcanzaría, finalmente, uno de sus más resonados éxitos. Estas formas de danza y este tono épico poco pueden decir al aficionado del fin del milenio, como no sea un bostezo continuado y sin fin.

F.R.

HAYDN: *Sonatas para piano n.º 48 en do mayor Hob. XVI/35, n.º 49 en do sostenido*

do menor Hob. XVI/36, n.º 50 en re mayor Hob. XVI/37, n.º 51 en mi bemol mayor Hob. XVI/38 y n.º 52 en sol mayor Hob. XVI/39. Ronald Brautigam, fortepiano (Paul McNulty, Amsterdam, 1992 sobre A. Walter, Viena, c. 1795). BIS CD 992. DDD. 75'14". Grabación: Iglesia Lána, Suecia, VIII/1998. Productor e ingeniero: Ingo Petry. Distribuidor: Diverdi. Ⓟ PN

El holandés Ronald Brautigam (Amsterdam, 1954) inaugura este integral pianístico haydniano (vol. I de la misma, según reza la portada) con un recorrido por las *Sonatas* que Artaria publicó en 1780 (y que Haydn había compuesto a lo largo de la década anterior), y de las que falta aquí la sexta, la n.º 33, *Hob. XVI/20*. Y digamos ya que lo hace, en general, con notable fortuna. Su aproximación es viva, muy contrastada, con plausible expresividad en el canto (Adagio de la muy conocida n.º 48) y general buen humor, aunque no alcance el sonriente desparpajo de Brendel. Su articulación es casi siempre muy clara pese a la notoria rapidez de los tempi (la mano izquierda en el primer movimiento de la obra citada puede ser quizá la excepción). La toma sonora, por su parte, es estupenda, con muy buena presencia y definición. La discografía contiene una opción historicista con idéntico repertorio (más la n.º 33 que Brautigam no ofrece) de la mano de Andreas Staier (Deutsche Harmonia Mundi, en una serie que por cierto parece haber pasado a mejor vida). Globalmente, las preferencias de quien esto firma van para Staier, no sólo por su brillante técnica y mayor claridad sino porque su riqueza de contrastes es también algo superior. No obstante, el que se comenta es un disco perfectamente recomendable para quienes deseen explorar esta hermosa música en un instrumento de atractiva sonoridad.


R.O.B.

HAYDN: *Cuartetos de cuerda op. 9. Cuarteto Festetics*. 2 CD ARCANA A 911. DDD. 135'30". Grabación: Budapest, VIII/1998. Productor: Michel Bernstein. Ingeniera: Charlotte Gilart de Keranfec'h. Distribuidor: Diverdi. Ⓟ PN

Los *Cuartetos op. 9* de Haydn se datan en fecha temprana (1770), pero aun así suponen un importante despegue para la forma. Los componentes del *Festetics* se acercan a las obras confiando en esa madurez, como así lo atestigua el tratamiento tímbrico conferido a *Op. 9, n.º 4*, donde el Adagio alcanza una penetrante expresión nostálgica. La sonoridad, con todo, se hace un poco metálica en el finale. El punto de partida estilístico está claro en los trazos rococós reconocibles en el *Op. 9, n.º 1*, en especial en su gracioso Minueto. Pero en el *Op. 9, n.º 3* se encuentran algunas ambigüedades -no exentas de fertilidad interpretativa en el Moderato inicial- y algo de falta de soltura. Más decididamente anodino es el acercamiento al primer tiempo del *Op. 9, n.º 2*, que queda ampliamente compensado por el clima misterioso obtenido en el Adagio y en el lúdico Allegro di molto conclu-

sivo. Mucha de la originalidad del Poco adagio que abre el *Op. 9, n.º 5* se pone de manifiesto en la lectura; también hay una notoria finura instrumental en el Largo y un atractivo tratamiento rítmico en el Presto. Igualmente proporcionado suena el Presto que aparece en cabeza del *Op. 9, n.º 6*, que tiene de nuevo reminiscencias rococós en el Minueto. En definitiva, nueva aportación de calidad al ciclo, salvo esporádicos problemas de afinación (primer violín sobre todo) o tímbricos.


E.M.M.

HAYDN: *Conciertos para piano y orquesta en fa mayor Hob. XVIII:3, en sol mayor Hob. XVIII:4 y en re mayor Hob. XVIII:11*. Gerrit Zitterbart, piano. Schlierbacher Kammerorchester. Director: Thomas Fey. HÄNSSLER CD 98.354. DDD. 55'34". Grabación: Frankfurt, III-VI/1999. Productor e ingeniero: Eckhardt Steiger. Distribuidor: EuroGyC.  PN

A la nueva aventura haydniana de Hänssler, comandada por el integral sinfónico encomendado a Thomas Fey, no parecen escapar facetas menos transitadas —y para qué nos vamos a engañar, menos exitosas en el contexto de la enorme producción del compositor—, como la concertística. Así que aquí tenemos de nuevo a Fey, como dije en su día, una especie de sosía de Hamoncourt en joven, al frente de una orquesta de cámara de instrumentos modernos (excepto los de metal) pero manejada —impronta de don Nikolaus— con criterios evidentemente historicistas, como puede comprobarse por el prácticamente ausente vibrato, la agresividad de acentos y extrema riqueza de contrastes. El para mí desconocido Zitterbart (Göttingen, 1952) participa en la fiesta con un pianismo tan desenfadado como lo es la interpretación en su conjunto. Qué duda cabe que pueden encontrarse por ahí pianistas cuyo juego de articulación y toque sea más claro y sutil (el pasaje sobre los 7'40" y siguientes del primer movimiento del *Concierto en fa mayor* está menos que definido), y con tímbrica más atractiva. Esta interpretación "se suelta el pelo" y, sin rehuir el canto ni la expresividad, como en los movimientos lentos, se lanza de forma decidida a una visión alegre, chispeante, desmelenada y absolutamente desinhibida de esta música. Eso quiere decir, sí, brío, agresividad y contrastes a menudo abruptos, lo que a más de un amante de la galantería provocará el rechazo. Quien esto firma la ha encontrado, con sus limitaciones ya apuntadas, muy interesante y disfrutable. Dije una vez que la única manera de aburrirse con Haydn es una interpretación pobre o limitada a una elegancia relamida. Ésta es todo menos eso, y por eso es cualquier cosa menos aburrida. La toma sonora, clara y bien definida, redondea un ejemplar que los haydnianos no ceñidos a interpretaciones "a la antigua" no deben dejar pasar. Divertido de verdad. Quienes deseen una versión más convencional del conocido *Concierto en re mayor* pueden optar por la energía de Argerich (DG) o la más objetiva

de Michelangeli (EMI), pero no hay que olvidar que los otros conciertos incluidos en este disco no aparecen con excesiva frecuencia en la discografía pianística, aunque existen alternativas para los tres: Ax (Sony) y Entremont (Teldec) a la cabeza.


R.O.B.

HAYDN: *Heiligmesse Hob. XXII:10. Nikolaimesse Hob. XXII:6*. Lorna Anderson, soprano; Pamela Helen-Stephen, mezzosoprano; Mark Padmore, tenor; Stephen Varcoe, baritono. Collegium Musicum 90. Director: Richard Hickox. CHANDOS CHAN 0645. DDD. 62'23". Grabación: Blackheath Halls, IV/1998. Productor: Nicholas Anderson. Ingeniero: Ralph Couzens. Distribuidor: Harmonia Mundi.  PN

Este nuevo ejemplar en la serie sacra de Hickox resulta, en líneas generales, muy convincente. La ejecución, tanto orquestal como coral, es estupenda, y el cuarteto solista, de cometido más limitado que en otras ocasiones, es tan notable como equilibrado. Hickox, por su parte, parece alcanzar un sabio equilibrio, y así la interpretación tiene tanta vitalidad como claridad en la polifonía (final del *Gloria* en la *Misa de San Nicolás*, final del *Credo* de la *Heiligmesse*) y serena expresividad, con muy buen sentido cantable, en los momentos de mayor reposo (los respectivos *Et incarnatus*, por ejemplo; el último excelentemente cantado por Padmore). El empuje y definición son mejores en esta versión que en la de —de momento— principal alternativa historicista, léase Weil (Sony), que además tiende a acelerar, quizá en exceso, pasajes como el *Et incarnatus* citado. La grabación es equilibrada y proporciona un grado de resonancia que remeda con éxito el de los templos, destino final de esta música. Sin embargo, la toma queda algo difuminada, sin la presencia y claridad de la de Sony para Weil, y eso hace también que algunos pasajes (*Et resurrexit* de la *Heiligmesse*) pierdan algo del efecto que sin duda Hickox consigue, a juzgar por su acertado manejo de la dinámica. Cuando la orquesta toca sola, como al principio del *Benedictus* de la *Heiligmesse*, la percepción resulta un punto fría, pero si se escucha con atención, la impresión es que la toma no está revelando todo lo que la interpretación ofrece. El resultado global, no obstante, es excelente, y pese a que la toma no sea la ideal por las razones apuntadas, el disco es absolutamente recomendable como opción historicista para estas dos hermosas obras sacras de Haydn, a salvo de lo que otras series en curso, como la de Hamoncourt, puedan aportar.

R.O.B.

HINDEMITH: *Obras para dos pianistas. Sinfonía "Matías el Pintor". Rag time. Sonata. Valses "La maravillosa muchacha de la Selva Negra", op. 6. Sonata para dos pianos*. Andreas Grau y Götz Schumacher, piano. WERGO 6633-2. DDD. 77'57". Grabación: Baden-Baden, 1997.

1998. Productor: Peter Overveck. Ingenieros: Ute Hesse, Norbert Klövekorn y Norbert Vossen. Distribuidor: Diverdi.  PN

No para cualquier paladar pero menos áspera de sabor de lo que fuera de esperar, la música para dos pianistas —en uno o dos pianos— de Hindemith aparece como un complemento muy interesante a su obra más conocida. La sorpresa llega, sobre todo, de la versión para piano a cuatro manos de la *Sinfonía "Matías el Pintor"*, escrita al mismo tiempo que la partitura de orquesta y, por tanto, de una autenticidad pristina. Los *Valses, op. 6* son de juventud y se inspiran en Brahms y Reger. *Rag time* (1921) —publicada póstumamente— es una suerte de gamberrada propia del Hindemith más iconoclasta, sin otro interés que el estrictamente transgresor. La *Sonata para piano a cuatro manos* (1938) es agradable y no demasiado difícil, sobre todo si se compara con la gran *Sonata para dos pianos* (1942), ya compuesta durante el exilio americano y una de las obras mayores del conjunto del catálogo de Hindemith. La pieza es ambiciosa, aparentemente menos monolítica que sus obras orquestales del mismo periodo, y hasta hay en su primer movimiento una anticipación inesperada del minimalismo que triunfaría años después, al que bien puede oponerse la fuga, bien propia de tan certero arquitecto en música, con que la obra concluye. La versión de Andreas Grau y Götz Schumacher —dos elementos bien conocidos en estos menesteres de lo contemporáneo— es irrefutable. Lo dicho, no para todos, pero el que vaya a tiro hecho no se sentirá defraudado.

L.S.

HINDEMITH: *Concierto para violín, Kammermusik n.º 4 op. 36, n.º 3, Tuttifantchen Orchestral Suite*. Dene Olding, violín. Sinfónica de Queensland. Director: Werner Andreas Albert. CPO 999 527-2. DDD. 67'58". Grabación: Australia, IX/1997. Ingeniero: Gary Yale. Distribuidor: Diverdi.  PN

Situado en la gran tradición del concierto para violín, éste de Hindemith (1939), compuesto un poco antes de marchar a Estados Unidos, es a la vez de una gran belleza y de ausencia de concesión o claudicación alguna. El autor recoge aquí lo mejor del pasado y, una vez filtrado por el ceceo de su personal manera de sentir la música, busca una salida cuyo resultado no desagrade o, al menos, no deja indiferente. Dene Olding, dotado técnicamente, hace gala de una gran sensibilidad con su violín, bajo la batuta un tanto karajaniana de Werner Andreas Albert, buen conocedor del compositor alemán y al frente de una Queensland Symphony Orchestra que se desenvuelve a gran altura.

De 1925 —por tanto en plena década del acercamiento de Hindemith a la corriente de la "Nueva objetividad"— es la *Música de cámara* incluida en este CD. De gran inventiva y elevado poder de fascinación por los efectos tímbricos y las combi-

naciones instrumentales. Escrita para violín—donde vuelve a lucirse Olding—y conjunto de cámara, en ella el virtuosismo del violín solista, la expresividad, el brillante color de cada momento—siempre sugestivo cuando no sorprendente—participan por igual de la fuerte personalidad musical del autor. *Tutifantchen*, de 1922, es más melódica, funcional, sencilla y directa. Once sucesivos fragmentos de entre 0'45" y 4'08", a cual más deliciosos, integran esta suite compuesta para un cuento de Navidad obra de Hedwig Michel y Franziska Becker. Música viva, ligera, donde incluso escuchamos conocidas canciones navideñas y hasta una forma de fox-trot.

J.G.M.

HONEGGER: *Le dit des jeux du monde. Concerto da camera. Etienne Plasman, flauta; Nicolas Chalvin, corno inglés. Orquesta Filarmónica de Luxemburgo. Director: Arturo Tamayo. TIMPANI IC 1050. DDD. 58'54". Grabación: Luxemburgo VII/1999. Productor: Stéphane Topakian. Ingeniero: Jeannot Mersch. Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PN*

Dos extremos temporales en la carrera de Honegger se ven servidos en este curioso menú. La primera de las obras data de 1917, o sea de su primera juventud, y pertenece a la música de escena de unas pantomimas y danzas montadas por Jacques Copeau en el mítico Vieux Colombier parisino. La segunda es obra de última hora (1950) y responde a una estética ampliamente considerable como neoclásica.

Es notable observar cómo el joven Honegger está seguro de su posterior evolución, porque se lo reconoce en su experimentación—muy stravinskiana—de ritmos superpuestos y su especulación con colores instrumentales alternados, que van trazando una suerte de suite descriptiva de breves episodios, inspirados en las poesías de aliento cosmológico de Paul Mèral.

La siguiente partitura registra el mismo clima armónico y ofrece ese cuidado por la redacción que es marca de la casa honeggeriana. Ha pasado la etapa de la declarada vanguardia y llega el llamado al orden. En ambos ejemplos se disfruta de la serena pulcritud del músico suizo y la opción expresiva de su grupo.

Los intérpretes han estudiado conscientemente los textos y los vierten con solvencia y austera eficacia sonora.

B.M.

ISOUARD: *Cendrillon. Ludmilla Shilova, soprano (Cendrillon); Byung Soon Lee, soprano (Clorinde); Marian Sjölander, soprano (Thisbé); Nikolai Doroshkin, tenor (El príncipe); Hans Pieter Herman, baritono (Alidor). Ensemble XXI Moscow. Capella de Niños María Struve. Director: Richard Bonyngue. 2 CD OLYMPIA OCD 661 A-B. DDD. 87'50". Grabación: Moscú, XII/1998 (en vivo). Productor e ingeniero: Piotr Kondraschin. Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PN*

La memorable y arrolladora *Generentola* rossiniana arrinconó en las condignas cenizas a otras versiones operísticas del cuento, como ésta, coetánea, de Nicolò Isouard (1810) y la que haría a su tiempo Massenet. La primera gozó de gran predicamento y se repuso en 1845 con retoques de Adam, pero luego fue olvidada. Esta recuperación rinde justicia en su modesto sitio escalafonario a un músico de los años napoleónicos que conoció cumplida y eficazmente los patrones del género.

Isouard toma partido por la ingenuidad de su *Genicienta* y la sigue con una música igualmente naïve y cristalina, de modo que nunca olvidemos estar ante una leyenda infantil. Desde luego, Rossini tenía rebaba e ironía suficientes para coser sus dobladillos, pero ese es, nunca mejor dicho, otro cantar.

La obra ahora restaurada es agradable y económica. Alterna números de intimidad con escenas de pompa, moralejas sumarias y efusiones recatadas de unos sentimientos cribados por el racionalismo dieciochesco. Curiosamente, sus números de mayor lucimiento, un aria de coloratura y otra de furore, están encomendados a las hermanas de la afortunada asistente y no a la protagonista.

Bonyngue domina la versión. Especialista en estos rincones penumbrosos del repertorio, los sirve con elegancia y sabia elección de cantos y tiempos. Sin duda, el cosmopolita reparto fue aleccionado por el director inglés, aparte de una buena baqueta de dicción francesa.

Buen trabajo cumple Shilova y brillan en sus momentos respectivos las otras dos sopranos. Menos que modesto, el tenor, y suficientes, los varones graves. Hasta donde Bonyngue exige, las masas cumplen con dignidad. En resumen: una exhumación oportuna y una lectura más que decorosa.

B.M.

JANÁČEK: *Concertino para piano, dos violines, viola, clarinete, trompa y fagot. Capriccio para piano (mano izquierda) y conjunto de viento. Mládí (Juventud) para sexteto de viento. Pobádka (Un cuento) para chelo y piano. Ivan Klánsky, piano; Marek Jerie, chelo. Quinteto de Viento de Praga. Director: Tomáš Koutník (en Capriccio). PRAGA PRD 250 134. DDD. 61'39". Grabación: Praga, V y VII/1999. Productor: Jaroslav Rubár. Ingeniero: Václav Roubal. Distribuidor: Harmonia Mundi. Ⓢ PN*

El contenido de este CD es de una lógica perfecta. Se trata de obras compuestas alrededor de 1925 (una de ellas, *Pobádka*, la termina Janáček poco antes, pero viene de bastante más atrás), cuando el compositor encara sus últimos años, en los que es un tardío consagrado, y cuando falta mucho tiempo para que su música sea realmente comprendida. Es el Janáček que ya ha compuesto todas sus óperas, excepto *De la casa de los muertos*, cuyo estreno será póstumo. Por lo demás, estas cuatro piezas más o menos de cámara son testimonio de un poematismo no romántico que es marca de fábrica en este creador.

La feliz iniciativa del Quinteto de Vien-

to de Praga como elemento nuclear de este CD merece la atención y el elogio del aficionado: en una de las piezas, *Pobádka* de nuevo, se retiran los anfitriones y dejan solos a Jerie y a Klánsky, que nos cuentan muy bien esa bella historia que también había inspirado a Rimski y a Stravinski; en el resto, protagonizan el conjunto (impresionante *Mládí*, por cierto), pero en dos de estas originalísimas obras vuelven a confiar en Klánsky, que es el auténtico protagonista de esta fiesta en casa del Quinteto: es en las concertantes *Capriccio* y *Concertino*, dos obras hermanas y cercanas.

Las interpretaciones son muy bellas. Como estamos en una época que ya decrece en lo musical del sonido romántico, no hace falta escudarse en sequedades para no traicionar a compositores como este buen moravo. Podemos escuchar intencionadas secuencias, cálidos episodios, sin que sospechemos que hay contaminación del omnipresente pathos de las salas de conciertos. Ya es posible el matiz. El Quinteto de Praga y sus invitados han sabido aprovecharlo.

S.M.B.

JANÁČEK: *Suites de ópera: La zorrilla Bystrouška, De la Casa de los muertos, Las excursiones del Sr. Brouček. Orquesta Sinfónica de Praga. Director: Jiri Belohlávek. SUPRAPHON SU 3436-2 031. DDD. Grabación: Praga, II/1999. 61'30". Productor: Jaroslav Rybar. Ingeniero: Stanislav Sykora. Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PN*

La belleza está garantizada, pero se trata de una belleza desigual. La suite de *La zorrilla astuta* (o *Bystrouška*) de Václav Talich, revisada por Václav Smetáček, es de una belleza superior, y además tiene mucho que ver con la ópera de la que se ha deducido. Algo menos interesante es la suite de *De la casa de los muertos* de Frantisek Jilek, porque la ópera tiene un interés demasiado superior a esto que escuchamos. En cuanto a la suite de *Las excursiones del Sr. Brouček* de Jaroslav Smolka es una obra sinfónica comparativamente menor, pese a sus cualidades innegables. La ópera *La zorrilla* incluye intermedios orquestales suficientes para una suite espléndida, y ese es el sentido de la de Talich y Smetáček; pero en las otras dos óperas se ha picado aquí y allá y queda una cosa demasiado folclórica (*Casa*) o demasiado liviana (*Brouček*). Belohlávek consigue un CD hermoso, aunque limitado en sus objetivos. Puede merecer la pena sólo por la suite de *La zorrilla*. En cuanto a las otras dos, y teniendo en cuenta que *Casa* es una obra maestra y *Brouček* es una ópera menor, no infligen una ofensa excesiva al aficionado, que sabrá encontrar bellezas aquí y allá. En cualquier caso, esto no es puro Janáček, sino cosas deducidas de él; lo raro es el acierto de la primera de estas suites.

S.M.B.

KODÁLY: *Música para chelo; vol. 2: Preludio y fuga para chelo y piano (Bach,*

tr. de Kodály). *Sonatina para chelo y piano. Adagio para chelo y piano. Capriccio para chelo solo. Rondó húngaro para chelo y piano. Dúo op. 7 para violín y chelo. Maria Kliegel, chelo; William Preucil, violín; Jenő Jandó, piano. NAXOS 8.554039. DDD. 73'41". Grabación: IX-X/1996. Productor: Günter Appenheimer. Distribuidor: Ferysa. Ⓢ PE*

Atención a Maria Kliegel, violonchelista. Atención a esos dedos, a esa cabecita de una musicalidad asombrosa. Aunque el interés de las obras de Kodály es indiscutible, lo que llama la atención aquí es la manera de cantar, frasear, sugerir y progresar de esa espléndida instrumentista, que por fuerza tiene que dar que hablar aún más en el futuro. Y que conste que ya es consumada solista en los grandes conciertos del repertorio, como Dvorák, Elgar o Shostakovich, así como en música de cámara.

El CD comienza con una transcripción tardía del compositor húngaro, los deliciosos *Preludio y fuga* que en manos de Kliegel y Jandó son de una frescura reconfor-

tante. No creo que desmerezca Kliegel del maestro Casals, a quien estaba destinada la transcripción de Kodály. En este recital de auténtica altura destaca, además, el *Capriccio* de 1915, poco más de seis minutos de chelo solo en una interpretación muy bella en la que Kliegel hace sonar en ocasiones el chelo como si fuera un violín (lo que, desde luego, está previsto en la partitura de Kodály). El *Dúo* de 1914 enfrenta a la espléndida Kliegel con otro magnífico instrumentista de cuerda, William Preucil, en una especie de tour de force de enorme musicalidad. Un CD, en fin, de considerable belleza y espléndido nivel interpretativo. Que tiene un antecedente en el vol. 1 (también Kliegel y Jandó), que incluía joyas como el *op. 8*.

S.M.B.

KRENEK: Suite para violonchelo. Dyopbonie. Concierto para violonchelo y orquesta. Capriccio. David Geringas, chelo. Orquesta Sinfónica del Oeste de Berlín.

VOZ PERSONAL

En la obra del compositor vienés Ernst Krenek (1900-1991), el canto ocupa un lugar muy destacado. En el apartado vocal fue donde esta sensibilidad inquieta y rebelde pudo aplicar su contacto con todos los idiomas y técnicas de su época, tanto en el campo del teatro musical (con títulos como la sorprendente ópera-jazz *Jonny spielt auf* o la dodecafónica *Karl V*) como en el del lied, que se convirtió en una especie de búsqueda de identidad para un músico que se había exiliado en 1938 a los Estados Unidos. Como este disco nos muestra, Krenek buscó en la canción formas de expresión basadas en la tonalidad, el atonalismo, la música serial o aleatoria, pero sin adoptar nunca dogmas estéticos. Así las *Baladas italianas* de 1934 son adaptaciones de melodías populares, pero el ciclo *Durch die Nacht* (A través de la noche), escrito entre finales de 1930 y comienzos de 1931, testimonia su paso a la técnica serial (aunque sin abandonar un lenguaje básicamente tonal), ligado a una profunda crisis personal, y está vinculado también a su amistad con el escritor Karl Kraus, que ejerció una profunda influencia sobre él. La *Ballad of the Railroads* (Balada de los ferrocarriles), de 1944, es la correspondencia norteamericana al *Libro de viajes de los Alpes austriacos*, de 1929 (del que recientemente Wolfgang Holzmair grabó una magnífica versión para Philips), y lo que allí era una mirada nostálgica y un tanto schubertiana en torno a los recuerdos de infancia es aquí una visión frenética y agresiva que provoca en el autor temores existenciales, reflejados con implacable vigor. El compacto se completa con dos piezas para piano (Una *Doble fuga* y un *Estudio de danza opus 1 a y b*, respectivamente), que evocan las transcripciones realizadas por Busoni a partir de,



o en el espíritu de Bach. La soprano estadounidense Katherine Arthur conoce bien este repertorio, que ha trabajado con el propio compositor. La voz presenta ciertas asperezas en el registro superior, pero a cambio resuelve bien los cambios de contraste y los bruscos saltos en la línea vocal. Pero, sobre todo, presenta una absoluta convicción en la calidad de esta interesantísima música, lo cual se hace también extensible al pianista Reinhard Schmiedel, que tiene a su cargo un cometido nada fácil ni secundario. Los técnicos de la Radio de Colonia, por su parte, han realizado asimismo una impecable labor. Sin duda, un autor absolutamente digno de ser mucho mejor conocido, y una de las voces más personales del siglo XX.

R.B.I.

KRENEK: Lieder. Katherine Arthur, soprano; Reinhard Schmiedel, piano. ORFEO C 383 991 A. DDD. 76'53". Grabación: Colonia, I y II/1998. Productora: Gidi Boss. Ingeniero: Ernst Hartmann. Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PN

Director: Hanns-Martin Schneidt. KOCH 3-1078-2. DDD. 64'36". Grabación: Berlín, VI/1990. Producción: Deutschland Radio Berlin. Ingeniero: Hansjorg Saladin. Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PN

Ernst Krenek (1900-1991), este *bijo del siglo*, compositor testigo de la diversidad de lenguajes contemporáneos, tan longevo como totalmente desconocido para el gran público e, incluso, para los mismos músicos, ha vivido siempre en medio de un fuerte dilema. En los años de la Viena de principios de siglo, Krenek se debate entre la continuidad del sistema armónico defendido por Schreker (el maestro de Krenek), y que significaba el éxito inmediato entre la audiencia, y la entrada en el círculo de Schönberg y la consecuente adopción de un lenguaje rompedor. En realidad, Krenek no sería entendido en ninguno de los dos bandos. Para Schreker y Zemlinsky, era un traidor. Para Berg y Webern, casi un intruso. Nunca Krenek tendría claro el lenguaje a seguir. La suya ha sido siempre una mente demasiado academicista como para asumir el más mínimo riesgo. Es un *outsider*, como, en cierta manera, lo es también Kurt Weill. Pero, a diferencia de éste, para quien la llegada a América supondría asumir con rotundidad un determinado lenguaje, Krenek se enfrentaría al dilema de ser fiel al dodecafonismo (a su rancio estilo de doce notas) o plegarse a los gustos de los directores de orquesta. En esa ambigüedad, en ese intentar convencer a todos, se encuentra la gran dificultad de escucha que hallamos en Krenek. Su música, tan bien estructurada en la forma como seca en lo expresivo; su falta de definición y el nunca disimulado recurso a los modos del clasicismo, lo convierten en un autor muy poco atractivo para los oídos actuales.

F.R.

LALO: Concierto para violín en fa mayor op. 20. Concierto ruso op. 29. Scherzo en re menor. Obertura de "Le Roi D'Ys". Olivier Charlier, violín. Orquesta Filarmónica de la BBC. Director: Yan Pascal Tortelier. CHANDOS CHAN 9758. DDD. 71'49". Grabación: Manchester, II/1998. Productor: Ralph Couzens. Ingeniero: Stephen Rinker. Distribuidor: Harmonia Mundi. Ⓢ PN

Edouard Lalo ha pasado a la historia como autor de un par de obras concertantes de fama, como la *Sinfonía Española*, pero posee en su catálogo más piezas interesantes, algunas de las cuales se recogen en este disco compacto. Una de ellas es el *Concierto Ruso op. 29*, escrito para Sarasate, quien se negó, por razones aún desconocidas, a estrenarlo. La obra contiene dos temas populares originales, que el compositor tomó de la colección *Un centenar de temas populares op. 24* de Rimski-Korsakov. La obra incluye pasajes de gran brillantez y lucimiento para el solista, al tiempo que mantiene un tono general vibrante y pasional. El célebre *Concierto para violín op. 20* sí fue estrenado por Sarasate, y poco nuevo hay que comentar sobre este des-

pliegue de inventiva virtuosística. Las otras dos piezas menores son ejemplos de la labor orquestal del músico galo, con aciertos estéticos parciales y sabiduría constructiva.

Las versiones a cargo de Tortelier y Charlier no muestran grandes hallazgos frente a versiones de más renombre, sobre todo en el *Concierto op. 20*. En el *Concierto Ruso*, al margen de resolver los escollos técnicos, el violinista parisino se vuelca más. Deja al margen la frialdad del *op. 29* e intenta expresar estados de ánimo y un sin fin de matices, cosa que logra tan sólo parcialmente.

C.V.N.

LITERES: *Júpiter y Dánae*. Carlos López-Galarza, barítono (Júpiter); Olga Pí-tarch, soprano (Dánae); Patricia Llorens, soprano (Cupido); Pilar Esteban, mezzosoprano (Juno/Cassandra); Shi Chiao-Tu, contralto (Lizénio/Coridon). Capella de Ministrers. Director: Carles Magraner. 2 CD BLAU 190. DDD. 60'38" y 23'55". Grabación: Bunyola, II/1999. Productor e ingeniero: Antoni Fernández. Ⓢ PN

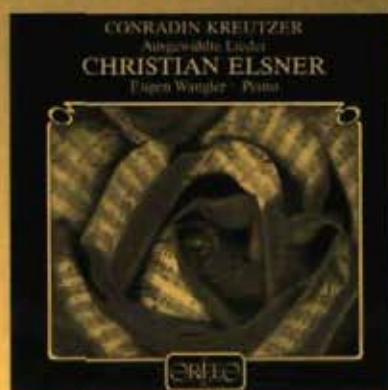
Siguiendo la estela de la significativa aportación a la discografía de nuestro patrimonio musical que constituyó la grabación de *Los elementos*, del mismo Lliteres, por la Capella de Ministrers (iniciativa luego secundada por la estupenda versión de la misma obra por López-Banzo y su grupo), nos llega el registro de la comedia incompleta *Júpiter y Dánae*, con libreto de autor desconocido (José Máximo Leza, autor del documentado artículo acompañante, apunta las posibilidades de Antonio Zamora o Marcos de Lanuza), basado en la primera parte del relato mitológico sobre los amores del dios Júpiter con la mortal Dánae, hija del rey Acrisio, rey de Argos. Del texto, según señala Leza, sólo contamos con la parte incluida en la partitura, lo que priva al asunto, sin duda de una deseable continuidad desde el punto de vista teatral. Por lo demás, la obra, que Leza considera la más temprana llegada hasta nosotros entre las del autor mallorquín, se encuentra más cercana al género habitualmente cultivado por éste, la zarzuela, y prescinde de formas de origen italiano como las utilizadas en *Los elementos*, aunque la exacta dimensión del asunto es difícil de situar dada la falta de texto recitado alguno. Abundan las combinaciones de estribillo y coplas, donde brilla además el atractivo dibujo rítmico del mallorquín, pero también hay ocasión para la tierna melodía en momentos como *Dulce pajarillo* (aunque yo no pude encontrar las flautas que menciona Leza en su artículo). Música en todo caso de muy grata escucha, que aquí obtiene una notable traducción por parte de la pareja protagonista (López-Galarza y Pí-tarch), secundados con suficiente solvencia por el resto del reparto en una interpretación de estimulante brillo, muy bien llevada por Magraner al frente de su grupo levantino. Con una toma sonora de suficiente presencia aunque quizá mejorable en definición, el álbum constituye sin duda una estimulante iniciativa y una novedad

LA EMOCIÓN DEL LIED

Es obvio decir de alguien que se identifica situado dentro del romanticismo musical más florido y que escribió no menos de 177 lieder, que es un maestro incontestable del género. Pero es que además Conradin Kreutzer tiene, a través de su producción liederística, una personalidad evidente y estéticamente peculiar. Añade el componente lírico con el dramatismo, basando su forma compositiva en la expresión a través del texto y de la música, que también vuela por sí sola, con introducciones y exquisitos interludios en el curso de sus composiciones, llenos de enjundia melódica. Todo esto sin ser prolijo por acumulación: con justeza, pero con una belleza formal atípica en otros grandes compositores de esta forma de expresión.

Para dar adecuada culminación a sus canciones se necesitan intérpretes señalados y nada convencionales, que sean capaces de dar toda la belleza contenida en los textos y en la música, que conjuguen su maestría para obtener un todo, un resultado final que puede ser fuente de disfrute prácticamente inagotable, capaces incluso de llegar a la teatralización, como ocurre, como paradigma, en los diecisiete minutos largos que dura la pieza *Der Sängers Fluch op. 77*, pequeño ciclo liederístico en sí misma.

La convicción, el conocimiento y la idoneidad de los dos intérpretes reunidos en la presente, y perfecta, grabación, impresiona al oyente y anula cualquier reticencia a lo largo y lo ancho de los catorce lieder registrados. El tenor Christian Elsner se inició como miembro del coro de la catedral de Freiburg, localidad en la que se ha grabado el disco, siguió formándose en Frankfurt, perfeccionándose con Charles Spencer y Fischer-Dieskau. Su repertorio va desde Haydn hasta Mahler y el *War Requiem* de Britten. La voz es una voz apropiadísima para el lied, donde alcanza timbricas que llegan a yuxtaponerse con notas de su maestro



Fischer-Dieskau y graves des acostumbrados dentro de su cuerda. Su colaborador más que acompañante, es en esta ocasión el ruso Eugen Wangler, pianista y organista, ganador del primer premio del concurso de piano de la República Soviética, con especial apatencia por el acompañamiento del canto, habiendo llegado, después de impartir distintos cursos, a ser encargado de las actividades de canto y música de cámara en la Academia de Música y Teatro de Frankfurt.

Se disfruta pues, en este disco, de la más cálida y alta expresión de esta tan íntima y emocionante, especialmente en este compositor, forma de canto de la mano de unos intérpretes no sólo especializados sino, para bien, especiales. Textos originales traducidos al inglés.

J.A.G.G.

KREUTZER: *Lieder escogidos*. Christian Elsner, tenor; Eugen Wangler, piano. ORFEO C 421 991 A. DDD. 68'21". Grabación: Freiburg, VI/1998. Producción: SWR/Amigos del Fomento de la Música para Minusválidos. Ingeniero: Bernhard Fütterer. Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PN

muy atractiva para los interesados en conocer con más detalle nuestro pasado musical. Éste, y muy particularmente en lo concerniente a ese período, ha estado lamentablemente descuidado por estudiosos e intérpretes, y es una excelente noticia que desde un tiempo a esta parte el panorama esté cambiando. Recomendable.

R.O.B.

MACMILLAN: *Tryst, I (A Meditation on Iona), Adam's Rib, The Saw the Stone had been Rolled Away*. Scottish Chamber Orchestra Brass. Scottish Chamber Orchestra. Director: Joseph Swensen. BIS CD-1019. DDD. 57'04". Grabación: Glasgow, V-1998. Productor: Veronia Slater. Ingeniero: John Timperley. Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PN

Recientemente pudimos oír en Barcelona a James MacMillan (Escocia, 1959) ha-

blar de su música y de cosas relacionadas con ella. Y escuchar en un concierto unas pocas de sus obras, alguna de ellas dirigida por él mismo. Dije entonces, en esta revista, que la clave de su éxito me parecía derivar de una preocupación del autor por conseguir un producto grato al escucha, fruto de la mezcla de elementos tradicionales con visiones actuales, huyendo siempre de cualquier duro experimentalismo. Añado ahora que en la obra de MacMillan está la tradición —bien conocida y asumida— y están todos los elementos de la música contemporánea. Lo que la hace digerible y atractiva es la personal manera de utilizarlos y combinarlos. Y ello sea cual sea el punto de partida de cada obra: un poema de amor del poeta escocés, del siglo XX, William Soutar (*Tryst*); la costilla de Adán (*Adam's Rib*); la Pascua de Resurrección (*They saw the Stone had been Rolled Away*); la isla escocesa de Iona, en donde se refugió el predicador St. Columba en el año 546.

Los mismo ocurre sea cual fuere la plantilla instrumental (un quinteto de metales en *Adam's Rib*). O la duración de la pieza 25'40" la más larga y 5'37" la más corta. Siempre hay equilibrio, así como habilidad en la utilización y en la mezcla de materiales y en los elementos de la orquesta. Las cuatro obras de este CD fueron encargadas de la Scottish Chamber Orchestra, de la que MacMillan es compositor asociado desde 1989. El entendimiento es perfecto entre autor, orquesta y director (el joven neoyorquino Joseph Swenson). La orquesta está sobresaliente. Magnífica. Una sólida garantía para la labor creadora de un músico como MacMillan, empeñado al parecer en dejar mal a quienes opinan que la música contemporánea es un coñazo, aburrida, gris, reiterativa y desprovista de alma.

J.G.M.

MARAIS: *Suites para viola da gamba en re mayor, la menor, "El laberinto" y mi menor.* Juan Manuel Quintana, viola da gamba; Dolores Castoyas, tiorba; Attilio Cremonesi, clave. HARMONIA MUNDI HMC 905248. DDD. 65'45". Grabación: Isère, XI/1997. Productor: Arend Prohmann. Ingeniero: Gernot von Schultendorff. Ⓟ PN

El joven violagambista argentino Juan Manuel Quintana evidencia en este primer disco dedicado a Marin Marais un timbre atractivo, un manejo muy vivo del arco y una notable claridad en las dobles cuerdas. Sus maestros han sido Pandolfo y Coin, lo que en definitiva enlaza con la línea del gran intérprete vivo de la música de Marais, Savall. Quintana cuenta sin embargo con un toque de personalidad y sus lecturas son plausiblemente virtuosas -aunque el volumen de su sonido no sea muy grande-, como demuestra su versión de *El laberinto*, y sólo en algunos pasajes rápidos en el registro agudo se resiente la calidad de su sonido. Una prueba de su agilidad se encuentra en la Gigue de la *Suite en mayor*; en la Chaconne final de esta misma obra obtiene un efecto muy logrado en los *pizzicati*. El Preludio de la *Suite en la menor* nos presenta una secuencia de elocuente expresividad.

E.M.M.

B. MARCELLO: *Salmos de David X, XIV y XXI, con sus entonaciones hebraicas.* Cyrille Gerstenhaber, soprano; Christophe Laport, contratenor; Hervé Lamy, tenor; Laurent Grauer, bajo. XVIII-21 Musique des Lumières. Director: Jean-Christoph Frisch. K617 K617099. DDD.

SIMPLEMENTE BUENA MÚSICA

De entrada, conviene advertir que este disco sólo guarda un parentesco lejano con los que suele editar Sony en su división de clásica. *Reeltime* completa la serie de siete que Marsalis preveía lanzar en 1999 (falta un octavo que se regalará a quienes acrediten haber adquirido la colección completa) y añade todavía otro aspecto a la ya polifacética personalidad musical del trompetista. En esta ocasión, las 21 piezas breves que integran el disco, admirablemente interpretadas por músicos de distintas generaciones, forman una especie de álbum de niñez repleto de imágenes sonoras que conquistarán el corazón incluso de aquellos no familiarizados con el mundo que evocan.

El misterioso *blues* inicial, cantado con majestad por Cassandra Wilson, se prolonga en un oficio de tinieblas a la muy peculiar manera de Nueva Orleans, pero después la atmósfera sombría se rompe en un *rag*, servido con notable sentido de la modernidad por Marcus Roberts, y en un delicioso valsecito para violín y banjo de inequívoco aire rural. No hay espacio para detallar las múltiples veredas que toma Marsalis para regresar a su infancia, de modo que se impone resumir algunas de ellas: *gospel* tanto para coro como para voz sola, *swing* docto y elegante, aires danzables adecuados para animar un *pic-nic* y hasta piezas calculadamente añejas que bien podrían acompañar una película muda de producción reciente. El Marsalis trompetista asoma para firmar un espléndido solo en un *blues* titulado *Fire In The Night*. Al final de la experiencia, la única etiqueta que



se puede colgar con propiedad a este atractivo disco es la de "buena música".

F.G.

MARSALIS: *Rosewood, Mr. Mann, Sylvester's Rag, Gentler Times, Gossipin' Hens, Sunday Blessing, I Hear A Knockin', Go, Possum, Go, Eyes Around The Corner, Sing On, Morning Song, I Hear A Knockin' (solo), If I Hold You, Elgin Mills, Rattlesnake Tail Swing, Dark Heart Beat, Fire In The Night, Porch Whiskey, To Higher Ground, After The Dead, Rosewood.* Diferentes formaciones. Gran orquesta. Director: Wynton Marsalis. Director del coro: Byron J. Smith. SONY SK 51239. DDD. 60'05". Grabación: Nueva Orleans, XI/1996. Productor: Delfeayo Marsalis. Ingenieros: Patrick Smith, Bill Easystone. Ⓟ PN

73'18". Grabación: Saint-Quirin, VI/1999. Productor e ingeniero: Manuel Mohino. Distribuidor: Diverdi. Ⓟ PN

Dentro de la ola de música barroca veneciana que últimamente nos invade, he aquí algo realmente original: la yuxtaposición de algunas entonaciones hebreas de salmos y las correspondientes (y supuestas) adaptaciones a sus propios parámetros musicales por Benedetto Marcello. Entre las ventajas de ser uno rico por su casa ha por lo visto de incluirse la posibilidad no sólo de dedicarse a la composición musical sino la agobiante preocupación por el éxito, sino la de incluso despreciar los caminos artísticos trillados y, por ejemplo, aprovechar la música de las sinagogas. Naturalmente, los modernos sistemas de reproducción permiten programar la audición de modo que únicamente se oigan las elaboraciones de Marcello, pero al menos una vez se recomienda al oyente occidental la comparación con las fuentes originales. Otra cosa son las interpretaciones, que realmente resultan bastante deficientes para los tiempos que corren. Ni la soprano ni el contratenor demuestran poseer el mínimo de redondez vocal exigible en respectivamente los *Salmos XXI* y *XXI*, mientras que en el cuarteto (*Salmos X*) carece de homogeneidad. Lo mejor acaban por ser los fragmentos instrumentales, especialmente la *Chacona* intercalada a modo de apéndice. Interés, pues, más histórico y musicológico, que estético.

A.B.M.

MARTIN: *Polyptique para violín y dos pequeñas orquestas de cuerda. Études para orquesta de cuerda. Sonata da chiesa, para viola y orquesta de cuerda.* Gottfried Schneider, violín; J. Rieber, viola d'amore. Orquesta de Cámara de Munich. Director: Hans Stadlmair. KOCH SCHWANN Musica Mundi 3-6732-2. DDD. 25'20", 19'27", 15'20". Grabación: Munich, I y VI/1994. Productores: Torsten Schreier, Ulrich Kraus, Wilhelm Meister. Ingenieros: Hans Schmid, Alfonso Seebacher. Distribuidor: Diverdi. Ⓟ PN

Una de las obras más bellas del ginebrino Frank Martin (1890-1974) es ese concierto para violín y orquesta que escribió al final de su vida por encargo de Menuhin y que denominó *Polyptico*. En esta obra se aparta Martin de cualquiera de las formas tradicionales del concierto violinístico (la tradición romántica, forma sonata, tres movimientos de amplio aliento; la tradición clásica; la tradición reciente del concierto grosso...) y acude a una secuencia de seis miniaturas, una suite a la antigua que es trasunto de un políptico sobre la Pasión que el músico contempló en Siena. Estos seis movimientos (imagen de Ramos, de la Cámara alta, de Judas, de Getsemani, del Juicio, de la Gloria) son sugerencias en las que solista y orquesta se reparten el trabajo en un discurso básicamente tonal. Y espiritualmente cercano a Bach.

De veinte años antes es la *Sonata da chiesa*, cuyo título quiere decir mucho. Y

ese mucho se completa con el instrumento solista al que está dedicada la primera versión: la viola d'amore. El clasicismo bachiano de los *Sonatas* se completa con la obra central de este delicioso recital Martin, los *Estudios* para orquesta de 1956, una obertura y cuatro estudios propiamente dichos en cada uno de los cuales es protagonista un dispositivo sonoro concreto; en el último, el mensaje tardobarroco se eleva a la categoría de símbolo, y parece informar la lógica toda del CD.

Este CD no es de circunstancias, sino de los que verdaderamente informan sobre la creatividad de un compositor. A su servicio se han puesto dos solistas de gran categoría, Schneider y Riber, y una orquesta y un director meritorios —la Orquesta de Cámara de Munich y Stadlmair— que saben muy bien el sentido profundo de este repertorio, clavado en plena mitad del siglo XX en parte enfrentado a Viena, y en parte existente gracias a Viena.

S.M.B.

MARTINU: *Obras para chelo y piano, vol. 1: Sonatas n.ºs 1, 2 y 3. Ariette. Siete arabescos. Christian y Sebastian Benda, chelo y piano. NAXOS 8.554502, DDD. 76'04". Grabación: Ginebra, IX/1996; II/1997. Productor: István Zelenka. Ingeniero: Eric Magnin. Distribuidor: Ferysa. PE*

El violonchelo es el instrumento solista para el que más compuso el prolífico y siempre inspirado Bohuslav Martinu. Las tres *Sonatas* son de época avanzada. La *Primera* es una de sus aportaciones finales a la Francia todavía en paz de la que tendría que huir de manera agitada tras la guerra relámpago de la primavera de 1940. La *Segunda* es ya una de sus aportaciones a la América a la que llegó milagrosamente. La *Tercera*, de 1952, es testimonio de su nueva estancia a ambos lados del océano. Son un bello resumen de una etapa avanzada, del camerismo clasicista y siempre original de Martinu, y de una musicalidad inagotable, que de manera permanente intenta arrancar sonidos distintos a la nada. La fugaz *Ariette* (menos de dos minutos) y los *Arabescos* (1931) son transcripciones de piezas pensadas para violín. Cierran el CD como hermanas menores de las tres impresionantes sonatas, que dominan el recital.

Las interpretaciones de los dos Benda (creemos que son padre e hijo) son de garantía. Benda es un apellido, pero eso no querría decir demasiado si no hubiera una comprensión de este especial repertorio y de la vena cantarina y polifónica de Martinu. Con interpretaciones como la de estas tres soberbias *Sonatas* y las de las otras obras, la causa de un Martinu cada vez más conocido en los repertorios habituales parece garantizada para más o menos la primera década del siglo XXI. Así sea.

S.M.B.

MOZART: *Cuarteto de cuerda en do mayor K. 465. Cuarteto de cuerda en sol mayor K. 387. Adagio y fuga en do menor*

BUEN MOZART HISTORICISTA

Tras su más que notable (si se disculpan los inevitables problemas de equilibrio entre solista y orquesta) ciclo Beethoven con Gardiner (Archiv), Levin se encuentra ahora embarcado en el equivalente mozartiano junto al también británico Hogwood, del que ahora llega a nuestras manos el séptimo ejemplar. No he tenido ocasión de escuchar ninguno de los anteriores, pero sí mantienen el nivel ofrecido en éste, se trata sin duda de una opción excelente entre las historicistas, a tener en cuenta junto a la también excelente de Bilson/Gardiner (Archiv). Levin, como ya demostró en el mencionado ciclo Beethoven, no sólo es un pianista de sobresaliente técnica (irreprochable su articulación, manejo de la dinámica y claridad expositiva) sino también un artista de fina sensibilidad, que frasa con elegancia, riqueza de contrastes y exquisito sentido cantable. Como en Beethoven, improvisa las cadencias con tanta naturalidad como adecuación estilística e imaginación. Su labor en los pasajes en que actúa como continuo es asimismo de encomiable equilibrio y gusto. Hogwood proporciona acompañamientos muy cuidados, no exentos de la brillantez necesaria (así en el primer tiempo del *K. 175*), aunque quizá en este extremo es menos impulsivo que Gardiner. El disco tiene además el atractivo adicional de ofrecer el *K. 175* en una versión (la revisada de 1782) que no es la habitual, al contar con el conocido *Rondó K. 382* como final, por cierto magníficamente interpretado por el tándem Levin-Hogwood. La toma sonora, si no de excepcional presencia, sí tiene sobrada definición, y el instrumento, una copia de un Walter realizada por Monika May, luce un grato y muy dulce sonido. Aunque la potencia del mismo es menor



que la de los utilizados por Levin en su ciclo Beethoven, y la orquesta no tiene un tamaño despreciable (cuerdas 8/8/4/3/2), los tuttis mozartianos permiten que no se desarrolle aquí, por tomar las palabras del propio Levin en aquella ocasión, una "batalla desigual entre orquesta y solista), como ocurría en Beethoven. Un disco pues, excelente, que cabe recomendar y que puede ser una opción perfectamente válida frente a la mencionada de Bilson/Gardiner.

R.O.B.

MOZART: *Conciertos para piano y orquesta n.º 5 en re mayor K. 175 (versión de 1782), n.º 16 en re mayor K. 451 y n.º 14 en mi bemol mayor K. 449. Robert Levin, fortepiano (Monika May, Marburg 1982, sobre un modelo de Anton Walter, Viena, c. 1795). Academy of Ancient Music. Director: Christopher Hogwood. DECCA 458 285-2, DDD. 70'50". Grabación: Londres, V/1997. Productor: Christopher Pope. Ingeniero: Philip Siney. PN*

K. 546. Cuarteto Sine Nomine. CLAVES CD 50-9903, DDD. 65'17". Grabación: Sion, V/1998. Ingenieros: Nicolas Bartholomée y Nicolas de Bély. Distribuidor: Auvidis. PN

Los miembros del Sine Nomine plantean un *Cuarteto K. 465* cuyo comienzo pone plenamente de manifiesto la atrevida escritura disonante mozartiana. El Allegro inmediato resulta en sus arcos muy vivo y contrastante. Con tal inicio, el Andante alcanza una expresividad nada meliflua. La interpretación continúa discurrendo por los cauces de una visión mozartiana energética, en absoluto rosa, en el Minueto, dotado de un Trío sumamente inquieto. El impulsivo Allegro final termina por redondear la lectura. También el Allegro vivace asai de apertura del *Cuarteto K. 387* presenta perfiles acusados. Fluidez y virtuosismo instrumental se dan cita en el Minueto, cuyo Trío adquiere un cariz original, casi ominoso. Un Andante muy lírico sirve de reposo preparatorio para un Molto allegro conclusivo dibujado de manera urgente y tensión máxima. La interpretación del *Adagio y fuga* se aparta de toda hipótesis de estudio u homenaje bachiano, para ofrecer

una de las aproximaciones más trágicas de la discografía.

E.M.M.

MOZART: *Così fan tutte. Margaret Price, Brigitte Fassbaender, Reri Grist, Peter Schreier, Wolfgang Brendel, Theo Adam. Coro y Orquesta de la Opera Estatal de Baviera, Munich. Director: Wolfgang Sawallisch. 2 CD GOLDEN MELODRAM GM 5.0037. ADD. 79' 17", 76' 40". Grabación: Munich, 1978. Distribuidor: Diverdi. PN*

En esta versión de la tercera ópera da-pontiana sucede una cosa muy curiosa: el oyente sigue una recreación correcta, cuidada de *tempo*, equilibrada, fluida, no exenta de esa elegancia discreta que suele aportar Sawallisch a sus interpretaciones. Una aproximación musical bastante sosa, que deja fuera —por falta de intención, de gracia y de desfachatez— algunas de las claves humorísticas de una obra en el fondo tan seria que es, no lo olvidemos, una ópera bufa. En la que Mozart, como en tantas ocasiones, va mucho más lejos, pero eso es

otra historia. Y al tiempo el que escucha no deja de percibir claras muestras de hilaridad, de carcajada ruidosa en ciertos momentos, por parte del público asistente a la representación muniquesa que recoge los discos, lo que denota que la puesta en escena de Gian Carlo Menotti debió de ser de lo más jocoso y desternillante, con especial acentuación de los rasgos bufos. Una jocosidad que, hay que repetir, no aparece ni por asomo en la batuta y por tanto tampoco en la orquesta y sólo de pasada en las voces.

En este capítulo debe establecerse una clara barrera de separación entre las femininas y las masculinas, éstas muy por debajo de aquéllas. En particular, Price logra una espléndida Fiordiligi, excelente de línea, rotunda de timbre, el de un lirica ancha, aunque insuficiente en graves y un punto apurada en agilidad, que canta un *Per pietà* sensacional, especialmente aclamado por el respetable- y Fassbaender -entonada, homogénea, anchurosa de emisión, quizá poco delicada en ocasiones-; mejores que Grist, una Despina en la tradición de estricta soubrette. Schreier es un Ferrando pálido, con su acostumbrada y deficiente pronunciación italiana y con esa voz frecuentemente pecorina. Algunas de sus inflexiones son cómicas, ridículas, como las realizadas al enterarse de que Dora-bella le ha traicionado. Brendel, buena

pasta baritonal, está en las antípodas del canto elegante mozartiano y Adam no pesca el sentido humorístico de don Alfonso y canta grave y engolado.

Una representación pasable, con cosas buenas y malas, de un gran teatro, con una orquesta estupenda, una dirección tibia y un reparto desigual. A años luz de las mejores versiones: Busch, Karajan, Böhm, Rattle, Jacobs...

A.R.

MOZART: Die Zauberflöte. Helge Roswaenge, Jarmila Novotna, Alexander Kipnis, Willi Domgraf-Fassbaender, Julie Osváth. Coro de la Opera de Viena. Orquesta Filarmonica de Viena. Director: Arturo Toscanini. 2 CD NAXOS 8.110828-29. AAD. 79' 27", 76' 08". Grabación: Salzburgo, VIII/1937. Reprocesamiento: Richard Cinielli. Distribuidor: Ferysa. PE

Es una lástima que, a pesar de las mejoras introducidas en el sonido de las antiguas cintas de la radio austriaca, el espectro acústico de esta grabación sea tan pobre, desequilibrado y ruidoso. Hay voces en las que se escucha, por ejemplo, el fagot por encima de todo; o, lo que es peor, unos martilleantes timbales, siempre pre-

sentes en Toscanini, pero aquí, por mor de las insuficiencias técnicas, más; como en la obertura, tocada muy rápido, de un modo fugigante, aunque muy adecuado para darnos algunas de las pautas de una interpretación que ya tiene años.

El estilo toscaniniano desnaturaliza en cierta manera la personalidad de este singspiel sublimado, que se nos ofrece -por lo que podemos columbrar- claro de líneas, ágil de *tempo*, cristalino y directo de intenciones, bastante seco de acentos, siempre muy cantado, más a la italiana que a la alemana, por supuesto, y con eventuales rasgos rossinianos -todo lo que tiene que ver con Papageno y Papagena-. Podríamos hacer nuestras estas palabras del crítico vienés Herbert Peyser: "¿Ha logrado algún director tan incorruptible rectitud de *tempo*, esta exquisita simplicidad, esta increíble belleza de medias tintas y sutiles sombras, esta sonoridad translúcida?". Una propuesta sonora y expresiva -que, hay que repetir, a veces es necesario adivinar- en las antípodas del más lírico y encantador Walter, alejada asimismo de la marmorea y magnífica ceremonia de un Klemperer o de la ensañadora visión del primer Karajan.

Encontraríamos mayores concomitancias con la precisión elegante de Fricsay.

El equipo de voces es de aúpa, de lo mejorcito de aquella época y de varias épocas. Novotna es una Pamina tan delicada y exquisita como firme y femenina. Roswaenge, que repetiría en versión comercial del año siguiente con el magnífico Beecham, es un Tamino de los que ya no se estilan: viril, aguerrido, temperamental, con una voz recia, de lírico un punto más robusto de lo necesario, pero capaz de decir con suavidad y penetrar en los entresijos expresivos de la música -es un ejemplo su aria del retrato-. ¡D gusto oír un Tamino con esta presencia escénica y vocal! Kipnis es otro lujo: rara vez se ha vuelto a escuchar un Sarastro tan monumental y noble, tan señorial y rotundo, con esos graves de impresión. Domgraf-Fassbaender, el padre de Brigitte, es un Papageno modélico por su gracia, su timbre claro, su arte de canto bien medido. Baja bastantes enteros Osváth, que es una lírica más bien penetrante, que va bien a la Reina de la noche, mucho mejor que una ligera, pero que se muestra, al menos en el día de esta grabación, inhábil en la difícil coloratura, hasta el punto de no dar todas las notas staccato y de fallar estrepitosamente en el ascenso al mi y al subsiguiente fa sobreagudos de su primera aria: se baja más de un tono. En la primera y tercera dama hallamos nada menos que a Hilde Konetzni y a Kerstin Thorborg, en el orador a Alfred Jerger y en el primer hombre armado a un jovencito Anton Dermota. El Monostatos de William Wernigk es áspero y populachero.

A.R.

CURIOSIDAD Y PRIMICIA

Ardua es, con más frecuencia de la deseada, la identificación de instrumentos de tiempos pasados, que yacen a veces sólo en grabados o pinturas, sin que a los oídos de los privilegiados melómanos actuales haya llegado su sonido, borrada no ya la presencia y el uso del instrumento, sino también su posible y siempre dificultosa reproducción.

Este disco viene a ofrecer lo que es el final de una búsqueda con una trama en la que la casualidad, la curiosidad y la perseverancia tienen su papel. No sólo se ha llegado, desde la representación en un cuadro, en que se descifra que la denominación del instrumento para el que Mozart compuso es el "Cornobone" o "Corno a tirarse", hallazgo que data de hace dos años, sino a la reconstrucción del mismo.

Impresionado, como lo había sido primero su padre, por el trombonista Thomas Gschladt, Wolfgang Amadeus perdió el contacto con el brillante instrumentista cuando éste fue trasladado a Olmütz, pero el mismo Gschladt había introducido en Salzburgo a Joseph Leutgeb, quien inició a Mozart en los secretos de la trompa natural; luego se trasladó a Viena, donde ambos músicos volvieron a coincidir. Mozart dedicó a Leutgeb sus cuatro conciertos para trompa. Pero, ¿eran para trompa? Se incorporan mucho mejor al mundo sonoro con el "Cornobone", ya existente en tiempo de Johann Sebastian Bach y redescubierto en corporeidad y actualidad por el intérprete de este disco, Christian Lindberg. La entidad,



volumen y calidad del sonido persisten, pero el juego instrumental se aparece como más dúctil y la realización sonora -impecable- más homogénea y flexible. Un logro. Al que contribuyen con bonísimo estilo la Tapiola Sinfonietta y su director: Jean-Jacques Kantorow. La toma de sonido está a la altura del acontecimiento.

J.A.G.G.

MOZART: Los Cuatro Conciertos para Cornobone. Christian Lindberg, cornobone. Tapiola Sinfonietta. Director: Jean-Jacques Kantorow. BIS CD-1008. DDD. 51'57". Grabación: Tapiola, XI/1998. Productor: Jens Braun. Ingeniero: Jens Braun. Distribuidor: Di-verdi. PN

PADEREWSKI: Obertura, Preludio tercer acto de "Manru", Marcha gitana de "Manru", Fantasia de la ópera "Manru" para orquesta. Minueto op. 14, Melodía op. 16,2. Cracoviana fantástica op. 14,6. Canción de amor op. 10, Melodía op. 8. Filarmonía del Estado de Cracovia. Direc-

tor: Roland Bader. **KOCH SCHWANN 3-1735-2. DDD. 54'38". Grabación: 1995. Productor e ingeniero: Jerzy Dlugosz. Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PN**

De Ignacy Jan Paderewski (1860-1941), ferviente patriota defensor de una Polonia independiente y hombre comprometido con su tiempo hasta el punto de que además de pianista —el más admirado de su tiempo— fue primer ministro de Asuntos Exteriores de su país, puede afirmarse que representa al músico romántico intérprete y voz de su propia nación. Lo que trasladó también al campo de la composición, en el que estuvo influido por Chopin más que por Liszt. Ya sea en obras más serias o de mayor entidad, o en piezas más ligeras o dictadas por el amor a una mujer, ya sea en obritas de salón o en composiciones de más envergadura, Paderewski hace gala siempre de una vena melódica sin tapujos, de una inspiración inagotable dentro de un estilo tradicional, tributario de un mundo hijo del romanticismo, y donde no faltan el elemento nacionalista o la simple referencia polaca.

Todo ello lo percibimos en este CD, un puzzle de piezas breves, excepto la fantasía de la ópera *Manru*, en arreglo de Walter Rabi (18'33") y la *Obertura* (10'55"), y en el que se incluye el célebre Minueto escrito a la manera clásica. No estamos, pues, ante el Paderewski-compositor más grande, pero el interés de lo que se nos ofrece permanece, y el resultado es siempre muy agradable al oído medio.

La Orquesta Filarmonica de Cracovia, bajo la batuta de Roland Bader, buena conocedora de lo que tiene entre manos, se muestra a un alto nivel, con calidad en el conjunto de la interpretación y minuciosa atención en los matices.

J.G.M.

PÄRT: Magnificat. 7 Magnificats-antifonas. Fratres. TAVENER: Fuera de la noche. Cántico de la Madre de Dios. Trehnos. Icono de la Navidad. Coro Taverner. Director: Andrew Parrott. SONY SK 61753. DDD. 67'57". Grabación: Cambridge, II/1999. Productor e ingeniero: John Hadden. Ⓢ PN

Parrott demuestra que el fenómeno musical puede hacerse presente incluso cuando la notación que lo provoca contiene elementos muy exiguos, como es el caso de todas las obras de este disco. Son admirables los *pp* logrados por el coro al comienzo del *Magnificat* de Pärt, obra toda ella excelentemente expuesta por los cantantes. La afinación del grupo es impecable y el director obtiene una muy medida graduación de planos. Sin embargo, y sin dudar de la sinceridad creativa de ninguno de los dos autores, la monotonía amenaza con imponerse. Esto es ciertamente una impresión subjetiva, pero que depende obviamente de la variedad y cantidad de acontecimientos musicales, muy escasos en composiciones de este tipo. Es lo que ocurre en *Fratres* de Pärt, donde el acontecer sonoro se reduce al mínimo. Una sensación todavía más pobre aporta *Trehnos* de Ta-

verner, pieza que ronda lo mortecino. Por lo demás, el partido que le saca Taverner en su arte a la inspiración ortodoxa griega es bastante limitado.

E.M.M.

PERI: Il Zazzerino. Ellen Hargis, soprano; Paul O'Dette, chitarrone y guitarra barroca; Andrew Lawrence-King, arpa; Hille Perl, lirone. HARMONIA MUNDI HMU 907234. DDD. 73'31". Grabación: Quebec, IX/1998. Productora: Robina G. Young. Ingeniero: Brad Michel. Ⓢ PN

El disco presenta una serie de canciones y piezas instrumentales procedentes de *Le nuove musiche* (1602) de Peri. Casi como un testimonio del nacimiento del arte monódico, el registro se centra en el trabajo destacadísimo de la cantante que, si bien no dueña de una voz seductora, tiene un amplio control dinámico, un timbre claro, eludiendo el vibrato y demostrando un estilo conocedor de los recursos retóricos y los afectos presentes en las obras. El sutil acompañamiento emplea sobre todo instrumentos de cuerda pulsada, chitarrone, guitarra y arpa, y uno de cuerda frotada, el lirone, el miembro más grave de la familia de la lira da braccio, que se toca con la postura de sujeción de la viola da gamba y durante el Renacimiento solía tañerse de forma improvisada; en el disco tiene un papel protagonista en *O miei giorni*. La magnífica sonoridad del arpa sobresale en el acompañamiento de *Hor che gli augelli*, pieza vivazmente recreada, y, por su explotación de registros y timbres, en el *Ricercar del primo tuono del Zazzerino*. Hargis evidencia una variada panoplia expresiva, aunque puede que sea en *Uccidimi, dolore* donde mejor da salida a su sentido de la declamación dramática que no está lejos de la propia de la naciente ópera cóctea.

E.M.M.

PEROSI: Trío n.º 1 en do mayor, Cuarteto n.º 4 en fa sostenido menor, Quinteto n.º 1 en fa mayor, Cuarteto n.º 1 en la menor, Cuarteto n.º 2 en si bemol mayor, Cuarteto n.º 3 en sol mayor, Adagio en do, Concierto para clarinete y orquesta, Suite n.º 6 "Milano". Vincenzo Mariozzi, clarinete. Ensemble "L. Perosi". Orchestra "G.B. Viotti" dell'Accademia Internazionale di Musica "Giovanni Carisio". Director: Arturo Sacchetti. 3CD BONGIOVANNI GB 5079-2, GB 5075-2 y GB 5088-2. DDD. 50'23", 62'47", 64'59". Grabaciones: Tortona, 29-IX-1997, 29-IX-1997, 15-X-1998 (en vivo). Ingenieros: Matteo Costa, Fabio Framba. Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PN

Fue Lorenzo Perosi un prolífico compositor a caballo de los siglos XIX y XX. Nacido en 1872, en Tortona, una ciudad casi equidistante entre Milán y Turín, algo más cercana a la primera, su etapa compositiva más intensa tuvo efecto antes de la primera guerra mundial. Lo que no supone

una mengua, ni muchos menos, para las obras que vinieron después —como bien puede comprobar cualquier oído atento—, entre problemas de salud y dudas o replanteamientos de carácter estético. Su producción de música de cámara fue amplia, variada y notable. De ahí la grata aparición de estos tres CD de un autor no difundido entre nosotros pero cuyo interés y atractivo son indudables.

Tenemos aquí, en dos de los CD, el primer *Trío para cuerda* de los tres que compuso, los cuatro primeros *Cuartetos para cuerda* de los dieciséis que escribió y el primer *Quinteto para cuerda* y pianoforte de los cuatro que hizo. Una buena muestra de su quehacer camerístico. Obras todas ellas de 1928, excepto el *Quinteto* que es de 1930. Sea en la búsqueda rítmica y armónica, sea en el protagonismo del ritmo, sea en la apoteosis tonal dentro de una atmósfera todavía romántica, estamos ante una música altamente luminosa en su desnudez, inspirada, vital, espontánea, alejada de cualquier encorsetamiento. Música pura y madura, que rezuma efusividad melódica. Y en la que no resulta difícil detectar reminiscencias del gregoriano y de la polifonía clásica. Música, en definitiva, sentida y a menudo de un hondo lirismo. De una gran belleza. Las grabaciones fueron hechas en actuaciones en directo, en la "Perosiana 1997", festival que la ciudad natal del compositor dedica cada año a su hijo predilecto. Encomiable la labor del Ensemble "L. Perosi", buena la calidad del sonido y oportunos estos registros digitales.

En el tercer CD se nos ofrecen tres obras en su primera ejecución absoluta, fruto del trabajo realizado por el director Arturo Sacchetti con los manuscritos hallados en la Biblioteca Apostólica Vaticana. Grabación realizada en la Perosiana 1998 por la Orquesta G.B. Viotti dell'Accademia Internazionale di Musica "Giovanni Carisio". El precioso *Adagio* en re mayor para orquesta, obra juvenil de hacia 1900, es una pieza sin complicaciones en su decidida opción por la línea melódica, la claridad y el sentimiento. De 1928-1930 es el *Concierto para clarinete y orquesta*, donde la parte solista pone a prueba al intérprete por su dificultad y sus agilidades, con un lírico movimiento central situado entre dos "vivo". Y la *Suite n.º 6 "Milano"*, para orquesta, de hacia 1907-1912 y que quedó incompleta, es una interesante búsqueda de nuevas sonoridades orquestales y combinaciones instrumentales, y en la que la nostalgia, la languidez, y el canto empapan el espíritu de la obra.

Bienvenido, pues, Lorenzo Perosi —fallecido en Roma en 1956— al universo de las grabaciones digitales.

J.G.M.

PEROSI: Mosè. Carlo Tallone, bajo (Ragule); Tatiana Korra Elmazi, soprano (Sephora); Marco Camastra, barítono (Mosè); Carlo de Bortoli, bajo (La Voce di Jehová); Sergio Bensi, barítono (Faraone); Aldo Bertolo, tenor (Aronne); Giovanni Maria Puddu, tenor (Il capofamiglia); Lorella Antonini, soprano (María). Orchestra "G.B. Viotti"

del'Accademia Internazionale di Musica "G. Carisio", Coro di voci bianche della Civica Scuola di Musica di Casatenovo. Coros "Polifonica 10" y "Orlando di Lasso" de Milán. Director: Arturo Sacchetti. 2CD BONGIOVANNI GB 2233-2 y 2234-2. DDD. 72'36", 58'01". Grabación: Tortona, 22-X-1998, (en vivo). Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PN

Lorenzo Perosi (1872-1956), sacerdote

desde 1894, organista y destacado maestro de capilla durante muchos años, en especial en la Sixtina desde 1898, contribuyó con sus motetes y misas a la reforma de la música de iglesia italiana, apartándola del estilo operístico. Estilo, sin embargo, en el que se desarrolló magistralmente. El poema sinfónico-vocal *Mosè*, que en CD se nos ofrece ahora en la versión del original de 1900 y en primera ejecución moderna con la adopción del diapason verdiano a

435 HZ, es una excelente muestra de ello. Estrenado por Toscanini, el 16 de noviembre de 1901 en Milán, este *Mosè* supone una novedad del autor por varios motivos: texto en italiano en lugar del latín utilizado en los siete oratorios precedentes, una orquestación más rica, un cierto eco verdiano en los coros, un aire más teatral en los personajes... Una prueba, en suma, de que el maestro era capaz de adentrarse en el terreno operístico, pese a que siempre rechazó hablar de tal cosa, por mucho que personajes como Puccini, Mascagni y el papa Pio X le considerasen un potencial talento para la ópera.

Grata sorpresa, en consecuencia, este *Mosè* para quienes no conocíamos la obra. Por su inspiración, su estructura, su solidez y su hechura. Oportuna y justa exhumación, pues, a cargo del maestro director y concertador Arturo Sacchetti, cuya ejecución del 22 de octubre de 1998, en el festival "Perosiana", de Tortona, es la que escuchamos en este CD. Inspirado en el Éxodo bíblico, Perosi ofrece en su partitura un amplio abanico de componentes en los que detectamos elementos, más o menos claros, del verismo, de un wagnerismo apenas difuso, de un gregoriano siempre estimado por el maestro y de una polifonía clásica de la que nunca renegó, con ese apoteósico himno final de agradecimiento a Dios por parte de María y del pueblo hebreo. El conjunto de voces cumple discretamente, si bien cabe destacar a la soprano Tatiana Kotta Elmazi en el papel de Sephora y al bajo Carlo de Bortolo en el de la Voz de Jehová. Notable el coro de voces blancas.

J.G.M.

PIZZETTI: Rondò Veneziano. Preludio a un altro giorno. Tres preludios para L'Edipo Re. La Pisanella. Orquesta Sinfónica Escocesa de la BBC. Director: Osmo Vänskä. HYPERION CDA67084. DDD. 76'03". Grabación: Edimburgo, XII/1998. Productor: Martin Compton. Ingeniero: Tony Faulkner. Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PN

Giovanni Tebaldini, el principal maestro que tuvo Pizzetti, inculcó en éste tanto el interés por los maestros italianos olvidados como la inquietud por conocer la música del momento. Por ello no es raro que, aunque Pizzetti fundara junto a Bastianelli una publicación llamada *Dissonanza*, su música, eminentemente romántica, muestra junto a unas inquietudes creativas evidentes, una tendencia a la estilización que hace que a veces resulte casi neoclásica. Podría parecer pues, a la vista de lo dicho, que las obras de Pizzetti (mucho menos conocida que el nombre de su autor) carezcan de personalidad. En absoluto. La música de Pizzetti nos muestra de entrada a un compositor latino, refinado y elegante con un gran talento en lo estructural. Todo ello le ha hecho aparecer a veces como un equivalente italiano de César Franck, pero su música no cae en el academicismo como a veces sí le pasa al divagante maestro belga. Pizzetti es fresco, de un efecto directo en el oyente y su romanticismo tardío

PURO POULENC

El británico Nash Ensemble ya había grabado algunas excelentes interpretaciones de la música de cámara de Poulenc, como el *Trio* y el *Sexteto*. El centenario de Poulenc le ha permitido al equipo fundado por Amelia Freedman en 1964 abarcar todo de una vez. Y, en efecto, ha sido de una sola vez, porque estos registros se han llevado a cabo entre diciembre y enero de 1999, esto es, unos cuantos días antes y unos cuantos días después del centenario de Poulenc (7 de enero).

Las piezas de cámara de Poulenc constituyen música para quien cree que profundidad y patetismo son una pareja demasiado humana, y que hay otros tipos de humanidad; por ejemplo, la del juego musical por sí mismo, que puede transparentar ternuras y afectos, pero que se mueve siempre en el pudor y en la forma, que es de donde se deduce todo lo demás. La música de cámara ocupa un lugar importante en la trayectoria de Francis Poulenc, y en todas las décadas de su vida creativa hay al menos un par de piezas. Eso sí, no hay un solo cuarteto de cuerda; Poulenc tenía una especial predilección por los instrumentos de viento.

Y es que Poulenc es plenamente francés, y eso quiere decir que es ajeno al pathos. La grandeza consiste en no tomarse en serio, y eso lo aprendió de Satie (no de Cocteau, desde luego), pero nuestro músico le debe mucho también a los espíritus (no a las letras) de Debussy, Ravel y Stravinski. No es ajeno a la música de cámara el espíritu de Rocamadour, pero está en segundo plano. Aquí se trata de otra cosa, para eso están las obras religiosas y la ópera *Dialogues des carmelites*.

Lo que se apuntaba en aquellas lecturas del Nash Ensemble se cumple con creces en esta integral: el virtuosismo al servicio de la mayor delicadeza, el sentido cantabile convertido en lema de estas trece piezas, la convivencia del Poulenc *joyou* (aunque el tópico resulta matizado) con el Poulenc reflexivo (el otro Poulenc, el verdadero), el desgranar de una autobiografía apoyada en el pudor del camerismo. El aficionado va a quedar prendido inmediatamente con esa bella lectura del *Sexteto para piano y viento* (flauta, oboe, clarinete, fagot y trompa), obra compleja que tiene la cortesía de parecer sencilla, obra compuesta a lo largo de siete años, antes y después de Ro-



camadour. Y no es más que el principio de dos horas y media de plena musicalidad. Brown, en esta pieza, en las *Sonatas*, en el *Trio* y en alguna otra pieza se muestra líder de un grupo que se divierte haciendo estas obras que unas veces destilan humor, otras ensoñación, y muy a menudo pura melancolía. Nos tememos que la integral del Nash Ensemble ha dejado atrás otras, como la muy estimable de Armengaud y su equipo (Accord) y la hasta ahora referencia, como integral, de Févrié y otros músicos (EMI). Es música pura ciento por ciento que pese a su carácter plenamente tonal y ajeno a vanguardias necesita sensibilidades especiales a un lado y otro del escenario para convertirse en plena comunicación. Por su parte, los del Nash Ensemble han cumplido de sobra con estos dos discos. Sólo falta que, al otro lado del par de altavoces, haya un público que sepa disfrutar de unas interpretaciones como estas. Probablemente, lo que Poulenc habría deseado.

S.M.B.

POULENC: La música de cámara completa: Sexteto, Sonata para violín y piano, Sonata para dos clarinetes, Sonata para trompa, trompeta y trombón, Sonata para cello y piano, Sonata para clarinete y piano, Sarabande para guitarra sola, Villanelle para piccolo y piano, Sonata para oboe y piano, Élegie para trompa y piano, Trio para piano, oboe y fagot, Sonata para clarinete y fagot, Sonata para flauta y piano. The Nash Ensemble. Ian Brown, piano. 2CD HYPERION CDA67255/6. DDD. Grabaciones: Londres, XII/1998, I/1999. 146'18". Productor: Andrew Keener. Ingenieros: Antony Howell y Julian Millard. Distribuidor: Harmonia Mundi. Ⓢ PN

no cae nunca en el expresionismo, hallándose más cerca del impresionismo francés, y trasluce un personal neoclasicismo que no es sino un romanticismo sin pathos, aunque la expresividad y la elocuencia sean evidentes. Un compositor difícil de clasificar, vamos. La maestría de Pizzetti en el campo de la orquestación es innegable y si en este aspecto un compositor como Respighi es justamente valorado, bien merecería Pizzetti, aunque sólo fuera por ello, un poco más de atención. Vänskå acerca Pizzetti a Debussy o Ravel muy acertadamente en sus lecturas dando a sus versiones un tono luminoso tan mediterráneo como la propia música.

J.P.

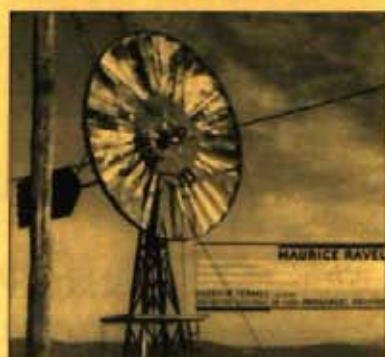
PROKOFIEV: 10 Piezas de Romeo y Julieta. Sarcasmos Op. 17. Cuentos de la abuela Op. 31. 4 Estudios Op. 2. Toccata Op. 11. **Matti Raekallio, piano. ONDINE ODE 898-2. DDD. 69'44". Grabación: Turku, II/1997. Productor: Seppo Siirala. Ingeniero: Enno Mäemets. PN**

PROKOFIEV: Las 9 Sonatas para piano. Visiones fugitivas Op. 22. **Matti Raekallio, piano. 3 CD ONDINE ODE-947-3T. DDD. 61'25", 62'01", 70'41". Grabaciones: Järvempää, IV/1989, VIII/1990, VI-VII/1998. Productor: Reijo Källinen. Ingeniero: Robi de Godzinsky. Distribuidor: Diverdi. PN**

El finlandés Matti Raekallio (n. 1954) ofrece un interesante integral de las Sonatas de Prokofiev, junto a un disco con algunas de las otras piezas pianísticas más conocidas del compositor ruso. Su técnica parece excelente, y no caben demasiadas dudas sobre su agilidad (más aún por cuanto propende a los *tempi* muy rápidos), incisividad rítmica y poderío, éste más que considerable. De hecho, quizá esas mismas armas puedan terminar por convertirse, para algunos, en la principal limitación de su interpretación. Desde Richter a Gavrillov, pasando por Kissin, Pogorelich o Pollini, hemos podido escuchar interpretaciones de Prokofiev ricamente contrastadas. Enérgicas, ácidas, a menudo agresivas, sí, pero también matizadas con sutileza cuando el pasaje o el movimiento lo requiere. La escucha del álbum de las Sonatas y, por ejemplo, la transcripción de las piezas de Romeo y Julieta en manos de Raekallio revela un pianismo que posee, y en no pequeñas dosis, las cualidades citadas, pero, que, en opinión de quien esto firma, tiende al extremo en cuanto al uso percusivo del instrumento. Puede ser también problema de una toma sonora excesivamente próxima, pero incluso los suaves acordes en el grave en el final de Romeo y Julieta alcanzan en algún momento una contundencia excesiva, algo que también ocurre en Mercutio (Gavrillov es aquí más convincente). Excuso decirles que los primeros acordes de Sarcasmos, expuestos por lo demás con un humor agrio que parece idóneo (escuchen el último número), proporcionan una sacudida de consideración. En las Sonatas encontramos los mejores momentos en los movimientos de demandan una tensión rítmica y una energía a prueba

UN DISCO BELLO E INESPERADO

La convivencia del Ravel clásico del *Concierto en sol* y *Le tombeau de Couperin* con el Ravel grave del *Concierto para la mano izquierda* no sólo no resulta molesta, sino que acaba siendo benéfica para comprender a ambos. El *Tombeau* es el clasicismo por excelencia, mientras que el *Concierto en sol* es la luminosidad; claro está, el *Concierto para la mano izquierda* es la sombra, el mundo de *La Valse* o la *Sonata en dúo*. Este CD, inesperado y bastante bello, hace justicia a ese Ravel maduro que dice ya las últimas grandes cosas. Es inesperado que una orquesta como la Nacional de Lyon tenga un sonido tan cristalino, pero no deberíamos sorprendernos de que una orquesta francesa lleve a Ravel en el mejor rincón de su memoria. Por cierto: ¡qué espléndidas maderas! Emmanuel Krivine resulta ser un director al que la atención al detalle no le impide ver el bosque del sentido de estas obras de sonoridades diáfanas. El caso es que hay bellezas muy concretas de la orquesta en este CD: por ejemplo, el Adagio del *Concierto en sol*, por ejemplo, el Menuet de *Le Tombeau*. Pero, además, hay un magnífico solista, Huseyin Sermet, que sirve ambos opuestos conciertos con sabiduría, con flexibilidad de sentidos, con una especial poética que culmina (también) en esa hermosura que es el Adagio del *Concierto en sol*; sin olvidar la proeza del *Concierto para la mano izquierda*, pieza de bravura y de dramatismo explícito. La buenísi-



ma calidad de sonido ayuda siempre a Ravel, rey del color y rey de los contrastes dinámicos; es éste uno de esos casos. No pretendemos decir que Lyon, Krivine y Sermet hayan superado a viejos maestros como François y Cluytens, pero ante un CD así hay que descubrirse.

S.M.B.

RAVEL: Conciertos para piano y orquesta en sol mayor y en re mayor (mano izquierda). *Le tombeau de Couperin*. **Huseyin Sermet, piano. Orquesta Nacional de Lyon. Director: Emmanuel Krivine. VALOIS V4858. DDD. 57'35". Grabación: Lyon, II/1999. Productor: Jean-Marc Laisné. Distribuidor: Auidis. PN**

de bomba, como los finales de las n.ºs 7 u 8, ambos expuestos, no obstante, con menos claridad que Richter (Melodia, Russian Revelation) o Pollini (la primera de ellas, DG), dado que el pedal de Raekallio es más generoso. Sin embargo, el largo primer movimiento de la n.º 8 encuentra en Richter más contraste y sentido del drama. Entre las demás alternativas de las integrales, Chiu (Harmonia Mundi) parece encontrar más equilibrio entre un poderío suficiente, aunque quizá no tan titánico, y una mayor variedad y sutileza en el colorido, destacable en obras como la *Quinta*. Pero quienes busquen un Prokofiev descarnado e hiriente, no tendrán queja en esta singular, interesante aunque quizá algo uniforme aproximación de Raekallio. Quizá no sería mi primera opción, pero tiene, indudablemente, ingredientes atractivos.

R.O.B.

PROKOFIEV: Obras para piano, vol. 10. *El amor de las tres naranjas*, op. 33ter (Marcha y Scherzo). *Sets piezas de Centicienta*, op. 102. *Divertimento*, op. 43bis. *Gavota de "Hamlet"*, op. 77bis. *Preludio y fuga en re menor (sobre Buxtehude)*. *Valses (sobre Schubert)*. *Suite de "El teniente Kijé"* (arr. Chiu). **Frederic Chiu, piano. HARMONIA MUNDI 907195. DDD. 73'58". Grabación: Nicasio, California, II/1999. Productora: Robina G. Young. Ingeniero: Brad Michel. Distribuidor: Harmo-**

nia Mundi. PN

Las transcripciones para piano de obras ajenas o propias, de la orquesta o del órgano, del teclado de otros, acompañaron la obra de Prokofiev desde los años 20 -Buxtehude, Schubert- hasta mediados de los cuarenta -*Centicienta*, *Guerra y paz*, *Lermontov*-, con propósitos que fueron del uso del autor en sus recitales a la única forma de hacer conocer, siquiera fuera de modo indirecto, fragmentos de composiciones a las que les costaba pasar el tamiz de la censura, como fue el caso de *Centicienta*. El trabajo es siempre interesante, guarda buena parte de la expresividad del original y suele ser muy exigente con el intérprete. Frederic Chiu ha demostrado, a lo largo de su integral de la obra para piano de Prokofiev, que es un pianista de gran altura y que se mueve por este universo con plena soltura -de él son en todos los casos las esclarecedoras notas a los respectivos programas. Sin embargo, es preferible en las obras que coinciden en las dos grabaciones -*El amor de las tres naranjas*, *Centicienta*- el acercamiento, más brillante y más vibrante, más arriesgado en lo técnico, de Lev Vinocour (Arte Nova), al que en su día calificamos de excepcional en estas mismas páginas y cuyo precio es, además, imbatible. Eso sí, los muy conspicuos tendrán que acudir a Chiu si pretenden escuchar el *Divertimento* que falta en la grabación del ruso. En la del americano se incluye su propia transcripción de *El teniente Kijé* que se nos ofrece casi como un guiño cómplice, aun-

que no sea muy necesario si pensamos que dos de sus números ya habían aparecido en el volumen III de la serie.

L.S.

PROKOFIEV: Romeo y Julieta. Cuento de Miguel Angel Pacheco. Fernando Palacios, narrador. Filarmónica de Gran Canaria. Director: Adrian Leaper. AGRUP ARTE 7. 60'20". Grabación: Las Palmas de Gran Canaria, II/1999. Productor: Mike Purton. Ingeniero: Iestyn James Roes. Ilustraciones: Manuel Alcorlo. Ⓟ PN

Con el formato ya conocido por ediciones anteriores de libro-disco, la colección *La mota de polvo* presenta ahora un cuento de Miguel Angel Pacheco a partir del shakespeareano tema de Romeo y Julieta. Naturalmente, la propuesta está dirigida a un público muy joven o infantil y en este sentido parece que alcanza plenamente sus objetivos. La excelente narración de Palacios, muy espontánea, es muy probable que atraiga a los pequeños oyentes al mundo del relato y, lo que es el principal objetivo de publicaciones de este tipo, les haga entrar en contacto con la música de Prokofiev y, tal vez, el teatro de Shakespeare. El CD contiene primero la narración mezcla-

da con la música y, a continuación, ésta en solitario. En tanto que interpretación de *Romeo y Julieta* el disco es posiblemente menos interesante, pese a la digna labor de Leaper y la Filarmónica de Gran Canaria. Hay secuencias algo planas -primera danza- y los mejores momentos deben acaso cifrarse en los dos movimientos conclusivos. En todo caso, un producto de iniciación a la música inteligente y de alta calidad como tal.

E.M.M.

RAUTAVAARA: Obras sacras para coro mixto. Coro de cámara de la Radio de Finlandia. Director: Timo Nuoranne. ONDINE ODE 935-2. DDD. 57'08". Grabación: Helsinki, I/1999. Productor: Seppo Siirala. Ingeniero: Enno Mäemets. Distribuidor: Diverdi. Ⓟ PN

RAUTAVAARA: Sinfonía n.º 7 "Angel of light". Dances with the winds. Cantus arcticus. Petri Alanko, flautas. Orquesta Sinfónica de Lahti. Director: Osmo Vänskä. BIS CD-1038. DDD. 74'49". Grabaciones: 1992-1999. Productores: Robert Suff, Ingo Petry y Robert von Bahr. Ingenieros: Ingo Petry y Robert von Bahr. Distribuidor: Diverdi. Ⓟ PN

Más Rautavaara. Las discográficas si-

guen haciéndonos llegar nuevas obras (o nuevas versiones de obras ya conocidas) de este verdadero fenómeno de finales de siglo. En esta ocasión se trata de dos compactos bien distintos. Uno, una novedad; otro, tres obras muy significativas en el conjunto de la producción de su autor. La novedad es el compacto de Ondine dedicado a las obras sacras para coro mixto de Rautavaara (hay otras grabaciones de algunas de ellas pero hasta la fecha no existía un compacto como este) y el de Bis sería una excelente introducción al compositor finés para aquellos que no conozcan demasiado su producción y quieran tener en un solo compacto algo de lo más representativo de su extenso catálogo en unas versiones óptimas (aunque ya haya algún otro compacto de similares características e incluso uno de precio irrisorio en Naxos). El bellissimo recital de obras religiosas es abordado con refinamiento y exquisitez por Nuoranne y el magnífico coro que dirige y en él percibimos al Rautavaara más sereno en lo expresivo y más abierto en lo estético (ese ecléctico que lleva dentro que hace que tome de aquí y de allí lo que más le convenga).

J.P.

RESPIGHI: Maria Egiziaca. Javola Stoilova, soprano (Maria); Carlo Desideri, baritono (Pellegrino); Nazareno Antinori, tenor (Marinaio); Marcello Giordano, baritono (Zosimo). Orquesta y Coro del Conservatorio de Santa Cecilia. Director: Ottavio Ziino. BONGIOVANNI GB 2008-2. ADD. 64'15". Grabación: Asis, VII/1980 (en vivo). Distribuidor: Diverdi. Ⓟ PN

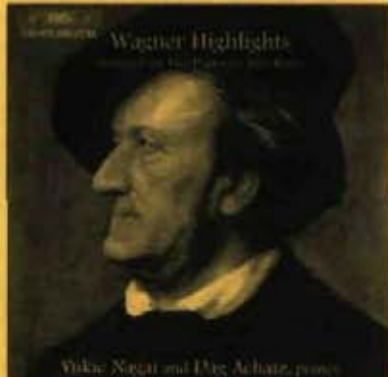
La fiamma es la única ópera de Respighi que permite escucharle con alguna asiduidad en los escenarios. Otras obras reaparecen de vez en cuando, como algo curioso y hasta chocante en algunas programaciones peninsulares. *Semirama*, *Belfagor*, *La bella durmiente* y *Lucrezia* han logrado acceder a los catálogos discográficos, no así *La campana sommersa*, interesante acercamiento al texto de Hauptmann, recordada en la RAI de Roma en 1976 en una soberbia lectura de Bruno Bartoletti. *Maria Egiziaca* (que ha grabado también en disco Lamberto Gardelli para Hungaroton) es un misterio en tres episodios, más cercano por tanto a una cantata eclesiástica de corte medieval que a un tema propiamente operístico. Pese a ello, ha sido una obra que tentó a grandes estrellas del escenario lírico como Gina Cigna, Maria Caniglia o Ninon Vallin, que la estrenó en Francia. La obra cuenta al historia de la conversión de la protagonista que pasa de una vida licenciosa al retiro espiritual en el desierto. El tema se estructura en tres escenas dramáticas separadas por sendos fragmentos sinfónicos, que vuelven a poner en valor la capacidad de orquestador del músico. La parte cantada, a menudo bellissima aunque un poco inerte dramáticamente, explica adecuadamente el recorrido de la protagonista hacia su sublimación espiritual, desde la sensualidad al misticismo. Un camino intercalado por las intervenciones

UN TOQUE COSMOPOLITA

En 1913 se cumplió el centenario del nacimiento de Wagner. Para este acontecimiento, entre tantas otras ocurrencias, hubo una serie de transcripciones para piano que ponían al alcance de los salones domésticos unas obras que, de otra manera, sólo podían escucharse en las salas de las grandes ciudades o en rudimentarias grabaciones de gramófono.

Previendo el acontecimiento, el editor Hinrichsen encargó a Félix Mottl que hiciera algunas de las mencionadas transcripciones, ya que pocos como él conocían el mundo wagneriano. Mottl murió en 1911 y el encargo pasó a Max Reger, que también era experto en la dirección de Wagner y estéticamente cercano a él. Las partituras se redactaron entre 1912 y 1914.

El resultado excede con mucho la mera reducción, pues Reger ha hecho un trabajo pianístico de gran eficacia y autonomía, que permite concentrarse en la audición sin echar de menos la densidad y los coloridos de la opulenta orquesta wagneriana. Lo escueto del sonido, en relación con la masa original, permite seguir con mayor claridad el trabajo armónico del compositor y detectar con precisión que se podría calificar, en el buen sentido de la palabra, de didáctica. Y así vamos de la obertura de *Tannhäuser* a la de *Los maestros cantores*, pasando por la despedida de Wotan (con el indispensable fuego mágico) que remata *La valquiria*, y el prelude y la "Muerte de amor" que abren y cierran *Tristán e Isolda*. La bacanal de la primera ópera mencionada



fue transcrita por Paul Dukas, maestro de orquestaciones si los hubo.

Excelente es la faena cumplida por los pianistas, tanto por su densidad sonora como su decoro en el trato de armonías y cantos. El hecho de que Nagai sea japonesa y Achatz, sueco, añade un toque de cosmopolitismo y convivencia a esta música, a veces extraviadamente mostrada como racial. En todo caso, racial de la raza humana. Como todo arte grande y verdadero.

B.M.

REGER: Transcripciones de música de Wagner. Yukie Nagai y Dag Achatz, pianos. BIS CD 976. DDD. 68'46". Grabación: Ginebra, XI/1998. Productor: Gérard Allaz. Ingeniero: Philippe Hamilton. Distribuidor: Diverdi. Ⓟ PN

de los restantes protagonistas, entre los que merecerían destacarse el autoritario protagonismo de Carlo Desideri y el agradable timbre y meritorio canto de Antinori. La protagonista femenina pone en juego una aceptable voz, que enriquece su intencionada expresividad. Todos bajo la aseada dirección de Ziino.

F.F.

ROGIER: *Missa Ego sum qui sum, Heu mihi Domine, Laboravi in gemitu meo, Vias tuas, Taedet animam meam, Peccati quid faciam tibi, Dominus regit me.* **GOMBERT:** *Ego sum qui sum.* **Grupo Magnificat.** Director: Philip Cave. LINN CKD 109. DDD. 74'35". Grabación: Woolhampton, IV/1999. Productor: Ben Turner. Ingeniero: Philipp Hobbs. Distribuidor: Harmonia Mundi. Ⓢ PN

Clasificar la música por países puede conducir a muchas confusiones, especialmente en aquellos períodos en los que hubo más intercambios artísticos. El Renacimiento es precisamente una de esas épocas en la que se produjo un gran flujo de artistas por toda Europa, dando lugar a distintos movimientos que conjugan la estética clasicista con las particularidades propias de unas incipientes escuelas nacionales. Los vínculos de la corona española con los países bajos explican en gran medida el florecimiento artístico del Renacimiento peninsular. Philippe Rogier (c. 1561-1596) es uno de los grandes maestros de la escuela polifónica franco-flamenca que sirvió en la corte de Felipe II. La *Missa Ego sum qui sum*, eje de esta grabación, es una misa parodia inspirada en el motete homónimo de Nicolás Gombert (c. 1495-c.1569), compositor flamenco que a su vez formó parte de la capilla del emperador Carlos V. Es un gran acierto incluir en el disco esta pieza antecedendo a la misa. También se incluyen otros seis motetes tomados de una colección impresa en Nápoles que entonces, en 1595, estaba bajo el gobierno de España. Magnificat es una excelente agrupación de voces solas, vinculadas a la tradición coral de las universidades inglesas. Su fundador y director, Philip Cave, se ha formado con Simon Preston en Oxford y forma parte de Tallis Scholars. La música de Rogier es majestuosa y clásica, como El Escorial, pero llena de una emoción que los intérpretes saben plasmar con la justa intensidad y con una sabia medida.

V.P.A.

ROJKO: *Motive. Bagatellen. Tangos (Hommage à Astor Piazzolla). Elegia per Hugo.* Stefan Hussong y Hugo Noth, acordeón; Jems Creitz, viola; Mika Yamada, piano. COL LEGNO WVE 20017. DDD. 59'23". Grabaciones: 1995-1997. Productor: Wulf Weinmann. Ingenieros: Michael Rast, Jean Claude Gaberel y Bernhard Hanke. Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PN

Reinhard Schulz dice que "la música de Rojko evoluciona en general a partir de cé-

lulas musicales elementales: un ritmo gestual, una forma sonora, un registro extremadamente alto o bajo, un efecto dinámico, un esquema repetitivo, una estructura comunicativa...". De ahí el carácter obsesivo de esta música y la densidad que se va creando a partir de un mínimo material de partida, aunque nunca cae en el minimalismo ni en la reiteración sino que llega a la máxima tensión desde un proceso controlado. El protagonismo del acordeón, un instrumento predilecto de este autor, sorprende en una música como esta, inequívoca y radicalmente vanguardista, espesa y a menudo cargante, en la que, a pesar de ello, el oyente nunca se encuentra perdido o desorientado porque, ya lo hemos dicho, el material utilizado es elemental y su desarrollo es coherente con el deseo de ir generando una tensión y densidad crecientes. Es de suponer que los intérpretes hacen lo posible y más por despertar interés hacia una música que, la verdad, no es de fácil audición. Compacto destinado a militantes impenitentes de la contemporaneidad y a muy, pero que muy, curiosos.

J.P.

ROSSINI: *Messa di Gloria. Tantum Ergo. Carmen Acosta, soprano; Mario Zeffiri, Pavel Baxa y William Matteuzzi, tenores; Cristoforos Stambogis, bajo. Coro de Cámara Checo. Virtuosi di Praga.* Director: Herbert Handt. HÄNSSLER CD 98.359. DDD. 70'38". Grabación: Bad Wildbad, VII/1998 (en vivo). Productores: Ute Wenzel, Klaus-Dieter Hesse. Ingeniero: Norbert Klöverkorn. Distribuidor: Eurogyc. Ⓢ PN

El festival alemán de Bad Wildbad lleva desde 1989 ocupándose de desusadas partituras rossinianas que luego, felizmente, algún sello discográfico se arriesga a poner en el mercado. Así ha ocurrido con las óperas *Edoardo e Cristina* y *Aureliano in Palmira* (en el catálogo Bongiovanni), con varias cantatas (que se han repartido Bongiovanni y Hänssler) y ahora con estas dos estupendas páginas sacras. (En 1998 el festival también tuvo en cuenta la rarísima *Matilde di Sbabran*: esperemos que algún día se proceda a su publicación, al no decidirse "los de Pésaro" por publicar su espectacular lectura de 1996). La *Misa* ya contaba con precedentes registros, uno de ellos, en los años setenta, del mismo director que firma éste del verano de 1998. El norteamericano Herbert Handt es un antiguo tenor, rossiniano, mozartiano y haendeliano, del que muchos discófilos afectos a las tomas "piratas" recordarán su firme Rodrigo del *Otello* del primer compositor citado, ofrecido en la RAI de Roma de 1960 junto a la exuberante Desdemona de Virginia Zeani. Handt, más tarde dedicado a la musicología (dando preferencia a ediciones críticas) y a la dirección de orquesta, es cabeza visible también de algún que otro festival de música. Ahora nos sorprende con esta *proba lectura*, diáfana, brillante en los momentos que suenan más operísticos, recogida en los de mayor significado religioso. Cuenta con cuatro solistas bien alocionados y con voces interesantes y prepa-

radas para este repertorio: una soprano tinerfeña de expresivos medios líricos, un tenor bregado en personajes teatrales rossinianos y un agradable bajo cantante. Los tres, al lado del más veterano Matteuzzi, que saca adelante con una insolencia propia de sus mejores tiempos el dificultosísimo y esplendoroso número 6 de la partitura, el *Qui tollis*, con unas cadencias, un canto di sbalzo, una coloratura y una energía como para cortar el aliento. El *Tantum Ergo*, menos ambicioso pero de mayor autenticidad religiosa, encuentra asimismo una interpretación a la altura de la página que acompaña (no tiene soprano y el tenor checo Baxa ocupa bien el lugar del bolónés Matteuzzi), logrando un interés añadido al no contar el mercado, actualmente, con una grabación a mano de obra tan exquisita. Por lo insólito del detalle hay que finalizar el elogio añadiendo que, textos latinos y explicaciones y biografías, además de en alemán, francés e inglés, aparecen también en castellano.

F.F.

ROSSINI: *Mosè. Ruggero Raimondi, bajo (Mosè); Bodo Brinkmann, baritono (Faraon); Francisco Araiza, tenor (Amenofi); Carol Vaness, soprano (Anaide); Doris Soffel, mezzosoprano (Sinaide).* Coro y Orquesta de la Ópera de Baviera. Director: Wolfgang Sawallisch. 2 CD ORFEO C 514 992 1. DDD. 73'14" y 62'47". Grabación: Múnich, II/1988 (en vivo). Productor: Wolfgang Schreiner. Ingeniero: Gerhard von Knobelsdorff. Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PN

Veinte años después de haberlo dirigido en la RAI de Roma, Sawallisch vuelve a mostrar su interés por el *Mosè* rossiniano, del que elige la versión parisina de 1827 pero en su traducción italiana, para estas funciones bávaras que dirigió Pizzi escénicamente. Lo más llamativo de esta versión, vocalmente algo espuria, es precisamente la labor directiva al mando de unos medios instrumentales y corales de nivel. De estos conjuntos, el director extrae una sonoridad muy expresiva, deslindando claramente los dos aspectos más notorios de la partitura, la parte religiosa, que corresponde normalmente al mundo judío, y la profana y pomposa más asociada al lado faraónico. Coro y orquesta, pues, están manejados con una equilibrada construcción, permitiendo a la batuta ofrecer una lectura compacta y ordenada. En la parte vocal, no van las cosas tan bien, aunque todos los solistas, incluso los de menor cometido, se encomiendan a voces muy importantes. En algunas falla el estilo rossiniano; entre ellas, se precisaría mayor coherencia interpretativa. Quien da más de sí es Raimondi (con experiencia discográfica en la obra, en la versión napolitana grabada para Philips siete años antes), aunque, a pesar de los acentos autoritarios y la buena traducción de la línea, deja como cierto resquemor por algunos feismos vocales que emplea cuando quiere dar mayor énfasis dramático. Araiza, seguro y brillante, denota cierta e inesperada fatiga vocal. La voz de la Vaness es opulenta y la intérprete se muestra dócil y receptiva

a las demandas rossinianas, pero su Anaide no acaba de cuajar musicalmente. Soffel y Brinkmann ofrecen composiciones algo rígidas de sus respectivos personajes, más el baritono que la mezo, aunque vocalmente puedan salir airosos de las exigencias respectivas. Notable la composición que de Maria hace Cornelia Wulkopf (y no Wulkopf como aparece en el disco) y destacable, asimismo, la esporádica y potente presencia de Kurt Moll en la Voz misteriosa.

F.F.

ROUSSEL: *Concierto para piano y orquesta opus 36. Concierto para pequeña orquesta, opus 34. Concierto para violonchelo y orquesta opus 57. Pequeña suite para orquesta opus 39. Alexandre Tharaud, piano; Jean-Guihen Quevas, chelo; Ensemble Orquestal de París. Director: David Stern. AUVIDIS VALOIS V 4846 DDD. 55'07". Grabación: Poissy, IX/1998. Productor: François Brilllet. Ingeniero: Hugues Deschaux. Ⓜ PN*

Las cuatro obras programadas corresponden a una misma época, la segunda mitad de los años veinte, o sea la plena madurez en la carrera de Roussel. En parte pertenecen a un sector familiar de su pro-

ducción, la serie orquestal (suite o concierto grosso actualizado). En parte, a otro infrecuente, la música concertante. En ambos campos destaca, sobre todo, la firmeza de un lenguaje que se mantuvo igual a sí mismo en medio de agitados avatares estéticos como los que conoció el siglo XX de las décadas vanguardistas. También acredita Roussel una sólida redacción que se impone a momentos de variable intensidad y a iluminaciones o desiertos de inspiración. Siempre Roussel es lo más parecido a Roussel, lo más cercano a los viejos parapetos de las estructuras formales hereditarias.

Las versiones se decantan por el protagonismo del director, ya que son obras de compromiso ante todo orquestal. La faena de los solistas, a veces comprometida (en especial, la del piano) se incardina en el meollo de la orquesta y exige un sentido de la claridad expositiva y el equilibrio tan riguroso como la ascética propuesta del compositor. Stern cumple con creces el desafío, bien secundado por su masa y con un solvente aporte de los concertantes.

B.M.

SAINT-SAËNS: *Sonatas para chelo y piano, en do menor opus 32 y en fa mayor opus 123. El cisne. Mats Lidström, chelo;*

UN HOMENAJE DE MUTI A ROTA

El Rota clásico y romántico se pasea por estos dos conciertos como Mozart por su casa, como Rachmaninov por su teclado, en un muestrario que va desde el genio de Salzburgo hasta el *Concierto de Varsovia* (Addinsell) o el *Concierto macabro* (Hermann), tan cinematográficos, síntesis de cierto pianismo concertante; pasando por ese muestrario o tradición de conciertos para piano enfáticos y con su poco o mucho de pathos que evocan nombres como los de Chaikovski o Grieg. Se trata de un homenaje, sin duda; o mejor dicho, de dos, aunque el homenaje está sobre todo en el "Piccolo mondo antico". En algún momento del *Concierto en do mayor* encontramos el espíritu de Mozart, pero también el Rota de las películas de Fellini. No insiste en ello, ya que Rota tenía muy a gala no mezclar el cine con la música que componía para las salas de conciertos. Lo que es evidente es que hay un dominio de estilos, que Rota se siente a gusto siendo un ecléctico y que para él no existe la palabra anacronismo, puesto que consideraba la música como un todo continuo que dura unos dos siglos y medio. Esa es su grandeza y ese es su límite. Grandeza, porque indica un amor a la historia de los sonidos comparable a la de los clasicistas de nuestro siglo, sin excluir a Stravinski. Limitación, porque a menudo echamos de menos el original. No en estas obras, donde los modelos históricos cumplen su función discretamente, y se nos ofrecen dos obras brillantes, bellas e impecables.

Muti parece querer reivindicar a Rota, sea en Sony, sea (como ahora) en EMI,



que el soporte es lo de menos. Pero no siempre podemos contar, para reivindicaciones como ésta, con una pianista de la talla de Giorgia Tomassi, virtuosa y conocedora del repertorio. Este CD es un placer en el que, una vez más, el artista se refiere al arte, y los intérpretes saben a qué se refiere. Muti y Tomassi, con la Scala, dan una lección de amor no sólo a Rota, sino también a sus referencias.

S.M.B.

ROTA: *Concierto para piano en do mayor. Concierto para piano en mi mayor, "Piccolo mondo antico". Giorgia Tomassi, piano. Filarmonica della Scala. Director: Riccardo Muti. EMI 5 56869 2. DDD. 58'24". Grabación: Milán, III/1999. Productor: Steven Paul. Ingeniero: Carlo Assalini. Ⓜ PN*

Bengt Forsberg, piano. HYPERION CDA 67095. DDD. 63'46". Grabación: Bristol, IV/1999. Productor: Andrew Keener. Ingeniero: Arne Akselberg. Distribuidor: Harmonia Mundi. Ⓜ PN

Las sonatas para chelo de Saint-Saëns amojonan su carrera, pues la una es juvenil y la otra, obra de vejez. Con todo, para un músico misoneísta y de sólida instrucción como él, las fechas importan poco. No obstante, un ascetismo conceptual domina la segunda, y un lirismo más desenfadado, la primera. La maestría del servicio instrumental se descuenta y la buena y elegante factura, también.

El menú se completa con el afortunado cisne (que en verdad agoniza en su versión bailable), que se ofrece en dos versiones, la original y la retocada (mejor dicho: manoseada) por Leopold Godowsky, documento de cómo se molesta uno de los desarrollos melódicos más conseguidos del siglo XIX con virguerías armónicas, firuletes y tallarines perfectamente superfluos.

Las obras tienen memorables versiones de referencia y éstas en nada deslucen ante ilustres comparaciones, porque son exposiciones de solvencia instrumental, inspiración en el canto y ajuste estilístico irrepachable.

B.M.

SAINT-SAËNS: *Sonatas para violín y piano en re menor opus 75 y en mi bemol mayor opus 102. Tríptico opus 136. Elegías opus 143 y opus 160. Canción de cuna en si bemol mayor. Philippe Graffin, violín; Pascal Devoyon, piano. HYPERION CDA 67100. DDD. 72'30". Grabación: Londres, I/1999. Productor: Mark Brown. Ingeniero: Julian Millard. Distribuidor: Harmonia Mundi. Ⓜ PN*

Las obras mayores de Saint-Saëns para violín y piano gozan de una opulenta discografía comparada, sobre todo la primera, una obra maestra del género, por la variedad de recursos empleados, la riqueza de su ocurrencia melódica, su contrapunteo y su ingeniosa resolución circular. Volver a comentarla es ocioso.

Graffin se exponía a riesgosas comparaciones, pero con harta razón. Su trabajo es de primerísima referencia. Tiene un sonido de riqueza tímbrica irresistible, un canto decidido e intenso, unos momentos de virtuosismo deslumbrantes, un dominio señorial de ese estilo romántico y contenido a la vez que don Camilo impone sin reparos posibles. Devoyon le da la réplica a la altura, aunque su compromiso no sea tan expuesto.

Las obras menores y circunstanciales completan placenteramente el menú, mostrando que hasta el final el gran maestro francés supo hacer las cosas. El canto se coloca al frente y los intérpretes reiteran sus ejecutorias.

B.M.

SANCES: *Extases barroques. Motetti e cantate a voce sola. KAPSBERGER: Toc-*

cata IX y *V. ROSSI: Passacaille*. **Maria-Cristina Kiehr**, soprano. **Concerto Soave**. **Christina Pluhar**, arpa tripla, tiorba, cítara; **Sylvie Moquet**, viola da gamba, violoncino; **Matthias Spaeter**, archilaúd; **Jean-Marc Aymes**, órgano, clave. **Directores: Jean-Marc Aymes** y **Enrico Parrizi**. **L'EMPREINTE DIGITALE ED 13119**. **DDD. 63'21"**. **Grabación: Marsella, VII/1994**. **Ingeniero: Maurice Salaün**. **Distribuidor: Harmonia Mundi**. **PN**

Los motetes y cantadas del Kapellmeister de Fernando III en la Capilla Imperial de Viena, Giovanni Felice Sances (ca. 1600-1679), demuestran su dominio maestro de las líneas melódicas concebidas para el canto. Incluso en los motetes, que se deben ceñir a un canon de mayor recogimiento espiritual, la exuberancia del Barroco brilla con luz propia. A lo largo de este período lo profano contamina progresivamente lo religioso, que va perdiendo pujanza en una sociedad cada vez más laica. La música es el espejo en el que este cambio se anuncia y resuena. Esta grabación nos muestra claramente las dos caras de este universo cultural, dedicando la primera parte a los cantos divinos y la segunda a los humanos. Poco a poco la distinción entre la música sacra y la profana deja de tener importancia. La música de Sances escogida para esta grabación, sumamente dúctil y fluida, es una perfecta muestra de esta evolución. Es música que está al servicio tanto de la palabra, todavía inteligible, como de la musicalidad. La palabra es por su valor edificante la imagen divina, y la música, por su sensualidad, la imagen humana. La voz de María-Cristina Kiehr tiene cuerpo, pero un color y una tesitura dudosos. Es adecuada, sin embargo, al estilo barroco, en el que la ambigüedad y multiplicidad de lecturas son elemento sustancial de la estética. Los instrumentos, excesivamente presentes en la grabación, realizan un continuo eficaz. Entre los números vocales se insertan tres piezas instrumentales interpretadas al arpa: *Toccata IX* y *V* de Girolamo Kapsberger, y *Passacaille* de Luigi Rossi.

V.P.A.

SCELSI: Integral de las obras para flauta y clarinete. **Stephan Fischer**, flautas; **Michael Raster**, clarinetes y piano. **COL LEGNO WVE 20035**. **DDD. 73'31"**. **Grabación: XI/1998**. **Productor: Wulf Weinmann**. **Ingeniero: Sebastian Riederer von Paar**. **Distribuidor: Diverdi**. **PN**

Circulan por el mercado discográfico más de uno y más de dos compactos con algunas de las obras contenidas en esta grabación. La diferencia respecto al resto es que en este disco hay cuatro arreglos para flauta y clarinete debidos a Michael Raster de obras de Scelsi originales para otras combinaciones (tres para violín solo y una para piccolo y oboe). Siendo quienes son los intérpretes, reconocidos defensores de la creación actual, el rigor y la calidad del conjunto están aseguradas. Las preocupaciones de Scelsi por dotar a su música de una profundidad de origen espacial, una

DELICADEZA Y EXPRESIVIDAD



Lesne es un cantante extraordinario que a su timbre seductor une una delicadeza extrema en el decir, no hay sino que escuchar su forma tan intensa de pronunciar la "Salve" de entrada de la primera obra. Luego, los "ad te suspiramus" cobran un sutil valor onomatopéyico. *Salve Regina* y *Stabat Mater* figuraban ya en la grabación del Ensemble Gradiva (Adès), pero ésta del Seminario Musicale es una interpretación estilística y técnica-

profundidad entendida como tercera dimensión (la altura y la duración del sonido representarían las otras dos) aparecen en alguna de estas obras, e igualmente se patentiza a partir de su audición la gran influencia que lo oriental tuvo sobre su autor. Para Scelsi la música sirve al individuo para acercarse intuitivamente a la trascendencia; vale, pero como cuestiones como ésta son muy difíciles de percibir partiendo de la audición o de la partitura, uno se queda con la afirmación de Stravinski, "la música por sí sola es incapaz de expresar nada" (más o menos, cito de memoria), y se deja estar de historias, historias que sobran en un arte como la música capaz de ir solito por el mundo sin ayuda de la filosofía o de cualquier otra disciplina para tener validez. Aunque hay quien encuentra en la música un arte subsidiario de los demás que necesita de comentarios, declaraciones de intenciones, sugerencias de imágenes... Pero también hay quien ve en la música un universo autosuficiente, casi autista, sin relación con las expresiones artísticas y filosóficas de su entorno... Como siempre, Aristóteles: "En el justo medio está la virtud". Así pues, al margen de lo que representa o quiere sugerir esta música de Scelsi, la verdad es que demanda una escucha demasiado esforzada para una recompensa tan pobre como la que ofrece.

J.P.

SCHOENBERG: Cuartetos n.ºs 2 y 4. **Christiane Oelze**, soprano. **Cuarteto de Leipzig**. **MDG 307 0935-2**. **DDD. 62'46"**. **Productores: Werner Dabringhaus y Reimund Grimm**. **Distribuidor: Antar**. **PN**

Este disco nos presenta dos obras cruciales no ya en la producción de su autor

mente mucho mejor conseguida; por ejemplo, el *pp* inicial de Piau y Lesne sobre la palabra "Stabat" es admirable. La lectura alcanza una expresividad límite y un dolor contenido por medio de la sencillez. La versión se centra lógicamente en el despliegue vocal, con los instrumentos en segundo plano; el virtuosismo de las prestaciones de los dos solistas es evidente en el *Amen* final. La tercera obra del programa, *Quae est ista*, equilibra magníficamente las tres voces. El movimiento *Hanc auroram conflagrans ardore* cuenta con una excelente intervención de Piau.

E.M.M.

A. SCARLATTI: Salve Regina. Stabat Mater. Quae est ista. **Gérard Lesne**, contratenor; **Sandrine Piau**, soprano; **Jean-François Novelli**, tenor. **Il Seminario Musicale**. **VIRGIN Veritas 5 45366 2**. **DDD. 63'59"**. **Grabación: Versalles, X/1998**. **Productor: Michel Bernard**. **Ingeniero: Michel Pierre**. **PN**

sino en el devenir de la música del siglo XX. En el *Cuarteto n.º 2* Schoenberg cumple su intento de pasar de lo tonal a lo atonal a través de la propia lógica del discurso, en un ir más allá que se revela como necesario y que se plasma en el tercer y el cuarto movimientos. Eso y la inclusión del texto de Stefan George a cargo de la soprano causaron el fracaso con que se saldó su estreno vienés en 1908. El *Cuarteto n.º 4* (1936) es plenamente dodecafonico pero introduce igualmente un trabajo apasionante sobre formas tradicionales como la sonata o el rondó, o incluso la danza, lo que aleja la composición de esa adustez que a veces se predica el procedimiento usado. Maravillosas músicas en todo caso, complejas y apasionantes, fundacionales, plétóricas de ideas. La versión del magnífico Cuarteto de Leipzig es cuidadosa, aplicada al máximo, muestra el bello sonido del conjunto alemán que nos ha dado una estupenda integral Schubert. Sólo le falta el punto final, asumir el riesgo de una cercanía mayor a un cierto expresionismo que surge aquí como connatural a la inspiración del autor. La soprano Christiane Oelze se pliega a las mil maravillas al concepto del Cuarteto de Leipzig, por lo que cabría hacerle el mismo reproche, pero canta su parte estupendamente, extrae todo el lirismo de los versos de George, hace de la carne espíritu.

L.S.

SCHUBERT: Obras para piano a cuatro manos. **Dúo Crommelynck**, pianos. **3CD CLAVES, CD 50-9900/3**. **Distribuidor: Auvidis**. **PN**

Vol I: Cuatro polonesas op. 75, D. 599. Divertimento húngaro op. 54, D. 818. Tres marchas heroicas op. 27, D. 602. Danzas alemanas, D. 618. CLAVES CD 50-8802

ADD. 69'47". Grabaciones: Gante, 1980/82.

Vol. II: Variaciones en la bemol mayor op. 35, D. 813. Sonata en do mayor op. post. 140, D. 812, "Grand Duo". Rondó en re mayor op. 138, D. 608. CLAVES CD 70-8901. DDD. 71'12". Grabación: Heidelberg, IV/1987.

Vol. III: Rondó en la mayor op. 107, D. 951. Allegro en la menor op. post. 144, D. 947, "Lebensstürme". Fantasia en fa menor op. 103, D. 940. Gran marcha fúnebre op. 55, D. 859. Ocho variaciones sobre una canción francesa en mi menor op. 10, D. 624. CLAVES CD 50-9413. DDD. 72'54". Grabación: Sion, II/1994. Ingeniero: Nicolas Bartholomé.

Se trata de una edición especial con discos del tristemente desaparecido dúo de pianistas a los que se dedica un librito de 68 páginas con comentarios y amplia iconografía sobre ambos. Los discos tienen un cuidado sonido que recrea la capacidad "cantabile" del dúo, sus hondas recreaciones de estas y otras partituras, su capacidad para decir y matizar, que así se construyen las interpretaciones, el encanto de su sonido y sus cualidades técnicas en suma. Sus armas eran la innata elegancia y el dominio técnico puesto al servicio de su concepto de la obra interpretada.

Ni que decir tiene que algunas de las obras para piano a cuatro manos schubertianas no tienen la importancia y la hondura aplicables a muchas de sus sonatas, a sus "impromptus", a sus "lieder"... pero sí que hay joyas y resultan necesarias para el conocimiento del compositor, gran productor de música además de profundo músico. En esta edición hay desde obras banales a enjundiosas músicas, ninguna de ellas desdeñable, y menos en manos de estas dos personas que pasaron del arte como "modus vivendi" a la negación del ser por decisión propia. Yo propondría como más enjundioso o más logrado el vol. III de los presentados (el más moderno en fecha de grabación). Las obras banales de tipo danza, adquieren en sus manos importancia mayor que en las de otros intérpretes; magistral la *Fantasia en fa menor*, D. 940, espléndido el *Allegro en la menor*, D. 947 "Lebensstürme", complementaria esta *Sonata "Grand Duo"* de la tremenda y más romántica de Barenboim-Lupu, menos idiomático el *Divertimento a la búlgara*, D. 818 que el que aportaron en su grabación Jenö Jándó e Iloña Prunyi, para entrar un poquito en las interpretaciones, pero conste que el nivel es de mejor que bueno a excelente y, si no se conocen, vale la pena hacerse con estos discos.

J.A.G.G.

SCHUMANN: Sonata n.º 2 en sol menor Op. 22. Fantasia en do mayor Op. 17. Carnaval Op. 9. Ilan Rogoff, piano. PRELUDIO 1003. DDD. 79'24". Grabación: Peterham, Reino Unido, I/1994. Productor e ingeniero: Tryggvi Tryggvason. © PN

El presente disco de Rogoff, titulado *Retratos de Schumann* intenta dibujar un

variado retrato del compositor, a través de tres de sus grandes obras para piano, sobre las que el pianista ofrece amplias reflexiones escritas -y presentadas con gran belleza, por cierto-, al estilo de lo ofrecido en el álbum sobre Chopin y Mallorca. El folleto comprende así un texto de 36 páginas (en inglés; se ofrece también la versión alemana) del propio pianista, largo pero ameno, e ilustrado con varios ejemplos musicales y con alguna iconografía miniaturizada, en el que lleva al oyente a través de las obras, la personalidad del músico y las implicaciones "femeninas" de las tres obras aquí registradas, léanse Henriette Voigt (*Sonata*), Clara Wieck (*Fantasia*) y Ernestine von Fricken (*Carnaval*). Por lo demás, es indudable que Rogoff conoce y entiende bien esta música, y la traduce con medios considerables y genuino aliento romántico. Todo ello proporciona ingredientes suficientes para su disfrute. Pero la discografía de estas obras es generosa, y tan cierto como lo anterior es, sin embargo, que en ocasiones, especialmente en el *Carnaval*, el *rubato* de Rogoff puede no resultar del gusto de todo el mundo, como ocurrió en Chopin. Que estas interpretaciones pueden ser disfrutadas es indudable. Que la discografía ofrece visiones que para el firmante resultan globalmente más convincentes, en lo técnico y en lo artístico, también. Ahí están Richter (EMI) o Argerich (DG) para la *Sonata*, el propio Richter (EMI), Perahia (Sony) o Pollini (DG) para la *Fantasia*, y Arrau (Philips) o Michelangeli (Testament, Philips-Grandes Pianistas) para el *Carnaval*.

R.O.B.

SCHUMANN: Sonatas para violín y piano n.º 1, en la menor, op. 105; en re menor, op. 121, n.º 3, en la menor. Ara Malkian, violín; Sérouj Kradjian, piano. ANTA 9003. DDD. 72'05". Grabación: Hannover, X-XI/1998. Productores: Ara Malkian y Sérouj Kradjian. Ingeniero: Hrólfur Vagnsson. © PN

Los emparejamientos de las dos primeras sonatas para violín y piano de Schumann abundan. La tercera, en la menor, ha sido menos afortunada. Tantas gracias deben ser por ello dadas a Malkian y Kradjian por llevar este disco hasta sobrepasar los setenta minutos e incluirla. Los dos últimos movimientos, escritos los días 22 y 23 de octubre de 1853, debían seguir a otros dos de Dietrich y Brahms en una sonata dedicada a Joachim y su lema FAE ("frei aber einsam": "libre pero solo"). Sólo una semana más tarde, reemplazó el trabajo de sus jóvenes colegas por dos movimientos propios. Esta fue la última obra completa de Schumann antes de su derrumbamiento mental. No se entiende por qué hubo que esperar nada menos que hasta 1956 para que se publicara. Ciertamente el Vivace inicial recuerda demasiado patentemente al de su predecesora en re menor, pero el Scherzo tiene una gran fuerza rítmica y el Intermezzo un irresistible encanto lírico. En cuanto al final, constituye un espléndido homenaje al virtuosismo alcanzado por Joachim a los apenas veinte años de edad.

Las versiones en que aquí se presentan las tres obras se adivinan muy competentes en su factura musical, y si no se dice algo más es porque los técnicos de sonido han privilegiado en exceso la voz del violín y relegado en consecuencia la del piano a una habitación contigua al estudio de grabación. Lástima.

A.B.M.

SCHUMANN: Requiem, op. 148. Emanuela Conti, soprano; Julie Mellor, contralto; Cosimo D'Adamo, tenor; Antonio Casagrande, bajo. Orquesta y Coro del Teatro de La Fenice. Director: Isaac Karabtschevsky. LISZT: Via Crucis. Antonella Meridda, Manuela Marchetto, sopranos; Misuzu Ozawa, mezzosoprano; Mafalda Castaldo, contralto; Luca Favaron, tenor; Carlo Agostini, barítono; Claudio Zancopé, bajo. Alberto Malazzi, órgano. Coro del Teatro de La Fenice. Director: Giovanni Andreoli. 2CD MONDO MUSICA MFCH 10509. DDD. 39'59", 42'29". Grabación: 4-IV-1998 (en vivo). Distribuidor: Gaudisc. © PN

Este doble CD con obras religiosas relativamente poco significativas dentro del catálogo de sus autores, tiene de entrada graves inconvenientes que impiden una opinión favorable respecto a su posible adquisición. En primer lugar, la ridícula duración de los discos, que con 40 y 42 minutos cada uno apenas sobrepasan el tiempo máximo que puede recoger un solo disco compacto; lo lógico es que se hubiesen completado con otra u otras obras, o bien (porque podría objetarse la coartada del directo y de que la grabación plasma lo que se interpretó en esa ocasión) que el precio fuese el de un disco normal y no el de uno doble. En segundo lugar, nada de lo dicho tendría validez si las versiones resultasen excepcionales, si no en todo, al menos en alguno de sus muchos protagonistas; no es así, y lo que predomina es un nivel medio aceptable aunque con varios fallos en los solistas y con cierto distanciamiento expresivo general.

Pero con todo, la última y acaso más razonable objeción está en que el disco del *Via Crucis* de Liszt es para el oyente un auténtico y original "Via Crucis para solistas, coro, órgano, toses variadas, taconeos diversos, ruidos sin identificar y hasta lamentaciones infantiles" como se habrán oído pocos; en fin, un muestrario real como la vida misma de lo que suele ocurrir en las salas de conciertos (en este caso una Iglesia) al que sólo le faltan los papelitos de los caramelos. En el "directo" estamos ya acostumbrados; que ahora estos "nuevos instrumentos" intenten colarse en nuestra intimidad aprovechando la alevosía discográfica y sin ir acompañados de unos resultados musicalmente excepcionales, me parece una práctica peligrosa e inquietante. Advertidos están.

D.A.V.

SHOSTAKOVICH: Sonata op. 40 en re menor. Moderato en la menor. PROKO-

FIÉV: *Sonata en do mayor, op. 119. Adagio, op. 97bis. Balada en do menor, op. 15.* Gary Hoffman, violonchelo; Philippe Bianconi, piano. **LE CHANT DU MONDE LDC 2781112. DDD. 69'.** Grabación: Grenoble, XII/1998. Productor e ingeniero: Jean-Martial Golaz. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

La *Sonata en re menor* (1934), se ha dicho mil veces, es la primera gran obra camerística de Shostakovich, una pieza en la que conviven el vuelo romántico de su primer movimiento -un Allegro non troppo hermosa mezcla de Brahms y Fauré- con la ironía del Allegro -que luego irá, con el tiempo, convirtiéndose en sarcasmo- o la hondura del Largo, también premonitorio a su manera, y esa casi violencia del último tiempo. De manera que la obra nos da una visión bastante completa de lo que era aquel Shostakovich de 28 años y de por donde iba a dirigirse casi enseguida, pues al año siguiente vendría la *Cuarta Sinfonía*. La *Sonata op. 119* de Prokofiev -escrita en 1949- es obra de la última etapa creadora del autor, pero no revela la resignación crepuscular de otras posteriores en las que parece, y con razón, darlo todo por perdido. Surgida de la impresión que le causara escuchar al joven Mstislav Rostropovich -a quien luego dedicaría el *Concertino, op. 132* y la *Sonata para violonchelo solo, op. 134*, es una partitura muy bella, con momentos de especial interés como el clima balletístico del Allegro ma non troppo de cierre. Gary Hoffman y Philippe Bianconi son dos intérpretes magníficos, acostumbrados a la música de cámara y absolutamente sobrados en lo técnico. Su concepto parte de una comprensión directa de las obras. No hay segundas lecturas, no se trata de bucear en los rasgos premonitorios del Shostakovich sufriendo ni en lo que quedaba del Prokofiev que asombró al mundo. Pero consiguen que no se eche de menos ese compromiso a veces un poco opresivo. La música en ellos habla por sí sola y el oyente completa con libertad su discurso. Las piezas que completan el programa de este disco excelente -de toma de sonido a la que le falta un punto de transparencia- son como curiosos destellos melódicos: el *Moderato* de Shostakovich fue estrenado póstumamente en 1986; el *Adagio* de Prokofiev procede de *Cenicienta* y la *Balada* es un curioso ejercicio lírico en una época en la que acababa de componer *Sarcasmos* y la *Suite escita*.

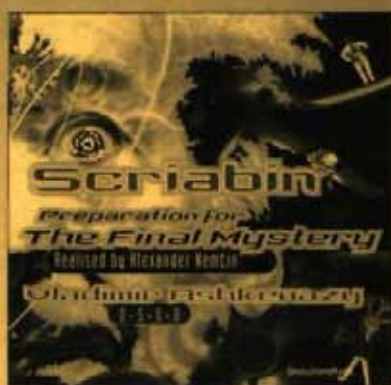
L.S.

SHOSTAKOVICH: *Sinfonías n.ºs 5, 6 y 10.* Orquesta Nacional de la BBC de Gales. Director: Mark Wigglesworth. 2 CD BIS 973/974. DDD. 138'31". Grabación: Swansea, 1996-1997. Productor: Mike George. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Prosigue el ciclo Shostakovich, iniciado en su día por la *Séptima*, a cargo del joven director inglés Mark Wigglesworth, un nombre que surgió con fuerza aparentemente incontenible hace unos años, que se presentaba como un nuevo Rattle, que hizo cosas magníficas como su *Décima* de

TAREA CUMPLIDA

Mysterium fue una obra dejada inacabada por Scriabin a su muerte; esta música estaba pensada para acompañar actos iniciáticos que hubieran debido extenderse a lo largo de una semana. Los esbozos conservados han permitido a Alexander Nemtin (1936-1999) dar a luz esta enorme composición orquestal, que dura casi tres horas, a la que consagró veintiséis años de su propia existencia. Hasta qué punto se trata de una propuesta de convertir en ejecutable lo dejado por Scriabin o una recreación totalmente libre es una cuestión que deberá estudiarse en el futuro. La primera parte del tríptico, *Universo*, se había llevado ya al disco (Kondrashin, 1973, Russian Disc RD CD 11 004), pero sólo en esta grabación completa debida a Ashkenazi puede llegar a comprenderse el vastísimo plan de la obra. Se trata de la composición más avanzada y visionaria imaginada por Scriabin, que llega en ella a servirse de acordes de las doce notas de la escala cromática. Este aspecto parece encontrarse ya en el original de Scriabin -de acuerdo con el artículo de Hugh Macdonald del cuadernillo- y no ser una proyección hacia el futuro de Nemtin. Sobre la familiaridad de Nemtin con el idioma de Scriabin puede tenerse una buena prueba en *Matices*, un ballet realizado a partir de las últimas obras pianísticas del compositor. Ashkenazi traduce esta obra como un mundo sensual y decadente, donde no faltan las referencias al Scriabin del *Concierto para piano*. Ahora bien, es en la elevación de la compleja arquitectura de esta llamada *Preparación para el misterio final* donde asistimos a la revelación de una música asombrosa, sea cual fuere el porcentaje de la autoría. *Universo* es un pasaje grandioso que extrae un gran partido a la hipertrofiada orquesta finisecular, a la que se añaden aquí piano y órgano. Los estallidos, el magma de sonidos llegan a crear un mundo obsesivo, casi las visiones de un psicópata. No estamos probablemente muy lejos del pensamiento de Mahler: esta música crea un cosmos totalmente propio. Los climas gigantescos, los conflictos constantes definen *Humanidad*, la segunda parte, donde Ashkenazi dispone



una gama dinámica que se mueve del *pppp* al *ffff*; la claridad es razonable dadas las masas sonoras que actúan. Debe resaltarse la manera de incidir en los ocasionales remansos líricos. La lógica de la construcción desborda ampliamente los esquemas de la herencia formal romántica. El delirio de Scriabin culmina en *Transfiguración*, salvaje conclusión que contiene momentos tan sorprendentes como la fuga *Per enigm!*. Nemtin logró conservar el interés y la tensión de una obra cuya audición seguida es casi agotadora y que no será fácil ver programada en su integridad en una sala de conciertos. Su existencia, gracias al trabajo cocreador de Nemtin, supone un acontecimiento parangonable a la *Décima* de Mahler completada por Cooke o la *Lulu* de Berg en tres actos de Cerha.

E.M.M.

SCRIABIN: *Matices. Preparación para el misterio final.* Alexei Lubimov, piano; Alexander Ghindin, piano; Thomas Trotter, órgano; Anna-Kristina Kaappola, soprano. Coros Ernst Senff y de Cámara de San Petersburgo. Deutsches Symphonie-Orchester Berlin. Director: Vladimir Ashkenazi. 3 CD DECCA 466 329-2. DDD. 72'11", 52'03", 65'51". Grabaciones: Berlín, IX/1996; V y VIII/1997. Productor: Andrew Cornall. Ingenieros: Simon Eadon, Neil Hutchinson. **PN**

Mahler-Cooke distribuida por la BBC -no en España-, y que, en parte por los dictados del marketing, ha visto obstaculizada su carrera de joven promesa por el lanzamiento del jovencísimo Daniel Harding. *Quinta*, *Sexta* y *Décima* se suman ahora al empeño en versiones que demuestran buenas maneras, comprensión del mundo del autor, deseo de huir de la grandilocuencia -el final de la *Quinta*-, interés por desvelar zonas ocultas de la partitura -el excelente análisis del tiempo final de la *Décima*-, por fijar el clima adecuado -Largo de la *Sexta*- y, en general, un anhelo por mantenerse equidistante de las lecturas cercanas al universo vital del autor y esas otras que predicen una cierta higiene al respecto. El intento de equilibrio es lo-

able y en muchas ocasiones logrado, pero falta aquí y allá una mayor agudeza en el concepto, esa pegada irónica con la que Shostakovich remueve el discurso aparente. La Sinfónica de la BBC de Gales es una buena orquesta, pero le falta el último recurso para dar a esta música toda su carga expresiva. Mravinski, Rozhdestvenski, Kondrashin, Bernstein, Haitink, Svetlanov, Sanderling, Järvi, Ancerl, Stokowski, Mitropoulos, Temirkanov o Previn han dictado lecciones magistrales en todas o en alguna de estas páginas. Wigglesworth no cambia las cosas pero ayuda a la transición entre los grandes y los que vienen detrás.

L.S.

SIEGMEISTER: *Música para piano, vol. 2: Sunday in Brooklyn, Sonatas para piano n.ºs 2 y 3. Theme and variations n.º 1. From these shores.* Kenneth Boulton, piano. NAXOS 8.559021. DDD. 71'47". Grabación: Filadelfia, XII/1995; XI/1996; III/1997. Productor e ingeniero: George Blood. Distribuidor: Ferysa. (P) PE

Hace poco saludábamos con entusiasmo el volumen 1 de la obra pianística del compositor neoyorkino Eli Siegmeister (1909-1991). Este segundo CD completa al anterior, aunque estemos a la espera de nuevas entregas. La trascendental y breve *Theme and variations 1* (1932) informa sobre el arranque de este espléndido músico. Las *Sonatas n.ºs 2 y 3* (1964, 1979) redondean la aportación de las incluidas en el volumen anterior. Y, en fin, los dos ciclos de frescos en miniatura *Sunday in Brooklyn* y *From these shores*, de 1946 y 1985, indican, con cuarenta años de distancia, cuál ha sido la evolución de Siegmeister, para algunos de cuyos detalles remitimos a la reseña del vol. 1, publicada en el n.º 140 de SCHERZO (diciembre 1999, p. 116). Como en el volumen anterior, Kenneth Boulton está sencillamente magnífico, con una vitalidad y una gracia musical que pone en valor esta música castiza y nerviosa, inspirada y sugerente, pariente lejana en ocasiones del impresionismo, pero próxima a menudo a compositores de una generación anterior, como Gershwin o Copland. De nuevo, una delicia, empezando por las pequeñas piezas de *Sunday in Brooklyn*, que animarán a escuchar estos setenta y tantos minutos de una sola vez; y varias veces.

S.M.B.

SOLER: *Sonatas.* (Edición de Samuel Rubio). Marie-Luise Hinrichs, piano. EMI 5 56940 2. DDD. 70'05". Grabación: Colonia, 1999. Productores: Dr. Andreas von Imhoff y Wolf Werth. Ingenieros: Hartwig Paulsen y Ernst Hartmann. (P) PN

Coinciden en el tiempo dos CDs dedicados a Antonio Soler, uno editado por la Universidad Carlos III de Madrid (con villancicos), y el que nos ocupa, a cargo de Marie-Luise Hinrichs, sobre la parcela que le ha procurado mayor reputación histórica: la música para tecla. De este notable corpus Hinrichs ha alineado 13 sonatas, cuyo disfrute puede disponerse en el orden que plazca a cada cual. Las hay risueñas, serenas o castizas, como la *R. 84*, que preanuncia el espíritu de M. Albéniz; otras están llenas de bucles melancólicos, como las dos joyas del disco: la *R. 26*, y, sobre todo, la *R. 24*, de bellas simetrías y plañideros acentos. Hinrichs evoca la irrupción y la gracia que se asociaba a lo femenino en tales ámbitos ilustrados. Ahora bien, sus visiones son además potentes, más redondeadas que afiladas en lo sonoro y ajenas al tópico de identificación inmediata. En las últimas aludidas —las dos más largas— cuando aborda los contrastes *forte-piano* hace de ellos algo más que un trámite estilístico y acentúa más su veladura misteriosa que la propia diferenciación dinámica. Poco in-

terpretado, Soler es autor de *inmensa minoría*. Por eso tiene espontáneos —e incondicionales— defensores. El doctor arquitecto López Cotelo exclamó en medio de una acalorada discusión sobre Beethoven: "¿Deja Beethoven...?, ¿donde esté el Padre Soler!"

J.M.S.

SOR: *Il Telemaco nell'isola di Calipso.* Yolanda Auyanet, soprano (Calipso); Rosa Mateu, soprano (Eucaris), Joan Cabero, tenor (Telémaco); Angel Odena, baritono (Mentor). Orquesta de Cámara del Garraf. Director: Joan Lluís Moraleda. EDICIONS ALBERT MORALEDA 9313. DDD. 61'18". © 1999. (P) PN

Il Telemaco nell'isola di Calipso es una ópera de juventud de Sor, estrenada en Barcelona en 1797. La influencia mozartiana es palpable en la por lo demás fresca obra, que ha debido ser reconstruida, pues sólo se conservaban las partes y no la partitura completa, como informa la telegráfica nota de Ernest Lluch (que puede leerse en el cuadernillo en catalán e inglés). El trabajo de Joan Lluís Moraleda supone, en este aspecto, un loable intento por devolver a la luz una pequeña ópera que aporta datos sobre la influencia de la ópera a la italiana y el cruce de estilos con el idioma de Mozart en la península ibérica. La lírica entrada de Telémaco —*Care selve*— y la grácil aria de Eucaris *Più tranquilla e piú serena* son probablemente algunos de los mejores momentos de la pieza. Cabero aporta un atractivo timbre al personaje principal, aunque son notorios sus problemas en el registro agudo. La Calipso de Auyanet tiende un tanto al grito. La grabación, que se presume procedente del Festival de Torroella de Montgrí —el disco no aporta este tipo de datos— es bastante mala, con relaciones espaciales falsas, relieves artificiales de las voces y una orquesta lejana de sonoridad hinchada. Se aprecia, con todo, una cuerda carente del virtuosismo que pide en ocasiones la escritura ágil de Sor. Documento interesante, pues, que contiene una interpretación musical claramente superable.

E.M.M.

STOCKHAUSEN: *Cuarteto de los helicópteros.* Cuarteto Arditti. MONTAIGNE MO782097. DDD. 31'51". Grabación: XII/1996. Productor: Karlheinz Stockhausen. Ingeniero: Wernet Wairavens. Distribuidor: Diverdi. (P) PN

Stockhausen concibió esta obra para que fuera interpretada de un modo curioso. A saber: cada uno de los miembros del cuarteto de cuerda se aloja en la cabina de un helicóptero y el público los puede escuchar desde tierra por medio de un equipo que transmite imagen y sonido. Dice Stockhausen: "Los músicos ejecutan la mayor parte del tiempo trémolos que se armonizan tanto con los timbres y los ritmos de las hélices que los helicópteros devienen también instrumentos de música". Los

cuatro intérpretes están conectados entre sí, a fin de poder sincronizar sus sonidos, por medio de unos auriculares que marcan la pulsación a cada uno de ellos y sus partituras están escritas en distintos colores, uno para cada músico, "para una mejor comprensión". Alucinante. Stockhausen a sus setenta años sigue dando guerra y con esta obra respondió a un encargo de nada menos que el Festival de Salzburgo. Envío su proyecto y el mismísimo Gérard Mortier sorprendió a todo el mundo (a Stockhausen el primero) aprobándolo. Pero no llegó a estrenarse en el Festival en 1994 tal como estaba previsto y hubo que esperar un año para asistir a la primicia en Amsterdam. La experiencia animó a sus protagonistas a realizar esta grabación de una *performance* al estilo de lo que se estilaba en los sesenta y primeros setenta, algo que tiene poco sentido dado que es un espectáculo en el que lo sonoro es sólo una parte del concepto global de la obra. En directo, con los helicópteros funcionando y con los bafles y las imágenes, puede resultar, pero escucharlo en casa no tiene mucho sentido. Grabación, pues, meramente testimonial de un espectáculo que en disco sólo puede apreciarse parcialmente.

J.P.

STOLZ: *Primavera en Viena. Canciones para soprano y orquesta y música orquestal.* Brigitte Lindner, soprano. Nordwestdeutsche Philharmonie. Director: Herbert Mogg. MDG 641 0938-2. DDD. 57'19". Grabación: Herford, III/1999. Productores e ingenieros: Werner Dabringhaus y Reimund Grimm. Distribuidor: Antar. (P) PN

Robert Stolz (1880-1975) fue el benjamín de los directores de orquesta al debutar con tan solo doce años en el Theater an der Wien y llegó a ser el decano ochenta años después, manteniéndose en el podio a lo largo de toda su vida. Como intérprete se especializó en Johann Strauss, al que había conocido personalmente y el cual influyó poderosamente en su faceta creativa siendo autor de un montón de operetas dentro de la amable tradición vienesa. Cuando tuvo que huir de Europa como tantos de sus colegas fue a parar a los Estados Unidos, siendo allí una especie de embajador de la música vienesa y participando de la vitalidad musical de Broadway. Pero su lugar no era América y en 1946 regresa a Viena, donde conocerá el favor de sus conciudadanos que le ven como lo que realmente era: otro Johann Strauss que haría afirmar a un periodista vienés en 1970 (o sea, anteaer) que "el vals y Stolz vivirán siempre". Fiel a la máxima de Johann Strauss ("no hay una música profunda y difícil y una música fácil y ligera, sólo hay mala y buena música") Stolz se dedicó con pasión a explotar su natural vena melódica creando una música maravillosa que todavía es capaz de seducir al más reacio. El vienés Herbert Mogg dirige con chispa y elegancia este espléndido recital contando con la participación de una soprano que dota a su interpretación de eso que llamamos idiomatismo, y en el que

ambos se dejan llevar por el encanto de estas páginas que hacen que uno sea un poco más feliz durante un rato.

J.P.

STRAUSS/PFITZNER: *Lieder*. Hermann Prey, barítono; Wolfgang Sawallisch, piano. ORFEO D'OR C 524991 B. ADD. 76'59". Grabación: Festival de Salzburgo, 8-VI-1970. Distribuidor: Divert. Ⓢ PM

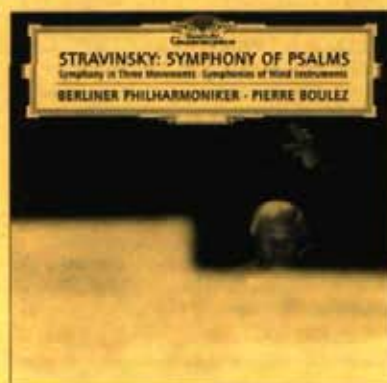
Magnífico recital de Hermann Prey en el Festival de Salzburgo de 1970, cuando el barítono alemán contaba 36 años y estaba en plenitud de facultades vocales y expresivas, acompañado, además, por ese sólido profesional, excelente pianista y director, straussiano consumado y músico admirable llamado Wolfgang Sawallisch. La velada tuvo dos partes bien diferenciadas, una dedicada al infrecuente Hans Pfitzner, de quien Prey canta doce *Lieder* sobre poemas de Heine y Eichendorff, y la otra a Richard Strauss, con cinco *Lieder* de la *Op. 21* sobre poemas de Felix Dahn, más otros siete de diversos poetas; el recital terminó con tres propinas (un Pfitzner y tres Strauss). Independientemente del mayor atractivo y de la popularidad que posee el último sobre el primero, el recital en conjunto es una excelente muestra de estos dos últimos grandes creadores románticos. La voz del entonces joven Prey se nos muestra con volumen adecuado, flexible, equilibrada y homogénea; su dicción es impecable, su legato, adecuado, y su fraseo elegante y nítido. Quizá se le podía haber pedido un punto más de variedad expresiva en Pfitzner, pero el recital es una excelente muestra de este inolvidable barítono lírico para el que siempre guardamos el mejor de los recuerdos. Buen sonido y comentarios adecuados en alemán e inglés (no se incluyen los textos cantados).

E.P.A.

SZYMANOWSKI: *Canciones de la princesa de cuento de hadas*. Vocalise-estudio. Ocho canciones de la op. 17. Tres *berceuses* op. 48. *Slopiewnie* op. 46bis. Siete canciones de la op. 54. *Canciones del mucicín infatuado* op. 42. Claudia Barainsky, soprano; Axel Bauni, piano. ORFEO C 480 981 A. DDD. 76'50". Grabación: Munich, X/1998. Productor: Gerhard von Knobelsdorff. Ingeniero: Jörg Moser. Distribuidor: Divert. Ⓢ PN

Las canciones forman un corpus muy importante dentro de la producción de Szymanowski; la coincidencia en el tiempo del compositor con la causa nacional polaca y una significativa oleada de autores literarios deben valorarse entre las causas que llevaron al músico a interesarse por esta forma. Sin embargo, le atrajo también la poesía alemana y la lírica árabe. Semejante rasgo oriental es muy patente en las *Canciones de la princesa de cuento de hadas*, que Barainsky recrea con poder evocador, y sobre todo en las *Canciones*

ENIGMA



Hay interpretaciones cuyo código reconocemos con una sola escucha. Otras nos obligan a varias, como estos *Salmos* stravinskianos de Boulez. Por otra parte, estos *Salmos* vienen flanqueados por dos obras cuyas lecturas también proponen su mayor o menor conmoción: las *Sinfonías de instrumentos de viento*, que creíamos haber escuchado mil veces y conocer de memoria; y la agresiva *Sinfonía en tres movimientos*.

No sé si será analítica esa capacidad de Boulez para desmenuzar ideas, episodios y frases; son las mismas notas, te dices, pero el discurso resulta distinto, es como si Boulez desgranara el fragmento y lo recompusiera en otra figura: no es así, pero sientes como si fuera así. Además, se diría que aprovecha determinados momentos (diálogos entre instrumentos de viento) para distanciar ese cambio a la tradición. Como si nos guiara el ojo: ya era hora de enmendar un poco la herencia del viejo Igor, ¿no cree usted?

Si en sus días Stravinski se tuvo que enfrentar, con obras como los *Salmos*, a la tradición interpretativa romántica de las salas de conciertos, en los nuestros ese peligro está conjurado y es posible una nueva perspectiva. Por eso tal vez se permite Boulez otro guiño: los *Salmos* son una obra como las de Bach, está dedicada a Dios y es sobre todo para creyentes y su lugar más oportuno es sagrado, aunque se proclame sinfonía. Así, de pronto, nos encontramos ante una cantata o algo por el estilo. ¿O no? ¿No estamos ya ante la *Sinfonía de los Salmos* de toda la vida? Sí, desde luego que sí. Pero había algo distinto, especial, no sabíamos si aceptable o no; por eso estábamos perplejos y escuchábamos este CD una y otra vez a ver si descubría siquiera parte de su secreto.

Supongo que mi deber aquí sería desvelar el secreto, quedarme sin dormir y escuchar una y otra vez estos *Salmos*, y las otras dos obras, para arrancarle a la esfinge Boulez el secreto de sus sonidos.

del mucicín infatuado, dichas por la intérprete con arrobamiento extático. *Slopiewnie* es más importante en su versión coral, que es la plenamente atmosférica, pero incluso en este estado comunica su gran valor como página de auténtica vanguardia, en total concordancia con el experimento poético del texto de Tuwim. La *Vocalise-estudio* fue una obra solicitada por Alphonse Leduc en 1927 con la finalidad práctica de que sirviera para habituar la voz humana a las exigencias de la música moderna; la intérprete logra ir más allá de esa funcionalidad, consiguiendo una música sugerente. Las *Canciones op. 17* inciden igualmente en esa vertiente moderna, en tanto que las *Berceuses* son expuestas con un gesto de ensoñación. Bauni está muy atento al siempre trascendente papel del teclado.

E.M.M.

Renuncio, por el momento. Sé que estoy ante algo que es diferente, quién sabe si ante el umbral de una manera distinta de escuchar estas obras. Ya lo hizo el mismo Boulez con Stravinski, cuando grabó en 1971 aquel *Petrushka* con Nueva York. Tal vez estamos ahora ante una conmoción por el estilo. Quién lo hubiera dicho: el niño terrible de la vanguardia de postguerra asocia a Stravinski con Bach, con lo que en rigor desmiente cierta cosa de Schoenberg, el viejo maestro. Pero, atención, ahí no sólo está Bach, sino también el clasicismo y un Mendelssohn sinfónico-coral con menores efectivos y menor subjetividad, esto es, menor olor humano. Deberían ustedes comprobarlo; y quitarme la razón, si es necesario. Y escribirme aquí, a SCHERZO, si se les ocurre eso a lo que de momento renuncio.

S.M.B.

STRAVINSKI: *Sinfonías de instrumentos de viento*, *Sinfonía de los Salmos*, *Sinfonía en tres movimientos*. Orquesta Filarmónica de Berlín. Director: Pierre Boulez. DEUTSCHE GRAMMOPHON 457 616-2. DDD. 9'16", 19'59", 22'39". Grabación: Berlín, II/1996. Productor: Karl-August Naegler. Ingeniero: Rainer Maillard. Ⓢ PN

TIBALDI: *Sonatas en Trío*. Parnassi musici. CPO 999 633-2. DDD. 69'46". Grabación: Radio (SWR) de Baden-Baden, IV/1998. Productores: Lotte Thaler, Burkhard Schmilgün. Ingeniero: Ute Hesse. Distribuidor: Divert. Ⓢ PN

Como es costumbre en la marca *cpo*, llega a nuestras manos a través de este disco un repertorio poco o nada grabado, de realización musical y sonora espléndida, interés indudable y evidente belleza en este caso. Es el de los *opus 1 y 2*, *Sonatas en trío* de Giovanni Battista Tibaldi, violinista modenés de finales del siglo XVII, que aparece ligado a ejecuciones musicales siempre bajo la égida de Corelli, cuya influencia de estilo es indudable en estas sonatas, "da camera" las doce del *opus 1* (aquí grabadas nueve), y "da chiesa" las doce restantes (de las que se nos ofrecen seis). Mayor variedad tienen las primeras,

donde se imbrican danzas propias de la época sobre el esquema alternante propio de la sonata "da chiesa", aunque también en alguna de ellas se muestra innovador Tibaldi, con cortos pasajes para solistas que parecen anticipar los desempeños solísticos más prolongados de las composiciones del veneciano Vivaldi.

Los cuatro músicos que forman "Parnassi musici" interpretan de tal manera esta música que lo por ellos logrado responde a lo soñado por cualquier entusiasta del período barroco, y del italiano en particular. Es un disco muy recomendable, en el que la grabación está a la altura de lo apetecido.

J.A.G.G.

TVEITT: *Cien melodías folclóricas de Hardanger op. 151* (suites n.ºs 1 y 2). Orquesta Sinfónica de Stavanger. Director: Ole Kristian Ruud. BIS CD-987. DDD. 72'43". Grabación: VIII/1998. Productor: Robert Suff. Ingeniero: Jens Braun. Distribuidor: Diverdi. Ⓟ PN

Hardanger es una región noruega en la que Geirr Tveitt vivió. Sus antepasados eran originarios de las tierras que se hallan

sobre el fiordo que da nombre a la zona y en una granja de la familia recaló el compositor y fue conociendo el folclore del lugar a lo largo de los años en que allí estuvo empapándose de la música popular noruega que tanto influyó en su modo de hacer. Tveitt buscó en el folclore nuevas posibilidades melódicas, rítmicas y dinámicas y cómo éstas podían relacionarse de un modo genuinamente noruego... él mismo consideraba que su obra descansa en los "viejos modos noruegos" e incluso teorizó sobre ello en su tratado *Tonalitätsbeorie des parallelen Leittonsystems* escrito en 1937. Este compacto recoge dos suites de su obra más (relativamente, al menos aquí) popular, sus *Cien melodías folclóricas de Hardanger, op. 151*. Obra cuyo título puede inducir a error (y más sabiendo la orientación de su autor), tanto en cuanto a la naturaleza de la obra como en cuanto a la personalidad del compositor. Tveitt no es ni un folclorista ni un nacionalista al uso, en absoluto; su música es de una incuestionable contemporaneidad y nombres más que notables del siglo XX se pasean por sus pentagramas: Bartók, Prokofiev, Ravel, Shostakovich... Aunque la música de Tveitt es de una innegable personalidad, algo que se debe tanto a su inquietud como artista como a su propio paisaje (y un poco

también a su amor por Grieg). La orquestación colorista, jamás pintoresca, y el sugerente trabajo melódico y armónico de un material eminentemente modal confieren a la música de Tveitt un interés evidente. Sorprendentes y muy interesantes, estas dos suites son interpretadas de un modo probablemente ideal.

J.P.

VILLA-LOBOS: *Sinfonía n.º 1 op. 112, Sinfonía n.º 11. SWR Radio-Sinfonieorchester Stuttgart. Director: Carl St. Clair. CPO 999 568-2. DDD. 52'15". Grabación: IX/1997. Productores: Burkhard Schmilgun, Felix Fischer. Ingeniero: Karl-Heinz Simmerlein. Distribuidor: Diverdi. Ⓟ PN*

Forma parte este CD del proyecto de grabar las doce sinfonías de Heitor Villa-Lobos por parte de Carl St. Clair, tras una colaboración suya —en estudio— con la SWR Radio-Sinfonieorchester Stuttgart en 1995. Esta orquesta alemana, fundada hace más de cincuenta años, demuestra aquí su calidad, cimentada y consolidada con el trabajo y las enseñanzas de maestros como Celibidache, Neville Marriner, Gelmetti, Prêtre, por citar sólo a unos directores titulares de la formación.

El tejano Carl St. Clair, entusiasta de la música contemporánea, explota a fondo la escritura de la *Sinfonía n.º 1* (Río de Janeiro, 1916), para gran orquesta, con una bien nutrida sección de percusión, sabedor de la adecuada respuesta del instrumento que atiende a su batuta. Obra ligada al modelo estructural clásico pero que se alimenta del autodidactismo de que hizo gala el autor, el más admirado compositor brasileño, de una gran fecundidad, y uno de los músicos más notables del siglo XX. En la *Sinfonía n.º 11*, de casi cuarenta años después (Nueva York, 1955), encargo de la Boston Symphony Orchestra, por entonces dirigida musicalmente por Charles Munch, se perciben elementos modernistas y ecos un tanto folclóricos. Pero tanto en la *n.º 1*, deudora de alguna manera del romanticismo y del impresionismo, como en la *n.º 11*, la tradición sinfónica occidental es asimilada y transformada por Villa-Lobos con personalidad e independencia. De manera que estamos en lo clásico pero no tanto, precisamente por esa libertad de creación del autor y por esa su siempre reclamada libertad de experimentación tan esencial en todo artista. Villa-Lobos es original, coherente, interesante como mínimo y con frecuencia fascinante.

J.G.M.

MÁS QUE UNA CONMEMORACIÓN

Este compacto es bastante más que una mera conmemoración del cincuentenario del fallecimiento de Joaquín Turina. Salvo dos de las obras contenidas aquí, el resto son primicias, alguna de ellas verdadero descubrimiento cuyo valor excede lo meramente curioso y que son interpretadas con autoridad y sensibilidad por un pianista ya conocido y reconocido que en esta ocasión muestra además sus dotes como director capaz de guiar con personalidad a una excelente orquesta. Las versiones de Barrio son idiomatismo del bueno, nada de pintoresquismo y sí mucho de sentido dramático y de saber lo que tiene entre manos. Así pues versiones intensas (con "tronío" para entendernos) de gran efecto expresivo. Tal como escuchamos aquí *El Jueves Santo a medianoche* (obra que no es sino una transcripción para piano y cuerdas de Turina de un fragmento de su pianística *Sevilla*) sólo se ha interpretado una vez, hacia finales de los años treinta en una audición privada. También sólo ha podido escucharse una vez, ésta en público en 1923, la música de escena para una representación teatral titulada *La Anunciación*. Pero no terminan aquí las novedades. La *Serenata para cuarteto*, que fue concebida como compañera de la célebre *La oración del torero*, se rescata del olvido en la versión orquestal que estrenara en 1943 la Orquesta de Cámara de Berlín. Las dos breves danzas (la segunda titulada *Tango* y de cuya transcripción se ignora la autoría) que encontramos antes y después de la *Serenata*, nos muestran al Turina más genuino y conciso. Todas estas



obras, verdaderas primicias dignas del máximo interés, justificarían por sí solas el compacto pero la guinda la ponen las versiones de dos obras ya ampliamente conocidas, la *Rapsodia sinfónica* y *La oración del torero*, que merecen ser tenidas muy en cuenta como primera opción.

J.P.

TURINA: *Rapsodia sinfónica, op. 66. La Anunciación, op. 27. El Jueves Santo a medianoche. La oración del torero, op. 34. Danza ritual, op. 55. Serenata, op. 87. Tango n.º 2, op. 8. Isidro Barrio, pianista y director. Orquesta de Cámara de l'Empordà. KOCH 3-1258-2. DDD. 60'31". Grabación: Figueres, V/1998. Productor: Dieter Heuler. Ingeniero: Johannes Tällner. Distribuidor: Diverdi. Ⓟ PN*

VIVALDI: *Sonata en do menor. Sonata trío en sol menor. HANDEL:* *Sonata n.º 1, en do menor, op. 1, n.º 8. Minuetto en sol menor (HWV 540b) para clave. Sonata n.º 2 en si bemol mayor (Fitzwilliam). Suite en re menor para clave (HG II/44). Sonata n.º 3 en fa mayor (cf. op. 1, n.º 5). Aria en fa mayor de la "Música acuática" (HWV 464) para clave. Sonata en trío en si bemol mayor. Marcel Poncele, oboe; Ann Van-*

lancker, oboe; Ewald Demeyere, clave; Richte van der Meer, violonchelo. AC-CENT ACC 99136 D. DDD. 56'02". Grabación: Male (Bélgica), II/1999. Productores e ingenieros: Adelheid y Andreas Glatt. Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PM

Bach nunca visitó Italia, pero su estudio y sus transcripciones de Vivaldi han dado lugar a abundante literatura y muchos registros discográficos. Mucho menos se habla -y se graba- en cambio de las influencias recibidas por Haendel en su período italiano (1707-1710). Para subsanar siquiera modestamente tal olvido, en este disco se presentan las tres sonatas para oboe solo más probablemente originales de todo su catálogo, más dos sonatas trío para dos oboes y tres breves piezas para clave, junto a una sonata y una sonata trío de Vivaldi. La enseñanza de que nada sale de nada no es el menor fruto de un experimento que, sin embargo, en nada desmiente la originalidad creativa del compositor de Halle. El oboista y luthier belga Marcel Poncele (Courtrai, 1957) aporta copias realizadas por su propia mano de oboes debidos a Thomas Stanesby hijo (ca. 1740). Como intérprete, exhibe un timbre siempre de gran nobleza pero muy flexible tanto en lo cromático como en las dinámicas, además de una técnica respiratoria y una digitación impecables. En el equipo de acompañamiento, muy compenetrado entre sí y con su líder, por su claridad y buen sentido rítmico destaca el clavecinista Ewald Demeyere, que da una versión canónica de la célebre Sarabanda y variaciones, tercer movimiento de la *Suite en re menor*. Tomas de sonoridad muy fidedigna y perfectamente equilibradas en los diferentes niveles de profundidad acústica.

A.B.M.

VIVALDI: Conciertos para cuerdas RV. 114, 119, 121, 127, 133, 136, 150, 154, 157, 159, 160 y 164. Collegium Musicum 90. Director: Simon Standage. CHANDOS CHAN 0647. DDD. 62'08". Grabación: Londres, X/1998. Productor: Nicholas Anderson. Ingeniero: Jonathan Cooper. Distribuidor: Harmonia Mundi. Ⓢ PM

Este disco se anuncia como el primero de una integral de los conciertos para cuerdas de Vivaldi, la centésima de su producción por comparación con la inmensa popularidad de sus conciertos para solista, especialmente si pensamos en los de violín. Desde luego, en su favor no pueden aducir el virtuosismo de éstos, ni una inventiva temática tan desbordante, ni tampoco grandes avances armónicos o formales. Sin embargo, constituyen un apartado muy interesante para entender a Vivaldi en particular y la música barroca veneciana en general, la cual sin duda habría sido diferente sin la obra del Prete Rosso, y aquí hay que incluir sus composiciones más rutinarias sobre cuyo fondo destacan las mayores. A pesar de que únicamente dos de ellos (*RV. 133 y 150*) presentan rasgos estilísticos franceses, estos doce conciertos que abren plaza son conocidos como los "Conciertos de París"

no sólo porque su manuscrito se descubrió y se conserva en el Conservatorio de París (como consecuencia probable de las confiscaciones de bienes a los nobles tras la Revolución Francesa), sino porque su dedicatario debió de ser el embajador francés en Venecia o alguien de su entorno. Simon Standage, conocido sobre todo como violinista, cambia aquí el arco por la batuta para dirigir unas versiones de refinada sonoridad y fresca rítmica, además de claras y equilibradas en las tomas.

A.B.M.

WAGNER: Tannhäuser. Ramón Vinay (Tannhäuser), Gre Brouwenstijn (Elisabeth), Herta Wilfert (Venus), Josef Greindl (Landgraf), Dietrich Fischer-Dieskau (Wolfram), Josef Traxel (Walter), Toni Blankenheim (Biterolf), Gerhard Stolze (Heinrich), Theo Adam (Reinmar). Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth. Director: Joseph Keilberth. 3 CD GOLDEN MELODRAM GM 1.0032. Mono/ADD. Grabación: Festival de Bayreuth, 1954 (en vivo). Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PM

WAGNER: Lobengrin. Sándor Kónya (Lohengrin), Heather Harper (Elsa), Karl Ridderbusch (Rey Enrique), Donald McIntyre (Telramund), Grace Hoffman (Ortrud), Thomas Tipton (Heraldo). Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth. Director: Rudolf Kempe. 3 CD GOLDEN MELODRAM GM 1.0035. Mono/ADD. Grabación: Festival de Bayreuth, 1967 (en vivo). Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PM

Dos hermosas producciones del Festival de Bayreuth; la primera de ellas ya fue publicada anteriormente en Hunt y comentada desde estas páginas de crítica discográfica, así como en el Extra de SCHERZO dedicado a las Óperas en CD. La reedición de Golden Melodram no aporta gran cosa en el aspecto técnico, aunque quizá la grabación haya quedado más limpia; se puede recomendar para los que aún no la tengan en su discoteca. La versión cuenta con varias bazas importantes: una dirección excelente del sólido y efectivo Keilberth, buen concertador, incisivo en el color y en los *tempi*, preciso, seguro y con los debidos matices teatrales; una recreación magistral de Fischer-Dieskau, que encarna al Wolfram ideal por su técnica liederística, por su expresividad y refinada matización; habría que retroceder hasta Janssen o Schlusnus para encontrar tales exquisiteces de dicción y musicalidad; un apasionado, viril y vibrante Tannhäuser a cargo del tenor chileno Ramón Vinay, de facultades algo justas en la extensión y el volumen si tenemos en cuenta lo que exige esta temible parte de tenor, pero que se ven compensadas por la actuación dramática de este notable cantante-actor; una Brouwenstijn que es una frágil, delicada y dulce Elisabeth; un Greindl que encarna al autoritario e imponente Landgraf que todos se esperan; y, en fin, una aceptable Venus de Herta Wilfert que con el excelente equipo de comprimarios completa este estupendo cuadro de cantantes (Traxel, Stolze, Blankenheim y

Adam, aunque a este último Golden Melodram le haya suprimido del libreto y del reparto que figura en la portada). En suma, sobresaliente *Tannhäuser*, magníficamente cantado y dirigido y de aceptables resultados sonoros (suficientes en cualquier caso si tenemos en cuenta lo que se espera de estas grabaciones).

Después de un primer *Lobengrin* de 1951 (editado por Acanta), y del extraordinario de 1962-63 grabado con la Filarmónica de Viena en estudio para EMI, nos llega ahora esta tercera interpretación de Rudolf Kempe registrada en vivo en el Festival de Bayreuth de 1967, con un notable aunque no excepcional equipo de cantantes y una dirección poética, intensa, vibrante y animada que conjuga admirablemente los aspectos líricos y dramáticos de la obra; nadie diría oyendo este documento que Kempe tuvo problemas con la acústica del Festspielhaus. Aparte de la dirección, lo más llamativo en el aspecto vocal es la intervención de Sándor Kónya, efectivamente la voz más bella para el caballero del cisne desde los cincuenta hasta hoy mismo, lo cual no quiere decir que sea el mejor cantado: su concepción del personaje es un tanto monocorde, distanciada, poco creíble y se echa de menos (otra vez) la sutil y matizada recreación de un Windgassen (escúchese cualquiera de sus dos más famosas intervenciones, Teldec 1953 o Hunt 1954, con Keilberth y Jochum respectivamente). A la soprano inglesa Heather Harper, de bonito timbre e instrumento lírico apropiado para el personaje, le falta ternura, misterio y convicción; aceptable Donald McIntyre, en buena forma vocal y dramática, pero sin especial transcendencia. Bien, finalmente, Hoffman y Ridderbusch, a juicio del firmante lo más relevante y atractivo en el aspecto vocal de este registro. En conjunto, una buena representación de *Lobengrin*, pero inferior a la del propio Kempe para EMI, aunque la comparación se haga con un registro hecho en estudio (con sensacionales Grümmer, Ludwig y Fischer-Dieskau, notable y convincente Thomas, y soberbia Filarmónica de Viena, aparte, claro está, de una grabación mejor). En suma, documento histórico de Bayreuth en el que hay que destacar la dirección de Kempe, la belleza vocal de Kónya y alguna que otra intervención aislada, tres razones de peso que hay que colocar en el plato positivo de la balanza a la hora de hacerse con este registro.

En resumen, dos versiones en vivo del Festival de Bayreuth indicadas sobre todo para buenos catadores operísticos. *Tannhäuser*, especialmente, es una gran interpretación, con un Fischer-Dieskau absolutamente excepcional y un cuadro de voces espléndido. Sonido aceptable, de suficiente claridad en ambos casos.

E.P.A.

WAGNER: La walkyria, acto 1º. Marianne Schech (Sieglinde), Franz Völker (Siegfried), Friedrich Dalberg (Hunding). Orquesta Estatal de Baviera. Director: Georg Solti. ORFEO C 019991 Z. Mono/ADD. 64'36". Grabación: Mu-

nich, V/1947 (en vivo). Distribuidor: Diverdi. **PM**

Esta representación de *La walkyria* fue el primer Wagner que dirigió Solti tras la Segunda Guerra Mundial, concretamente en el Prinzregententheater de Munich el 7 de mayo de 1947 (Hans Hotter cantó Wotan, y Erna Schlüter y Helena Braun se turnaron como Brunilda). En sus *Memorias* el director no habla más que de pasada de esta velada, y sólo para referirse a Hans Hotter, "un talento excepcional, de intacto poderío vocal y presencia escénica deslumbrante". Por el contrario, Klaus Adam, en el libreto del disco, comenta ampliamente todos los avatares de esta interpretación y los comentarios más relevantes que aparecieron en la prensa de Munich. El compacto tiene interés por mostrarnos una versión en vivo de uno de los directores operísticos modernos más significativos en sus comienzos, algo tímido en su manejo de la orquesta y los matices expresivos, sin la amplia respiración que requiere esta música y tampoco sin la fulgurante intensidad que caracterizaría las versiones del Solti posterior (no nos olvidemos de que era su primer Wagner), pero de acusado sentido teatral e impecable acompañamiento a los cantantes (el *Süd-deutsche Zeitung* habló de "rigor sin concesiones de los *tempi*, fina diferenciación de la sonoridad orquestal y poder expresivo dramático; la orquesta nunca había tocado tan bien... una interpretación irresistible"). Las voces que intervienen son tres excelentes modelos: Marianne Schech canta maravillosamente, aunque su voz no esté en óptimas condiciones; Franz Völker tiene buena línea de canto y perfecta dicción, mientras que Dalberg es un bajo idóneo para Hunding. Aceptable grabación monofónica excelentemente procesada y comentarios notables de Klaus Adam sobre esta representación. Recomendable sobre todo para operófilos de nivel alto y seguidores de Solti. En el libreto se ha incluido todo el catálogo de esta firma alemana, uno de los más atractivos que se pueden encontrar en la actualidad.

E.P.A.

WECKMANN: *Conciertos sacros y música para clave*. Susan Gritton, soprano; Paul Agnew, tenor agudo; Julian Podger, tenor; Stephen Varcoe, barítono. Robert Wooley, clave. Cuarteto Purcell. CHANDOS Chaconne CHAN 0646. DDD. 67'47". Grabación: Suffolk, V/1998. Productor: Martin Compton. Ingeniero: Anthony Howell. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN**

Importante personalidad para el desarrollo de la actividad musical de Hamburgo, Matthias Weckmann sufrió en sus obras vocales una influencia considerable del estilo de Schütz. Este factor es claramente apreciable en las versiones del Cuarteto Purcell y colaboradores. Varcoe presenta un timbre un tanto descolorido, aunque su canto es ciertamente expresivo en *Wie liegt die Stadt so wüste*. Sin embargo, los con-

ciertos espirituales quedan algo mortecinos y de pobre sonoridad en estos acercamientos minimalistas y un punto monótonos. La obra más lograda dentro de este género es *Weine nicht, es bart überunden*, un momento en el que destaca la intervención del tenor Agnew y las imitaciones de fanfarrias en la cuerda. Más interesantes son las versiones de las obras de tecla que pueden ser vistas como parte de la cadena que llevaría a Bach. Wooley recrea con notable libertad la *Tocatta IV* y de modo austero la *Partita III*.

E.M.M.

WOL-FERRARI: *Sly*. Hans-Dieter Bader, tenor (Sly); Deborah Polaski, soprano (Dolly); Klaus-Michael Reeh, barítono (el Conde); Siegfried Haertel, bajo (John Plake). Coro y Orquesta de la Opera Estatal de la Baja Sajonia, Hannover. Director: Robert Maxym. 2 CD ARTS 47549-2. DDD. 109'45". Grabación: Hannover XI/1982 (en vivo). Ingeniero: Dierks Studios. Distribuidor: Diverdi. **PE**

Como dice su apellido, mitad alemán, mitad italiano, la estética de la obra de Wolf-Ferrari parece evocar los dos mundos: el primero en la parte orquestal; el segundo, en la vocal. Sus óperas más frecuentadas, aunque no demasiado, son las de tipo cómico, en cabeza esa joyita que es *El secreto de Susana*. José Carreras lleva unos dos años paseando por escenarios este título "dramático" del compositor veneciano que se dio a conocer en italiano en Milán en 1927 (con Mercedes Llopart, la profesora de Kraus y Scotto, y Pertile). En Dresde se cantó en alemán en 1928 y este idioma es el elegido por esta versión sajona, que antaño incluyó en el catálogo de vinilo el sello Acanta. Partitura de enorme fuerza dramática, de acuerdo al tema que la motiva (un poeta alcoholizado, que se suicida al descubrir, cuando estaba a punto de regenerarse gracias al amor de Dolly, que ha sido objeto de una siniestra broma por parte de unos nobles aburridos), con una orquestación puntillosa y con los climas apropiados para traducir esta acción delirante, casi de pesadilla, precisa de unos cantantes que se distingan más por su actuación que por las posibilidades estrictamente vocales. Todo el equipo (amplio, con partes secundarias de relieve) responde con dignidad a la batuta de Maxym, que ha trabajado la partitura con enorme sentido teatral, un trabajo escénico que se percibe claramente en la audición. A destacar la Dolly intensa, sensible, inatacable instrumentalmente, de Deborah Polaski, entonces aún esperando el enorme espaldarazo que le daría posteriormente Daniel Barenboim, y el diabólico Conde de Reeh, un sólido barítono desde hace años pilar de la compañía del Teatro de Hannover. Bader destaca su protagonismo, más que por sus medios, por la intensidad de los acentos que pone en juego, dando bastante relieve a personaje tan complejo.

F.F.

YUN: *Pièce concertante*. Cuarteto de cuerda nº5. Pezzo fantasioso. *Tapis. Telle dich Nacht*. Ensemble Isang Yun de Pyongyang. WERGO WER 6639 2. DDD. 57'22". Grabación: Sandhausen, V/1999. Productor e ingeniero: Günter Appenheimer. Distribuidor: Diverdi. **PN**

Marc Vignal califica a Isang Yun como "personalidad dominante de la vida musical contemporánea" y define así su lenguaje: "Buscó la síntesis de las tradiciones musicales de Oriente y de Occidente, intentando traducir en términos de técnica occidental avanzada las prácticas de ejecución y la poética asiáticas". Yun empezó su formación en su Corea natal y en Japón, estudiando composición al modo occidental. Amplió conocimientos en París y sobre todo en Berlín con Boris Blacher y Josef Rufer. La capital alemana fue su lugar de residencia a partir de 1964 hasta su muerte en 1995 (con un paréntesis: en 1968 fue secuestrado por los servicios secretos coreanos acusado de espionaje, fue encarcelado en Seúl hasta que recobró la libertad cinco años más tarde y volvió a Berlín). En la música de Yun percibimos la influencia de la estética francesa de nuestro siglo (hay algo de impresionismo y algo del distanciamiento neoclásico) y también del post-webernianismo, pero todo ello puesto al servicio de lo que Marc Vignal llama "las prácticas de ejecución y la poética asiáticas" aunque nunca cae en el colorismo más o menos exótico (lo que sí resulta sorprendentemente exótico es el final del *Quinto Cuarteto*, con alusiones a Schubert y Mozart) ni en el estatismo. La música de Yun tiene un efecto directo y su adscripción a la contemporaneidad es indiscutible, siendo uno de los más relevantes compositores de este final de siglo, aquí representado por obras que van de 1976 a 1990 y en las que el origen geográfico de su autor (a pesar de ser tan perceptible como se quiera) no pasa de lo anecdótico. Interpretaciones sólidamente comprometidas.

J.P.

RECITALES

JOAQUÍN ACHÚCARRO. Pianista. Obras de Borodin, Chopin, Debussy, Falla, Gershwin, Grieg, Ilynsky, Liszt, Poulenc, Schumann y Scriabin. ENSA-YO ENY-CD-9806. DDD. 68'41". Grabación: Barcelona, VII/1998. Productor: Antonio Armet. Ingeniero: David Martí. Distribuidor: Gaudisc. N PN

Tras el magnífico monográfico Brahms editado hace unos meses (ver SCHERZO, mayo de 1999), Joaquín Achúcarro realiza un recorrido por el género y el espíritu del nocturno, con obras de compositores que van desde Chopin hasta Gershwin o Falla. Ante un abanico tan amplio, los resultados son algo desiguales en algunos momentos. Lo primero que sorprende en el pianista

bilbaíno es la capacidad de acentuación, el poder de subrayar una frase y hacerla duradera en el tiempo. Condensa la belleza en determinados momentos y congela la respiración.

Muestra una paleta de colores asombrosa cuando interpreta de forma sutil *La soirée dans Grenade* de Debussy, aunque no posee el espíritu alucinado y arrebatado de Scriabin en el *Preludio y Nocturno op. 9*. El *Falla de la Danza ritual del fuego* es luminoso y extravertido, lo mismo que el Poulenc de *Bal fantome*. El romanticismo contenido de los nocturnos chopinianos es expuesto con una claridad no exenta de fuerza, al igual que en *Rêverie*, de las *Escenas de niños* de Schumann.

Al margen de aparentes frivolidades como en *Segundo Preludio* de Gershwin, que viene aquí al caso de forma más lógica que lo que pudiera parecer, las pequeñas piezas conforman un universo particular de sensaciones que el pianista español expresa con naturalidad y sinceridad.

C.V.N.

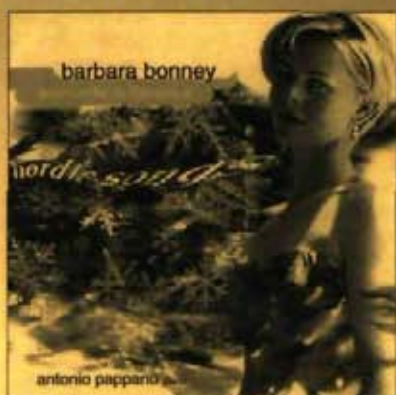
CARLOS ÁLVAREZ. Barítono. *Arias de Stiffelio, Roberto Devereux, La traviata, Falstaff, I puritani, La favorita, Carmen, Eugene Onieguin, Don Carlos.* **Ricardo Muñiz,** tenor. **Orquesta Sinfónica de Euskadi.** Director. **Mario Venzago.** CLAVES CD 50-9907. DDD. 62'45". Grabación: San Sebastián, II/1999. Ingeniero: Jean-Claude Gaberel. Distribuidor: Audividis. (P) PN

Primer recital en disco de este joven barítono malagueño, para el que ha elegido, con la prudencia que viene mostrando en su cada vez más ascendente carrera, un repertorio que ya ha asumido previamente en los escenarios. Así, la mayor parte de los personajes aquí incorporados (Stankar, Germont, Posa, Nottingham, Ford, Sir Ricardo, Onieguin, en especial) han sido los pilares del prestigio internacional que, justamente, ha conseguido. La voz aparece muy bien captada por los micrófonos, que devuelven sin mácula la nobleza de su timbre baritonal rico, homogéneo, viril y robusto. Álvarez acierta también en el clima de cada fragmento, así los varios Verdis resultan suficientemente diferenciados y sueñan con la debida significación dramática, aunque a la hora de dar primacía a alguno, la balanza se inclina por Ford de *Falstaff*, de quien canta soberbiamente *È sogno? o realtà?* Las incursiones en el bel canto donizettiano y belliniano son igualmente notables, por el cuidado de la línea y el fraseo, resolviendo con comodidad las zonas de canto de coloratura. Su Onieguin (que se le escuchó escénicamente en Madrid en veladas que todo aficionado recordará) es de manual, porque el colorido vocal sugiere de inmediato la juventud y el intérprete, toda la arrogancia del personaje chaikovskiano. La Sinfónica de Euskadi y Venzago acompañan con atención a la voz solista. El tenor madrileño Muñiz colabora, generosamente, prestando su voz a las intervenciones de Alfredo Germont y Don Carlos.

F.F.

ESPLENDIDA MADUREZ

Cada vez canta mejor Barbara Bonney. Sus últimos recitales (dedicados, respectivamente, a Robert y Clara Schumann, a canciones americanas y a Richard Strauss) lo habían demostrado ya, y este nuevo compacto, centrado en compositores nórdicos y cuyo título está tomado de una pieza de Jan Sibelius, viene a corroborarlo. La prueba más latente está en las bellísimas páginas de Edvard Grieg. La soprano norteamericana la había llevado al disco con anterioridad, para la edición dedicada al compositor noruego por DG, pero la diferencia interpretativa entre la versión de entonces y la de ahora es abismal. El encanto juvenil ha dado paso a unas lecturas mucho más maduras en todos los sentidos, tanto vocal como expresivamente. Las posibilidades que obtiene de su instrumento (más rico también en la actualidad) van unidas a una extraordinaria recreación de los textos. Y lo mismo puede hacerse extensible a los restantes autores (los suecos Wilhelm Stenhammar, Hugo Alfvén y Carl Sjöberg -con su maravillosa *Tonerina*, favorita de los cantantes escandinavos-, además del citado Sibelius), que están representados por sus más inspiradas melodías. Antonio Pappano actúa en todo momento como un acompañante sensible y extremadamente pendiente de la voz, a la que sabe aportar los apropiados colores desde el teclado. Pero, para que no todo sea perfecto, la portada es de



una cursilería aplastante, y no hace en absoluto justicia al contenido y a la calidad del disco. A ver si, de una vez por todas, los diseñadores gráficos de las casas fonográficas dejan de martirizarnos en este aspecto.

R.B.I.

BARBARA BONNEY. Soprano. *Diamantes en la nieve. Canciones de Grieg, Sibelius, Stenhammar, Alfvén y Sjöberg.* Antonio Pappano, piano. DEC-CA 466 762-2 DDD. 71'37". Grabación: Neumarkt (Alemania), VIII/1999. Productor: Michael Haas. Ingeniero: Jonathan Stokes. (P) PN

ERNA BERGER. Soprano. **Schubert:** *El pastor en las rocas D. 965, La trucha D. 550, Ave María D. 839.* **Bach:** *Willst du dein Herz mir schenken BWV 518, Bist du bei mir, geh' ich mit Freuden BWV 508.* **Mozart:** *Benedictus sit Deus K. 117, Vesperae solennes de confessore K. 339, Exsultate jubilate K. 165.* **Ernst Günther Scherzer,** piano; **Heinrich Geuser,** clarinete; **Marga Höffgen,** contralto; **Horst Wilhelm,** tenor; **Ferdinand Frantz,** bajo. **Coro de la Catedral de Santa Eduvigis. Orquesta Filarmónica de Berlín.** Director: **Karl Forster.** TESTAMENT SBT 1159. Mono/ADD. Grabaciones: 1956, 1957. Productor: Fritz Ganss. Ingeniero: Horst Lindner. Distribuidor: Diverdi. (P) PN


Siempre es un placer escuchar una voz tan fresca, pura, virginal, una voz "toda sonrisa" en palabras de John B. Steane, como la de Erna Berger (Cossebaude, Dresde, 1900-Essen, 1990), un verdadero ruiseñor. Con este instrumento, cálido y suave, y su relativa expresividad dramática era lógico que triunfara en papeles de soubrette y aquellos más líricos o ligeros de Mozart -recordemos su Zerlina en Salzburgo con Furtwängler- y en lieder sin excesiva complicación sentimental. Fueron famosas, sobre todo antes de la segunda guerra, su Reina de la noche de *La flauta mágica*, a la que prestaba -sin tener la voz robusta y el metal ideales- toda la exigida brillantez de coloratura y toda la seguridad de emisión requerida, y su Zerbinetta de *Ariana en Naxos*, que era en su gar-

ganta una cascada de roulades, de trinos bien puestos y de sobreagudos firmes, disposición técnica heredada por su alumna Rita Streich. El timbre luminoso y el estilo instrumental la hicieron asimismo buena intérprete del repertorio sacro, y tenemos buena muestra en esta recopilación con las tres páginas de Mozart, en las que aparece acompañada por sólidos conjuntos, por tres solistas competentes y por la batuta transparente y experta en estas lides de Karl Forster.

La voz de Berger se mantuvo tersa hasta bien avanzados los sesenta, aunque la persona valetudinaria en ese Don Giovanni salzburgués de 1954. De la frescura del instrumento, emparentado en ciertos aspectos con el de Elly Ameling, aunque no poseyera el talento para el claroscuro de ésta, dan cuenta estas grabaciones. Podríamos pedir, es verdad, más compromiso expresivo, más intensidad dramática en los lieder; pero todo no se puede tener... casi nunca. Admirable en las páginas bachianas y mozartianas, con uno de los *Exsultate jubilate* de referencia.

A.R.

EMIL GILELS. Pianista. **Mozart:** *Sonata K. 533 y Rondó K. 494.* **Brahms:** *Fantasías Op. 116.* **Debussy:** *Imágenes libro I.* **Stravinski:** *3 Movimientos de Petruschka.* ORFEO D'OR C 523 991 B. 74'03". Grabación: Salzburgo, Mozar-


teum, 17-VIII-1972 (en vivo). Distribuidor: Diverdi.  PM

Gilels en plena forma, captado en una toma estereofónica estupenda (sólo algo marrada en la primera página de Debussy) y en serie media. Por añadidura, alguna obra (Stravinski) que no aparece con asiduidad en la discografía del ruso, así que a por él de inmediato. Ese es el resumen que sugiere este disco. Gilels traza un Mozart cristalino, de sonoridad preciosa (la suya siempre lo es, hasta en el titánico final de Stravinski), matices hermosísimos y gran sabiduría en el canto. No es, si se quiere, un Mozart especialmente sonriente, pero sí de una sana ingenuidad ¡qué hermosura de fraseo! Brahms después, y sin duda "marca de la casa". Hay algún que otro roce, pero esta es una interpretación que oscila entre la pasión del primer *Capriccio* y el intimismo de los últimos *Intermezzi* con pasmosa y acertadísima maleabilidad. Dicho de otra forma, acierta de pleno, como solía ser su costumbre en la música del hamburgués. La riqueza de colorido preside su interpre-

tación de Debussy, capaz del mayor poderío y de la más etérea sugerencia tímbrica. Ciertamente, su admirado Richter iba en este sentido incluso más allá, pero no se escucha una versión de este calibre todos los días. Y finalmente, la apoteosis stravinskiana encuentra la titánica energía del mejor Gilels en una traducción que arranca del público salzburgués más que justificados ¡bravos! Un recital sobresaliente, sin duda, que merece la atención de todos los aficionados al piano. Dado que además el precio añade atractivo, la cosa no tiene duda. Muy recomendable.

R.O.B.

MARIE KEYROUZ. Voz. Canciones sacras de Oriente y Occidente. La Navidad en las tradiciones de las iglesias orientales. Ensemble de la Paix. Ave María. Obras de Beethoven, Brahms y otros. Orquesta de Auvernia. Director: Arie van Beek. 2 CD VIRGIN 5 45389 2. DDD. 55'11", 59'35". Grabaciones: París, IV/1999;

Puy-de-Dôme, VII/1999; Manglieu, VIII/1999. Productor: Jean-Philippe Rolland. Ingeniero: Nicolas Bartholomée.  PN

El primer CD no parece responder con rigor a las exigencias de una transmisión fidedigna de las músicas tradicionales que dice contener. La voz de Keyrouz sobresale del grupo instrumental mediante un trabajo por demás evidente de la mesa de mezclas. Ciertamente que la cantante muestra una sincera capacidad para emocionarse - otra cosa es la respuesta personal a su arte - pero el hipotético efecto religioso no puede por menos que sonar bastante afectado, caso del oficio bizantino cantado en segundo lugar. Otra cuestión es el segundo CD, que contiene músicas en arreglos para orquesta de Marc-Olivier Dupin. Además de la falta de respeto para con los originales legados por los creadores, el disco destila una cursilería inagotable, una monotonía expresiva asombrosa y una prestación orquestal mortecina.

E.M.M.

PROPUESTA DE FUTURO

Habitualmente el dúo Grau-Schumacher combina en sus recitales obras de compositores actuales y composiciones pertenecientes al gran repertorio clásico-romántico, por lo tanto un recital con Ligeti y Schubert de protagonistas es algo corriente en ellos, pero en este caso la novedad estriba en que se ha separado cada una de la *Tres piezas para dos pianos* de Ligeti (*Monumento*, *Autoretrato* y *Movimiento*) para intercalar entre ellas las dos grandes obras de Schubert para piano a cuatro manos, y todo sin pausas. Como nos dice Andreas Grau, "sin solución de continuidad, por lo que el concierto resulta un continuum musical de una hora de duración que no debe interrumpirse tampoco con aplausos del público". La relación entre tradición y vanguardia, entre pasado y presente, y la mutua influencia que se da entre dos lenguajes menos distintos y menos distantes de lo que parecen, es muy estimulante y enriquecedor a partir de unas interpretaciones como éstas. La seducción es implacable, irresistible, este compacto engancha desde el primer momento, y escuchar obras ya conocidas como si formaran un todo produce una impresión verdaderamente nueva en la que lo contrastante es irrelevante para poder percibir que es más lo que une a estos dos compositores que lo que les separa. Al escuchar estas composiciones una tras otra, los silencios adquieren gran expresividad, no son meras pausas que dan paso a la siguiente obra sino que forman parte de la propia música (en esto tanto Schubert como Ligeti son magistrales y la continuidad que proponen Grau y Schumacher aún las enriquece más). La tensión del lenguaje de Ligeti se reviste de un significado distinto al habitual al observar como Schubert presenta tanta tensión como el maestro húngaro y las ba-



rreras de tiempo y procedimientos se desvanecen ante lo verdaderamente importante: la música como arte. Un compacto soberbio que interesará a cualquier buen aficionado. Sin duda, una muestra de creatividad que escapa del anquilosamiento y que ofrece pistas de como podrían ser los conciertos del futuro antes de que los tics de la inmovilidad terminen con ellos para siempre. Muchos melómanos han dejado de acudir al recital en vivo y encuentran más interesante y más enriquecedora la audición en casa; discos como éste permitirían rescatar a ese público harto de lo más trillado y al que ya nada puede sorprenderle. Uno de los modelos a seguir si se quiere la supervivencia del concierto en directo.

J.P.

ANDREAS GRAU-GÓTZ SCHUMACHER. Dúo de pianos. Obras de Ligeti y Schubert. COL LEGNO WVE 20102. DDD. 56'23". Grabación: Baden-Baden, I/1997. Productor: Wulf Weimann. Ingeniero: Ute Hesse. Distribuidor: Diverdi.  PN

MATTI SALMINEN. Bajo. My Christmas. Páginas de Hannikainen, Sibelius, Kotilainen, Merikanto, Kaski, Sonninen, Kuusisto, Kokkonen y Turunen. Avanti Chamber Orchestra. Director: Atso Almila. FINLANDIA 21558-2. DDD. 55'10". Grabación: Lahti, XI-XII/1996. Producción: Lahti Organ Festival. Ingeniero: Enno Mäemets. Distribuye: Warner.  PN

Es raro encontrar un disco navideño cantado por un bajo y bastante más insólito es, también, que este repertorio se aleje de la tradicional convencionalidad (cuántas versiones habrá, por ejemplo, de *Stille Nacht*) ofreciéndonos un conjunto de páginas totalmente finlandesas, en un amplio abanico que abarca variados temas desde los pertenecientes al más universal compositor de esa tierra nórdica, Sibelius, al contemporáneo Joonas Kokkonen, autor de una de las óperas modernas más fascinantes que escucharse puedan: *Las últimas tentaciones*. La voz oscura, cavernosa, a veces tétrica, de Matti Salminen, que tanto rendimiento nos ofrece en papeles como el Gran Inquisidor, el Comendador, Marke, Gurnemanz, Osmin, Hunding o Hagen, por citar algunos de los más significativos, se pliega aquí, a este repertorio amable, jubiloso e íntimo con perfecta adecuación. El hermosísimo timbre, la impecable afinación, la enorme cuadratura de esta privilegiada voz encuentra los acentos idóneos para canciones tan joviales como *La Navidad de los niños* de Oskar Merikanto, tan mórbidas como *Paz, sólo paz* de Ahti Sonninen, cantado deliciosamente a mezzavoz, o tan transparentes como *Bendito seas, árbol de Navidad* de P. J. Hannikainen. Disco encantador, tanto por el repertorio como por la labor del intérprete vocal, bien secundado por orquesta y director, además de los puntuales solistas de órgano, chelo y percusión.

VINCENZO LA SCOLA. Tenor. *Vita mia.* Canciones de Bizzarri/Marcucci, Menken/Zippel, Wonder, Mattia, Fauré, Peter Wolf, Pat Boone, etc. Cliff Richard, voz; Julian Lloyd Webber, chelo. London Musician Orchestra. Sinfónica de Múnich. Director: Peter Wolff. EMI 56926. DDD. 41'05". Grabación: Inglaterra y Austria. Productor: Peter Kupfer. **PN**

Este tenor confiesa haber sentido la llamada de su vocación escuchando a Carlo Bergonzi en *La forza del destino*, quien luego se convertiría en su profesor. Está realizando una bonita carrera como intérprete del repertorio italiano de la primera mitad del XIX (Nemorino, Tonio, Ernesto, Elvino, Tebaldo, Orombello, etc.) y de los papeles más líricos verdianos y puccinianos, con algunas incursiones en personajes de mayor peso como Ernani (en Martina Franca, empujado por Celletti, todo hay que decirlo). Su base vocal es importante, prevaleciendo sobre otras cualidades la belleza tímbrica, y el intérprete tiene encanto y personalidad. En este disco sigue el ejemplo de la popular trimurti tenorial, que ha unido sus voces repetidamente a cantantes pop, es especial Pavarotti (por lo que esta reseña, quizás, convendría más a otro tipo de revista). Así, al lado de La Scola, en tres cortes del registro, encontramos al eterno Cliff Richard. El italianismo del tenor está más cercano a un cantante popular tipo Domenico Modugno que a un intérprete de origen anglosajón. Sin embargo, con Richard, la voz se acopla mejor de lo que pudiera pensarse en principio. Los temas son muy agradables, en especial el que da título al disco, *Vita mia*, cantado en italiano y en inglés, con lo que, escuchándola, es difícil evitar una sensación extraña de ambigüedad sentimental (¿se la estarán dedicando uno a otro?). Al lado de *Après un rêve* de Fauré, donde el chelo de Webber le da un clima muy introspectivo, y que está muy bien resuelta por La Scola, el tenor reúne además canciones tan italianas como *Passione mediterranea*, tan americanas como *My love* de Stevie Wonder y dos pertenecientes a filmes famosos, una de ellas la tan espléndida de la película *Exodus* de Otto Preminger (que también grabó, y muy bien interpretada por cierto, Richard Tucker).

F.F.

CONCHITA SUPERVÍA. Mezzosoprano. Grabaciones operísticas completas. 3 CD ARIA 1030. ADD. 203'29". Distribuidor: Gaudisc. **PN**

Después del primer volumen de Conchita Supervía dedicado al mundo de la canción, tenemos una nueva oportunidad de deleitarnos con el arte de la eximia cantante, en un álbum en el que se incluyen todas sus grabaciones operísticas, complementadas con fragmentos de la opereta *Frasquita*, de Lehár y romanzas de zarzuela, género que la mezzosoprano amaba mucho. Lo que más se admira de Supervía es su fabulosa versatilidad, capaz de afrontar el más variado repertorio de su cuerda,

SIN CONCESIONES

Harmonia Mundi recoge en este álbum, con buen sonido de la radio Checa, algunas de las grabaciones que, en su serie Praga, ya nos ofreciera por separado, y en acoplamientos diferentes, de los conciertos celebrados en la ciudad que le da nombre por Evgeni Mravinski al frente de la Filarmónica de Leningrado, con la única excepción del *Concierto para violín nº 1* de Shostakovich, en el que dirige a la Filarmónica Checa. Es precisamente a la música de Dimitri Shostakovich a la que -salvo la presencia de la *Sexta Sinfonía* de Prokofiev y la *Música para cuerdas, percusión y celesta* de Bartók- se dedica el conjunto, lo que nos da un retrato bastante cumplido -faltan piezas de fuerza de la entidad de la *Octava* de las maneras con las que el gran director ruso abordaba las obras de su compatriota. Dada la abundancia de discografía de estas páginas, incluso con otras opciones a cargo del mismo director -no siempre disponibles en nuestro mercado, lanzadas a menudo en series y no por separado-, lo primero que cabe preguntarse es si este álbum puede considerarse una buena referencia. La respuesta es, naturalmente, afirmativa. Ni que decir tiene que aquí está el Mravinski rigurosísimo, casi adusto, analítico -sus pares estilísticos serían Reiner, Szell o Klemperer-, incapaz de hacer concesiones que desvirtúen el mensaje estrictamente musical -ese que algunos se creen haber alcanzado por la vía de la asepsia- de la creación de Shostakovich, un autor del que hoy nos parece quizá el intérprete más objetivo. Todo ello nos lleva a unas lecturas de una intensidad casi al límite, al margen incluso de lo trágico de su pretexto -el Largo de la *Sexta*, el segundo tiempo de la *Undécima*, y en las que el cruce entre vida y obra deviene aquí con una naturalidad sobrecogedora sin necesidad de hiperactuación alguna -el ejemplo más evidente es su fabulosa *Quinta*, en la que hallamos la férrea construcción de Svetlanov (Canyon) y la amargura visible, y teñida de ironía, de Rozhdestvenski, consecuencias las dos, por otra parte, de este impresionante edificio construido por



Mravinski. Del *Concierto nº 1* poco puede decirse que no sepa el aficionado. Oistrakh, artífice con el director del estreno de la obra, renueva sus laureles en una lectura a la que, comparada hoy con las de Svetlanov (Arlecchino) y Kondrashin (Russian Disc), los dos con Kogan, quizá le falte, por parte de Mravinski, un cierto plus de fuerza, quién sabe si de convicción, en el primer movimiento. En Bartók ya sabemos la seriedad de planteamientos de Mravinski, aquí confirmados de sobra. La *Sexta* de Prokofiev es amarga, muy amarga, la revelación de un crepúsculo ya demasiado oscuro. Un álbum, pues, lleno de interés, que muestra a un músico excepcional, a uno de los grandes del siglo XX en una piedra angular de su repertorio.

L.S.

EUGENI MRAVINSKI EN PRAGA. Shostakovich: *Sinfonías nºs 5, 6, 11 y 12. Concierto para violín y orquesta nº 1 en la menor, op. 77. Bartók: Música para cuerdas, percusión y celesta. Prokofiev: Sinfonía nº 6. David Oistrakh, violín. Orquesta Filarmónica de Leningrado. Orquesta Filarmónica Checa (Concierto). 4 CD HARMONIA MUNDI Praga PR256016-19. 268'14". Grabaciones: en concierto público, monoaural y estéreo; Praga, 1955-1967. Distribuidor: Harmonia Mundi. **PN***

desde las obras de Rossini, a las que desarrolló su grandeza y autenticidad, hasta las de mayor densidad vocal. Su voz es timbrada, expansiva e impactante, y consigue convertir su característico vibrato en virtud, que la ayuda a redondear sus visiones. Se han seleccionado cronológicamente y se inicia con unas versiones, que resultan muy actuales, del Cherubino de *Le nozze di Figaro*, sigue un delicado Paisiello y luego surge la lección del estilo, con las óperas del genio de Pésaro, *L'italiana in Algeri*, *Il barbiere di Siviglia* y *La cenerentola*, a las que dota de una mágica dimensión. Su dominio del repertorio francés es patente, que llega a su cénit con su visión de Carmen, en dos grupos de registros, los de la primera época en italiano y la segunda en francés, en los que sienta cátedra de cómo debe plantearse la evolución del personaje,

sin falsas exageraciones. Su *Samson et Dalila* está llena de sensualidad intuitiva y en *Werther* expresa de forma clara el dolor contenido. Su versatilidad era tanta que le permitía cantar con soltura el aria de Mussetta, de *La bobème*, de la que se ofrecen dos versiones, la última procedente de la película *Evensong*. El mundo de la ópera se completa con su creación de *Hansel und Gretel* y la variedad de matices que consigue en *Der Rosenkavalier*. Es sorprendente su capacidad de adaptación a la opereta, que llena de frescura, a la vez que enaltece la zarzuela, con interpretaciones modélicas, de obras conocidas y otras que no lo son tanto. Gran oportunidad de recrearse con la excelsa calidad de tan ejemplar artista.

A.V.

FRANCINE VAN DER HEIJDEN. Soprano. El arte de la canción mendelssohniana. Lieder de Fanny Hensel y Felix Mendelssohn. Ursula Dütschler, fortepiano. CLAVES CD 50-9901. DDD. 62'55". Grabación: Utrecht, IV/1998. Ingeniero: Günter Appenheimer. Distribuidor: Auvidis. Ⓢ PN

Aunque desde 1819 ambos hermanos empezaron a componer, parece que en las obras con participación vocal su punto de vista no era el mismo. Mientras Felix tenía una idea filosófica de las notas y no de la palabra— como soporte del mensaje, los lieder de su hermana tienen un aparente mayor vuelo, derivado quizá de una sensibilidad más a flor de piel y un menor encorsetamiento supongo que por el menos profundo conocimiento que de insigne predecesores en la composición tenía su hermano: es como si la voz hiciera un avance de la línea melódica remontando con un lirismo más natural las estrofas utilizadas.

El disco propicia la ocasión de compa-

rar con gran facilidad frutos de la uno y del otro; un aliciente, sin que deje de serlo lo ideal como felices vehículos de la soprano van der Heijden y de su acompañante Ursula Dütschler, que con un fortepiano francés (Henri Pape, 1821), cuyo sonido se une al de la cantante en matrimonio perfecto. Esta tiene una voz de lírico-ligera, homogénea en todos los registros y con una intrínseca belleza que no hace echar nada de menos en sus interpretaciones, ya que la intención al decir es más que suficiente. Los resultados son ajustados y brillantes, con una toma de sonido aleccionadora, como es habitual en la marca.

Otro aliciente es el hecho de que en el disco presente se graben por vez primera algunos de los lieder de Fanny, dándose en uno de ellos, perteneciente a los *Three Byron songs*, la coincidencia en cuanto al texto con otro de su hermano. Textos y documentado y bello libreto en inglés, francés y alemán.

J.A.G.G.

VARIOS

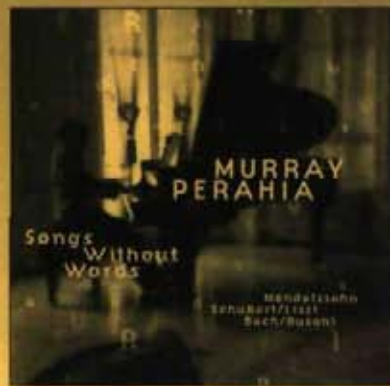
A CASA POR ACCIÓN DE GRACIAS. Obras de Swan, Tans'ur, Ingalls, Abelardo, Shumwaym Billings, Tallis, Cage, Wood, Hillier, West. His Majesty's Clerks. Theatre of Voices. Women's voices of The Pro Arte Singers. Andrew Lawrence-King, arpa, y otros. Director: Paul Hillier. HARMONIA MUNDI HMX 2907264. DDD. 58'06". Distribuidor: Harmonia Mundi. Ⓢ PN

Este disco es una selección de piezas de todos los tiempos relacionadas con la celebración del día de Acción de Gracias, costumbre típicamente estadounidense. Estas músicas son un muestrario del catálogo discográfico de Harmonia Mundi USA. Todas ellas han sido interpretadas o dirigidas entre 1992 y 1998 por Paul Hillier, que actualmente es director del Instituto de Música Antigua de la Universidad de Indiana. Fuera de este común denominador, el repertorio es heterogéneo y un poco confuso. Podemos encontrar ejemplos de salmos, himnos y villancicos de Nueva Inglaterra, cantos gregorianos, antifonas, polifonías góticas, aires tradicionales para arpa o piezas de Pedro Abelardo (1079-1142), Thomas Tallis (ca. 1505-1585) y de John Cage (1912-1992). De todo ello lo que quizás más resuena son los himnos propios de la celebración que da título al disco, sobre todo los de William Billings (1746-1800). Tanta variedad es prueba de la versatilidad de Paul Hillier, cantante, director, investigador, compositor, editor, y de su pluralidad de intereses. Esta antología de sus trabajos es seguramente una forma de agradecer los muchos dones y talentos que Dios le ha dado y de publicitar sus interesantes trabajos discográficos.

V.P.A.

RECITAL DE PERAHIA

Este nuevo recital de Perahia contiene obras que nos ha ofrecido, en parte, en algunos de sus últimos recitales madrileños (así algunas de las *Romanzas*, anticipadas en un recital para Ibermúsica, las transcripciones de Bach/Busoni, ofrecidas en un concierto para BMW, o los *lieder* de Schubert-Liszt, incluidos en su pasado recital del Ciclo de Grandes Intérpretes). Quienes disfrutan del elegante y equilibrado pianismo del norteamericano no deben dudar. Los *Preludios-Corales* de Bach/Busoni obtienen una traducción tan expresiva como sutilmente diferenciada en lo tímbrico (el canto parece expuesto por una tercera mano), incluso cuando el dibujo pide una agilidad endiablada, como en *Nun freut euch, lieben Christen* BWV 734. La serena exposición de *Nun Komm, der Heiden Heiland* BWV 659 nos recuerda la de cierto Wilhelm Kempff. Por su parte, las *Romanzas* de Mendelssohn están cantadas de forma bellísima y difícilmente podrían estar matizadas con más gusto, ambas cosas ya bien apreciables en el mencionado recital madrileño. La sobresaliente consideración global se eleva por encima de alguna discrepancia puntual, como el hecho de que algún *tempo* parezca pedir, para el firmante, más reposo, como el Andante de la *Op. 67, n.º 1*. Desde Gieseking (EMI) y Barenboim (DG) no había escuchado en disco una interpretación tan extraordinaria de estas páginas (escuchen la exquisita efusividad de la *Op. 38, n.º 6*, la gracia de la *Op. 67, n.º 2* o el vibrante impulso de la *Op. 30, n.º 4*). Por último, también los cuatro *lieder* de Schubert-Liszt, donde vuelve a brillar la elegancia y lirismo del canto, como en *Auf dem wasser zu singen* o el famosísimo *Ständchen*. Ello no es óbice para que Liszt aparezca —aunque su aparición



borre por momentos la del original schubertiano, como en el arrebatado del final del primero de los citados, una especie de ramalazo rapsódico muy propio del húngaro, que Perahia traduce con escrupuloso respeto. Un disco, en fin, extraordinario, grabado con fidelidad, claridad y presencia, que los amantes del buen piano no deberían dejar pasar. Todo un recital, en todos los sentidos. Muy recomendable.

R.O.B.

MURRAY PERAHIA. Piano. Bach/Busoni: Preludios corales BWV 645, 659, 734, 639. Mendelssohn: Romanzas sin palabras Op. 19, n.ºs 1, 3 y 5, Op. 67, n.ºs 1, 2 y 4; Op. 30, n.ºs 2, 4 y 6, Op. 38, n.ºs 2, 3 y 6, Op. 102, n.º 5, Op. 53, n.º 4 y Op. 62, n.º 2. Schubert/Liszt: Auf dem wasser zu singen, In der Ferne, Ständchen y Erlkönig. SONY SK 66511. DDD. 66'23". Grabaciones: Nueva Jersey, XII/1997; Londres, XI-XII/1998. Productor: Steven Epstein. Ingeniero: Richard King. Ⓢ PN

CONCIERTO DE AÑO NUEVO. Johann Strauss II: Vals de las lagunas, Op. 411. Polca de los belenos, Op. 203. Polca Albion, Op. 102. Canciones de amor, vals Op. 114. Csárdás del Caballero Pasman, Op. 441-1. El Proceso, polka Op. 294. Éljen a Magyar, polka rápida húngara, Op. 332. Vino, mujeres y canciones, vals Op. 333. Marcha persa, Op. 289. De las riberas del Danubio, polka rápida Op. 356. El bello Danubio azul, vals Op. 314. Eduard Strauss: Por correo especial, polca rápida, Op. 259. Saludo a Praga, polca francesa, Op. 144. Josef Strauss: La libélula, polca-mazurca Op. 204. Saludo de artista, polca francesa Op. 274. Músicas para María, vals Op. 214. Franz von Suppe: Mañana, mediodía y tarde en Viena, obertura. Johann Strauss I: Marcha Radetzky, Op. 228. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: Riccardo Muti. 2 CD EMI 5 67323 2. DDD. Grabación: Viena 1-1-2000 (en vivo). Productor: David Groves. Ingeniero: Mike Clements. Ⓢ PN

Con sorprendente celeridad nos llega el doble álbum del Concierto de Año Nuevo (exactamente diecinueve días después

de haberse celebrado, todo un record que seguramente veremos superado con el transcurrir de los años. Día habrá en que los espectadores de la Musikvereinsaal puedan recoger sus compactos a la salida del concierto -y si no, al tiempo-. En el de este 2000, nos encontramos por tercera vez con Riccardo Muti, más flexible e idiomático que en sus dos años anteriores (1993 y 1997), quizá sin la necesaria variedad expresiva y sin calar en esas sutilezas consistentes en saber dar el punto adecuado entre rusticidad y elegancia, entre artificio y naturaleza, entre humor e ironía que poseen todas estas obras (recuerden a Clemens Krauss o a los Kleiber, también a Karajan o a Boskovsky, para algunos el mejor traductor de estas músicas). Pero Muti, aun sin poseer ese difícilísimo arte del rubato y sin ser demasiado afín a estos pentagramas, se muestra siempre brillante, preciso, vibrante y con adecuados dejes de nostalgia que le van particularmente bien a estos pentagramas. El problema, como siempre, es que a la media hora de escucha, el oyente está impresionado tanto por la cálida y espectacular intervención orquestal como por la sensacional grabación, pero la música de los Strauss queda un tanto diluida entre tanto lujo y precisión. Quizá en próximas veladas añoremos a Muti, pero, digámoslo de una vez, estas músicas no son el mundo de este extraordinario verdiano. Por lo visto con el transcurrir de los años, el inmenso negocio del Concierto de Año Nuevo parece no tener fin, ese nietzscheano eterno retorno de lo idéntico puede estar repitiéndose por los siglos de los siglos hasta acabar con todos nosotros. En fin, eso es lo que hay. Para el Concierto del primer día del milenio (esta vez, de verdad) se anuncia Harmoncourt, otro excelente músico y director, aunque no especialmente afortunado con los Strauss. Pero no juzguemos, tiempo habrá para que se confirmen nuestras sospechas o para que rectifiquemos (¡ojalá!) en sentido contrario.

E.P.A.

LOS CONTRATENORES. Mitos y realidades. Alfred Deller, René Jacobs, Drew Minter, Andreas Scholl y Dominique Visse. 2 CD HARMONIA MUNDI Passerelles 590017.18. 76'14", 77'13". Libro de Peter Giles. Ⓢ PN

Junto al texto de divulgación, interesante pero no demasiado extenso, de Peter Giles -contratenor él mismo-, donde se traza la tipología vocal y la historia del repertorio, Harmonia Mundi ofrece dos discos centrados en este tipo de voz recopilados de su fondo de catálogo. Una forma atractiva e inteligente de conducir al interesado a las discografías completas de los artistas aquí representados. Los dos compactos presentan al contratenor tanto formando parte de un grupo como en solitario, enfoque este último el más numeroso. La música va desde la Edad Media a Britten, aunque el siglo XVIII es el más nutrido, en concordancia con la idea del autor del libro de que ésta fue la edad de oro de los contratenores; es decir, de los castra-

MESTIZAJE MUSICAL

Los excelentes, didácticos y documentados comentarios que Paloma Díaz-Mas escribe para este doble compacto finalizan con este párrafo que anima a su audición: "Disfrutar hoy (cuando el mundo tradicional sefardí apenas sobrevive más que en unos precarios restos) de estos cantos judeo-españoles, puede ser una invitación no sólo a gozar de su música y de las historias que nos narran sus letras, sino también a reflexionar sobre cómo unos exiliados supieron mantener durante siglos una tradición propia (judía e hispánica), enriqueciéndola gracias al contacto y a la convivencia con múltiples y diversas culturas". El origen geográfico del repertorio contenido en esta grabación es suficientemente representativo (de hecho exhaustivo) de su diversidad en cuanto a las influencias que los sefardíes fueron recibiendo. Encontramos músicas que proceden de Salónica, de Turquía, de Sarajevo, de Jerusalén o de Marruecos, y vemos cómo a los rasgos judeo-españoles de origen se le suman elementos del lugar de asentamiento de estos fugitivos. En cuanto a la lengua utilizada, siempre el español, hallamos arcaísmos del castellano medieval, arabismos y préstamos griegos o turcos, del mismo modo que junto a romances españoles podemos encontrar adaptaciones de baladas griegas o de poemas narrativos balcánicos, y en lo musical el sincretismo es evidente. Hespèrion XXI (antes Hespèrion XX) nos da a conocer esta música tradicional y verdaderamente popular, genuina y temprana muestra de lo que hoy llamamos mestizaje, en unas excelentes con-



diciones, tal es su rigor y su vitalidad, características mutuamente y necesariamente influenciadas para que la propuesta funcione. El primer compacto comprende romances vocales y el segundo se consagra a interpretaciones instrumentales sin intervenciones vocales; en ambos casos, Savall da muestras una vez más de su incuestionable autoridad en este repertorio.

J.P.

DIÁSPORA SEFARDÍ. Romances y música instrumental sefardí. Mònica Figueras, soprano. Hespèrion XXI. Director: Jordi Savall. 2 CD ALIA VOX AV 9809. DDD. 64'30", 65'18". Grabación: II-V/1999. Productor: Nicolas Bartholomé. Ingeniero: Claire Luhan. Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PN

dos, pues el contratenor aparece en nuestro siglo como un recurso (civilizado) para el intento de recuperación en alguna medida de ese timbre perdido. Además del arte fundacional de Deller, puede escucharse a Jacobs en sus mejores tiempos y a Scholl, uno de los contratenores más musicales del presente.

E.M.M.

CRISTO TRIUNFA. Grandes himnos del siglo XX. Wells Cathedral Choir. Rupert Gough, órgano. Director: Malcolm Archer. HYPERION CDP 12101. DDD. 67'44". Grabación: Catedral de Wells, Somerset, VI/1999. Productores: Edward Perry, Simon Perry. Ingenieros: Antony Howell, Julian Millard. Distribuidor: Harmonia Mundi. Ⓢ PN

En la tradición protestante, los himnos para ser cantados por los fieles en su lengua vernácula han jugado un gran papel en la historia de la música. Constituyen un importante substrato cultural, una música muy popular en Inglaterra, cuya vitalidad aún se manifiesta, sorprendentemente, en nuestros días. Durante siglos, los teólogos debatieron cuidadosamente su papel, contenido y estilo, hasta llegar

al acuerdo de que debían servir para excitar la religiosidad de la congregación de fieles. Un paso importante se produjo cuando Isaac Watts (1674-1748) propuso que los himnos debían expresar los pensamientos y sentimientos de los cantores. Aunque a veces se inspiran en salmos y otros textos bíblicos, es característico de los himnos presentar letras originales, que se han ido creando y readaptando a las necesidades y gustos de cada época. Lo mismo pasa con las melodías, que son aún más independientes que los textos. Los himnos constituyen un material que ha ido transformándose con el paso de los tiempos para sobrevivir. La actividad de recuperación, edición, adaptación y creación de este repertorio se intensifica especialmente desde mediados del siglo XIX. En 1861 se publicó la primera edición de *Hymns Ancient and Modern*, colección que ha conocido una enorme difusión. En 1906 apareció *The English Hymnal*, un libro elaborado siguiendo unos estrictos criterios tanto religiosos como estéticos, cuya calidad y frescura musical es obra del compositor Ralph Vaughan Williams. Percy Dearmer publicó en 1925 *Songs of Praise*. Estas y otras son las fuentes del repertorio seleccionado en el presente disco que es el primer volumen de una colección dedicada a los himnos

ingleses. La mayoría de los compositores están directamente vinculados a diversas instituciones religiosas. Entre ellos destacan los nombres de Vaughan Williams y de Gustav Holst, cuyo tema *Thaxted* también aparece en su obra *Los Planetas*. El estilo de esta música es sencillo y directo, de una belleza de contenido que responde a las necesidades del servicio que esta música, culta y popular el mismo tiempo, pretende prestar. Fuera de su contexto inmediato, este repertorio nos ofrece el testimonio de un subgénero musical, dicho esto sin el menor ánimo peyorativo, puesto que ninguna música es mejor o peor por el mero hecho de pertenecer a una determinada categoría. En la música cinematográfica podemos reconocer, fuera de Inglaterra o Estados Unidos, algunas resonancias de estas melodías.

V.P.A.

DONAUESCHINGER MUSIKTAGE 1998. Obras de Hosokawa, Dillon, Huber, Pagh-Paan, Wolff, Zeller, Rihm, Riehm, Kyburz y Oehring-ter Schiphorst. Diversos solistas. Cuarteto Arditti. SWR-Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg. Directores: Jörg Wyttenbach y Hans Zender. 4 CD WERGO WVE 20050. DDD. 68'42", 69'30", 61'10", 53'55". Grabaciones: X/1998 (en vivo). Productor: Wulf Weinmann. Ingenieros: Norbert Klüverkorn (CD1), Helmut Hanusch (CD 2 y 3) y Frank Wild (CD 4). Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PN

Como viene siendo habitual, el sello Col-Legno recoge una vez más lo que pudo escucharse en el Donaueschinger Musiktag, en este caso el de 1998. La selección de lo que dio de sí el acto se plasma en estos cuatro compactos que dan cuenta de diez estrenos, todos ellos encargos de la radio de Baden-Baden, y todos ellos estrenados por verdaderos expertos en la creación actual. Por lo tanto el interés está garantizado y el rigor en la ejecución queda fuera de duda. El primer compacto está dedicado a las obras para cuarteto de cuerda, el segundo y el tercero a las obras para orquesta, y el cuarto es la grabación del *Requiem* de Helmut Oehring y de Iris ter Schiphorst. A pesar de que el estuche contiene obras tan interesantes como las de Hosokawa, Huber o Rihm, la estrella es ese requiem escrito conjuntamente por un guitarrista y por una bajista y percusionista, roqueros ambos y que se reparten el trabajo creativo. Así, uno se ocupa del material melódico y de la electrónica, y el otro de lo instrumental y de intentar dar coherencia al conjunto. Muy moderno, pero lo dicho, Rihm (por poner un ejemplo) con su *Syix und Lethe*, un concierto con violonchelo solista, es mucho más seductor, y en el primer compacto, que cuenta con el protagonismo absoluto de los ubicuos miembros del Cuarteto Arditti, hay mucha más sustancia. En él hallamos la delicadeza orientalizante de un Hosokawa que mira tanto a Takemitsu como a Webern, y al gran especulador pero innegable artista que es Klaus Huber, en me-

dio Dillon sigue caminos ya trilladísimo contrastando calma y tensión, reposo y gran actividad... En el resto hay de todo y merece escucharse aunque cueste a más de uno. El esfuerzo compensa.

J.P.

2000 AÑOS DE MÚSICA. Akademie für Alte Musik Berlin. Les Arts Florissants. The Academy of Ancient Music. Anonymus 4. Cantus Cölln. La Chapelle Royale. Concerto Vocale. Deller Consort. Ensemble Organum. The Hilliard Ensemble. Huelgas Ensemble. Melos Quartett. Orquesta Ciudad de Granada. Orchestre Philharmonique de Radio France y otros. 10 CD HARMONIA MUNDI HMX 2908100.09. ADD. 768'. Grabaciones: 1969-1999. Montaje: Gérard Gustave. Ⓢ PE

Harmonia Mundi France ha seleccionado varias muestras de su catálogo general para formar una colección de diez discos que propone un recorrido cronológico a través de la historia de la música, desde la Edad Media hasta el siglo XX. Los discos se titulan: 1. Los primeros siglos de nuestra era, 2. El reinado de la polifonía, 3. La música del Renacimiento, 4. La revolución barroca, 5. El Barroco tardío (siglo XVIII), 6. El estilo clásico, 7. La edad dorada del Romanticismo, 7. El Postromanticismo y el nacimiento del Nacionalismo, 8. La música moderna (1900-1950) y 9. La música contemporánea. Es una colección con una evidente vocación didáctica, que nos ofrece una amplia visión de la música occidental. Los problemas son los habituales en este tipo de antologías: no todas las piezas son igual de importantes, no se tocan todos los géneros (la ópera romántica o el Lied están ausentes) y muchas grabaciones, sobre todo las de música más cercanas en el tiempo, son extractos incompletos de obras mayores. Estas son consecuencias inevitables del esfuerzo por sintetizar tantos siglos de invención y arte musical en tan reducido espacio. El resultado es, sin embargo, bastante coherente ya que aborda con igual interés las épocas remotas y las más próximas. En la presentación se echa en falta algún tipo de cuaderno o texto orientativo, dirigido especialmente a quienes menos conocen la música histórica o de ciertas épocas y estilos. Precisamente este público de futuros aficionados o estudiantes puede descubrir la riqueza y variedad de la música a lo largo de la historia occidental gracias a esta colección, que además tiene un precio económico. De haber arriesgado un poco más, se podría haber diseñado un atractivo libro para acompañar a los discos, llevando a sus últimas consecuencias el evidente propósito pedagógico de la colección.

V.P.A.

LEGENDA AUREA. Laudas a los santos del trecento italiano. La Reverdie. ARCANA A 304. DDD. 70'. Grabación: Udine, XI/1997. Productores: Michel

Bernstein y Klaus L. Neumann. Ingenieros: Charlotte Gilart de Keranflech. Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PN

La leyenda dorada es un texto de vidas de santos recopilado por Jacobo da Voragine en el siglo XIII. Las narraciones no están muy lejos de los cuentos folclóricos y, en este sentido, la manifestación musical de las *Laudas* se ubica también en un marco claramente popular. La realización musical de La Reverdie, sin embargo, se aparta de lo que podemos considerar un arte sencillo, propio de las cofradías de fieles, para darnos una recreación culta hipotética. Así deben entenderse las introducciones y acompañamientos instrumentales, debidos enteramente a los intérpretes, y la distribución de la melodía entre intervenciones solistas y coro. Desde luego, una música como la de *Sti laudato San Francisco* invita más bien a pensar en el movimiento de retorno a la pobreza del cristianismo primitivo y no a la versión - muy bien hecha desde tal planteamiento, sin duda - sensual y extática que consigue La Reverdie. Igualmente chocante es la presencia de una percusión jaranera en *San Domenico beato*. Más convincentes parecen en su fluidez melódica *Magdalena degna da laudare* y *Benedicti e laudati*, por su apariencia de simple letanía popular.

E.M.M.

LOS MANUSCRITOS A-LA-MI-RE. Tesoros de la polifonía flamenca para Carlos V. Obras de Gascogne, Mouton, de Févin, Josquin, Moulu, Willaert, Isaac, De la Rue, Rigo, Newsiedler y anónimos. Capilla Flamenca. Director: Dirk Snellings. NAXOS 8.554744. DDD. 62'05". Grabación: Leuven, VI/1999. Productor: Dirk Snellings. Ingeniero: Jo Cops. Distribuidor: Ferysa. Ⓢ PE

La excelente polifonía franco-flamenca de la época de Carlos V va a ser muy celebrada durante este año 2000, en el que se cumple el quinto centenario del nacimiento del monarca. Ciertamente a finales del siglo XV afloró una generación de extraordinarios polifonistas que, liderados por el eminente Josquin, legaron unas obras de suprema belleza. Petrus Alamire, pseudónimo de gran simbolismo musical bajo el que se escondía el músico alemán Petrus Imhoff, compiló hacia el año 1500 una suculenta colección de manuscritos de polifonía franco-flamenca de primer orden. Por la calidad de las obras y por el magisterio de sus autores es fácil suponer que estas obras de Alamire se cantaron en la capilla del emperador. La Capilla Flamenca, un estupendo coro de cámara dedicado en exclusiva a la recreación de este repertorio, ha realizado una grabación formidable, ofreciendo un suculento programa del género y unas magníficas prestaciones técnicas. Clarificación de líneas, limpieza de empaste y emoción expresiva son las virtudes que presiden las interpretaciones del conjunto que dirige Dirk Snellings. Se trata de un nuevo acierto del sello Naxos, indispensable pa-

ra los amantes de la polifonía renacentista.

P.Q.O.

UNA MISA IMAGINARIA. Obras de Desprez, Monteverdi, Bencini, Fabri, Jommelli y Allegri. A Sei Voci. Director: Bernard Fabre-Garrus. ASTRÉE 8677. DDD. 71'41". Grabaciones: 1993-1999. Ⓢ PN

Bajo el título de "Una misa imaginaria" se agrupan obras de compositores que van desde el Renacimiento al Barroco, pertenecientes algunas en efecto al ordinario y otras a diversos servicios, como el de vísperas. Se trata de una recopilación de grabaciones anteriores del grupo A Sei Voci, una aceptable idea para ofrecer un amplio muestrario de lo realizado por los músicos hasta la fecha y que sólo en el caso del *Miserere* de Allegri recurre al nefasto expediente de recoger un extracto. Como es lógico, la diferencia de los estilos queda claramente expuesta en este recital construido a posteriori por el editor. Hay una apreciable claridad de líneas en los movimientos de las misas de Desprez, con una fluidez melódica sobresaliente en el *Agnus Dei* de la *Missa "Pange lingua"*. Por su parte, el *Dixit Dominus* de Monteverdi parece restar algo falto de grandiosidad; las relaciones de equilibrio entre voces e instrumentos y la recreación de la espacialidad están mejor logradas en el *Magnificat* de Jommelli que en el *Laudate pueri* de Fabri. Disco, por lo tanto, que brinda una buena panorámica del quehacer del conjunto, aunque siempre será preferible acudir a las grabaciones completas de procedencia.

E.M.M.

MÚSICA ANTIGUA IRLANDESA. The Baltimore Consort. Mary Anne Ballard, violas y rebec; Mark Cudek; cítara, violón y bandora; Custer LaRue, voz; Larry Lipkis; violón y flauta dulce; Ronn McFarlane, laúd y bandora; Chris Norman, flautas, odrecillo y pandero. DORIAN DOR-90279. DDD. 60'01". Grabación: Nueva York, V/1999. Productor: Brian M. Levine. Ingenieros: Craig D. Dory, Joseph F. Korgie. Distribuidor: Harmonia Mundi. Ⓢ PN

La música irlandesa ha vivido en los últimos años una creciente popularidad gracias al lanzamiento comercial de la llamada música celta. Es una música que está a medio camino entre lo moderno y lo antiguo, entre lo popular y lo culto. Los tenderos pueden encontrar dificultades, como en tantas otras ocasiones, a la hora de dilucidar en qué estante hay colocar este disco. En 1724 John y William Neal publicaron en Dublín una *Colección de las más populares melodías irlandesas*, que inauguró con todos los honores la comercialización de este género. Los Neal, padre e hijo, eran músicos, fabricantes de instrumentos, editores, promotores de conciertos, vendedores y empresarios. Ed-

ward Bunting, Johan Edward Pigot, William Forde, Charles Villiers Stanford, P. W. Joyce y Colm O'Lochlainn continuaron recopilando aires irlandeses, algunos de los cuales se han seleccionado para este disco. The Baltimore Consort, especializado en música antigua de la época isabelina, propone una interpretación que recrea la práctica musical del siglo dieciocho en Dublín. Esta música tan fresca, tan viva y tan bailarína, es imperecedera y nos aproxima con un sorprendente poder de sugestión a los siglos pasados desde una perspectiva heterodoxa, muy distinta a la que acostumbramos. La inspiración melódica, el impulso rítmico y la variedad de los instrumentos empleados contribuyen a ello. La música tiene un poder de evocación sorprendente que nos permite advertir que la distancia en el tiempo no siempre es tan grande como parece.

V.P.A.

MUSICA ESPAÑOLA E ITALIANA DEL RENACIMIENTO. Obras de Rossi, Victoria, Cabezon, Palestrina, Trabaci, Maschera, Guerrero, G. Gabrieli y anónimo. Millennium, conjunto de vihuelas de arco. EGT 801-CD. DDD. 50'08". Grabación: Alborafia, XI/1998. Productor: Francisco Bodí. Ingeniero: Alfonso Ródenas. Ⓢ PN

La interpretación por un grupo de cuatro vihuelas de arco de músicas renacentistas tanto profanas como religiosas, originalmente instrumentales o vocales, tiene algo de experimental, aunque desde luego para casos como la obra de Cabezon se cuenta con el precedente de Hespèrion XX y Jordi Savall. El conjunto Millennium aparece en este disco como ciertamente prometedor, si bien algunos aspectos de su sonoridad y estilo pueden ser todavía algo inmaduros. No siempre consiguen una claridad óptima de los planos y la tímbrica de los instrumentos agudos queda a veces comprometida. La pérdida de color de las voces medias y una leve tendencia a un sonido metálico—por ejemplo, en la *Gagliarda quarta* de Trabaci—son otros tantos problemas que podrán ser solucionados en el futuro. A favor, cuentan en este CD con la excelente animación de la *Gagliarda* de Rossi o la profunda comprensión de las anónimas *Diferencias sobre Las vacas*.

E.M.M.

LA POTENZA D'AMORE. Cantatas y canciones de Paër, Pacini, Rossini, Tadolini, Mercadante, Mayr y Carafa. Con Miricioiu, Cullagh, Shkosa, Ford, Matteuzzi, Magee. D. Harper, piano; S. Drake, arpa; N. Black, trompa; P. Watkins, chelo. OPERA RARA ORR 208. DDD. 79'44". Grabación: Londres, V/1998-99. Productor: Patric Schmid. Ingenieros: Bob Auger y Chris Bra-click. Distribuidor: Diverdi. Ⓢ PN

Hace dos años, Opera Rara, paralelamente a su labor de recuperación de ópe-

ras infrecuentes de la primera mitad del Ochocientos italiano, ha iniciado la publicación en disco de otras partituras, aún menos conocidas de esa fecunda época de la música italiana: el canto de cámara. Tras un registro dedicado a Mercadante (*Les soirées italiennes*), sucede éste donde, al lado del mismo Mercadante, aparecen canciones y cantatas de otros operistas que ejercieron su actividad en esa primera mitad del XIX. Estas páginas, a menudo, son como un trasunto o una imitación del modelo teatral, y de esta manera lo ejemplifica *Egle e Irene* de Rossini, que adquiere la estructura y los alardes melódicos propios de un dúo operístico digno de figurar en cualquier partitura del maestro pesarense. De ahí, además, que Michele Carafa (un músico amigo de Rossini, que llegó a colaborar en varias de sus óperas) no dude en calificar a su *Calipso* de "escena lírica". Y así sucede, pues esta dilatada y dramática página consta de su recitativo, su aria y su cabaletta, a la que se llega tras otra sección recitativa que le sirve de "puente". Los cantantes reunidos son los que ya forman parte del "equipo de la casa", la mayoría bien afectos al canto de la época. Majella Cullagh, en las dos ocasiones que aquí aparece (en Rossini y Paër) rubrica la excelente impresión causada en la precedente grabación de *Zoraida di Granata* de Donizetti. Como era de esperar, Matteuzzi es el encargado de sacar adelante uno de los momentos de mayor riesgo belcantista, *La potenza d'amore* de Tadolini (que da título a la colección), con un dominio ejemplar de la página. Ford no se queda atrás cuando interpreta la mórbida *Luci mie belle*, aunque las exigencias sean menores. Nelly Miricioiu está gloriosa en la dramática y exigente *Virginia* de Mercadante y el joven baritono Gerry Magee, acompañado por chelo y piano, aprovecha la sensual melodía de *Il sogno*, asimismo de Mercadante, una canción de extraordinaria belleza. Pacini, el compositor de *Saffo*, está aquí representado por dos canciones a la altura de sus arias para el escenario operístico: *Triste istoria* y *La rampogna*. Los ejecutantes instrumentales (piano, chelo, arpa y trompa) cuentan con una buena labor en introducciones y acompañamiento, oportunidad que los respectivos intérpretes no dejan de lado. La presentación es tan cuidada y prolija como es habitual en las publicaciones de este admirable sello inglés.

F.F.

REQUIEM PARA UN MILENIO. Vols. 1 y 2. Obras de Ockeghem, Schütz, du Caurroy, Cavalli, Lotti, Krafft, Mozart, Liszt, Gounod, Fauré, Verdi y Alain. Distintos intérpretes. 6 CD ARION ARN 610004/5/6/7/8/9. Distribuidor: Harmonia Mundi. Ⓢ PM

Se trata de la edición presente de discos franceses editados por la marca Arion, con tomas sonoras espaciadas durante veinte años, textos escasos y agrupados en un estuche con dos álbumes de tres discos cada uno, en un recorrido por la modalidad del requiem a lo largo de qui-

nientos años, a un precio muy cómodo para el comprador.

Aunque a falta de la *Comunión*, el *Sanctus* y el *Agnus Dei*, el *Requiem* de Ockeghem señala el paso de la monodía a la polifonía, queda como pilar histórico del género y está interpretado adecuadamente por el Ensemble *Metamorphoses* de París, más sólido en su labor que el Ensemble per Cantar e Sonar que traduce el de Eustache du Courroy (las cifras de nacimiento y muerte están mal en la caja) con la serenidad que la música destila, pero con voces algo deficitarias. Recientemente comenté el variadísimo y deslumbrante *Requiem en fa menor* de Antonio Lotti: el registrado aquí no alcanza aquella cota, aunque es variado, y se resiente en las voces solistas en las partes a solo, a duo, etc. Excelente el de Franz Joseph Krafft en variedad y expresión, dejando asomar sin reparos la formación italiana del autor: está bien interpretado, y aunque la toma de sonido (de 1973) es algo gris, merece la pena su conocimiento: el muy buen Kontrijk Gemengd Koor alterna con cualificados solistas. Se nos dan luego extractos de la *Messa da Requiem* verdiana en versión no exenta de calidad, pero que sólo hacen añorar la obra en su integridad. Y se concluye este volumen 1 con la breve y serena aportación de Jehan Alain al género.

En el volumen 2 asistimos (primer disco) al contraste de estilos entre el alemán Schütz y el florido Cavalli, bien distinguidos en su incorporación por el conjunto Akademia, seguidos de un *Requiem* de Mozart bien trazado, sin ningún especial realce, en cuyo disco se añaden las transcripciones de dos fragmentos del mismo hechas por Liszt. A esto sigue el segundo *Requiem* de los de Gounod, inundado de serenidad y más apoyado en el desarrollo melódico que en ofrecer a coro y orquesta posibilidades de lucimiento más o menos vanas, en una mediocre toma de sonido de hace veinte años. El conocidísimo de Fauré cierra este volumen en una interpretación que le da visos más hondos que etéreos, saliéndose de la más manida forma de abordar la obra, resultando una interesante opción.

J.A.G.G.

RONCESVALLES: ECOS DE UNA BATALLA. Músicas de Busnois, Byrd, Cabezon, Josquin, Flecha, Gombert, Isaac, Morton, Phalèse, Peñalosa, Ribera y Vázquez. *Lachrimae Consort. La Trulla de Bozes. Alaina Paris, narrador. Director: Philippe Foulon. MANDALA MAN 4953. DDD. 56'.* Grabación: Iglesia de Saint-Loup de Naud, Seine et Marne, XI/1998. Productor: Robert Prudon. Distribuidor: Harmonia Mundi. Ⓜ PN

Este disco es el resultado de un espectáculo producido en 1998 por la Asociación Música Reservata, creada en Pamplona por Sergio Barcellona, que obtuvo el apoyo de la Comunidad Europea a través del programa Kaleidoscope. La propuesta consiste en un narrador que declama el

romance (no lo recita ni canta) con unas ilustraciones y oportunos acompañamientos musicales, adaptados a los distintos pasajes del texto. La *Chanson de Roland* ha conocido muchas versiones, pero la primera más antigua está en un manuscrito anglo-normando escrito por Turdol en 1086 y conservado actualmente en Oxford. En esta gesta se describe la derrota sufrida por el ejército de Carlomagno en agosto de 778, hecho histórico que dio origen a una leyenda que ha inspirado a poetas y músicos durante varios siglos, pasando por Ariosto y Tasso, hasta llegar a Monteverdi y Haendel. La música incidental seleccionada para esta propuesta es del Renacimiento, sobre todo español. Dentro de su variedad, las piezas coinciden en exaltar las virtudes caballerescas y en recrear las sonoridades marciales. La mayoría de las versiones son instrumentales y están abreviadas para acompañar como fondo al narrador, a modo de melólogo. Algunas músicas aparecen intercaladas en forma de recital, como la ensalada de *La guerra* de Mateo Flecha "El viejo" (en versión instrumental), la gallarda *La Traditoria* de Pierre Phalèse, las *Diferencias sobre el Canto del Caballero* de Antonio de Cabezon, *Por unos puertos arriba* de Antonio de Ribera, *A la bataglia* de Heinrich Isaak, *Dezidle al cavallero* de Nicolás Gombert, el romance anónimo *Durandarte*, *Durandarte* (nombre de la espada de Rolando), *Los brazos traigo cansados* de Francisco de Peñalosa, una *Fantasia* de William Byrd y *Salga la luna, el cavallero* de Juan Vázquez. Este disco es un exquisito cuento con un delicioso fondo musical y con algunos oportunos efectos especiales que incluyen el famoso cuerno de Rolando. Es una idea bien concebida y excelentemente resuelta.

V.P.A.

SECONDE STRAVAGANZE. Música para grupo de violas de las escuelas veneciana y napolitana. Vol. 2. L'Amoroso. Director: Guido Balestracci. SYMPHONIA SY 99170. DDD. 63'04". Grabación: Lucca, VIII/1999. Productora: Sigrid Lee. Ingeniero: Roberto Meo. Distribuidor: Diverdi. Ⓜ PN

El CD propone un interesante acercamiento a la música instrumental italiana de los siglos XVI y XVII tal como tomó cuerpo en las escuelas veneciana y napolitana. La realización por un conjunto de violas es un ensayo valioso, que queda potenciado por la tersa sonoridad general de L'Amoroso. En piezas como *Lo ballo dell'intorcia* de Valente, con el subrayado de la percusión, se obtiene una vívida danza. Pero la variedad de talentos queda asegurada por el patetismo que sale a la superficie en la *Sonata a VII* de del Buono. La alegría vital de la gagliarda *La Galante* de Trabaci no oculta que asistimos con ella al despegue de los procedimientos compositivos -el contrapunto, por ejemplo- del arte instrumental. El lirismo de la *Pastorale* de Storace parece bastante por sí mismo, pero el productor y los artistas han sumado diversos sonidos de la

naturaleza, cantos de pájaros incluidos, que suponen un añadido efectista sin mucha justificación.

E.M.M.

SOIRÉE VIENESA. Obras de Suppé, Lehár, Lanner, Heuberger y Ziehrer. Orquesta Filarmónica de Viena. Director: John Eliot Gardiner. DEUTSCHE GRAMMOPHON 463 185-2. DDD. 56'38". Grabación: Viena, II/1999. Productor: Christian Gansch. Ingeniero: Rainer Maillard. Ⓜ PN

En este bello disco, John Eliot Gardiner nos propone su propio Concierto de Año Nuevo, dedicado a compositores vieneses contemporáneos de la familia Strauss, y que contribuyeron a crear toda una tradición de música que podría considerarse popular. Así, encontramos a los dos principales rivales de los reyes del vals, Joseph Lanner, representado por *Die Schönbrunner* y el *Tourbillon-Galopp*, y Carl Michael Ziehrer, con la *Fächer-Polnase* (Polonesa de los abanicos) y la *Marcha del Barón von Schönfeld*, pero también a dos autores que triunfaron en el teatro como Franz von Suppé (con la ópera de su ópera *Una mañana, una tarde y una noche en Viena*) y Richard Heuberger (con la de *El baile de la ópera*, que contiene el embriagador tema del aria *Im cbambre séparé*). Un capítulo aparte merece Franz Lehár, que aquí aparece encarnado en dos preciosos valsos (*Sirenas del baile* -sobre una no menos conocida melodía de *La viuda alegre*- y el magnífico *Oro y plata*). Los Filarmónicos vieneses demuestran gozar de lo lindo al mando del director británico, que se esfuerza por devolver a esta música a sus orígenes, con una frescura y una vitalidad irresistibles, muy alejadas de cualquier academicismo. La toma de sonido es magnífica, y la audición resulta una pura delicia.

R.B.I.

SONATAS DE DRESDE. Obras de Ziani, Furchheim, Thieme y Fux. Música Antigua Köln. Director: Reinhard Goebel. VANGUARD 99199. DDD. 55'12". Grabación: Köln-Zollstock, II/1999. Productor: Ted Diehl. Ingeniero: Bert van der Wolf. Distribuidor: Gaudisc. Ⓜ PN

La imagen de Dresde como paraíso musical durante el Siglo XVIII no refleja el paisaje más sombrío del XVII. El bombardeo por parte de Federico II durante la guerra de los Siete Años (en 1760) asoló por completo la ciudad, y con ella los archivos que contenían, entre otros tesoros, el trabajo no publicado hasta la fecha de Heinrich Schütz, incluida su ópera *Dafne*. Las obras contenidas en este disco pertenecen al archivo de Andreas y Gustav Düben, en Upsala, quienes recopilaron una gran cantidad de partituras por encargo de la Casa Real de Suecia, grandes amantes de la música centroeuropea e italiana, muchas de ellas ejemplares únicos.

Las versiones a cargo de Reinhard Goebel y Musica Antiqua Köln son, como nos tienen acostumbrados, esplendorosas. A la caza siempre de descubrimientos, recoge algunas piezas magníficas, aunque no decisivas, del barroco temprano. Lo más que destaca es la precisión rítmica y una capacidad notable por mantener el equilibrio a pesar del vértigo con que ejecutan algunos movimientos. Todo ello sin perder la musicalidad y el buen gusto, aspecto éste que los diferencia de otros conjuntos que tienden a hacer lo mismo sin lograrlo. No se trata de un disco fundamental en toda discoteca, pero logrará enriquecerla con este detalle de clase.

C.V.N.

TANGO LIBRE. Obras de Salgán, Villoldo, Cobián, Mores, Jöback, Aberg, Filinto, Plaza, Yupanqui y Piazzolla. Mikael Augustsson, bandoneón; Anna Lindal, violín; Scen Aberg y Mikael Jöback, diversos instrumentos; Jonas Dominique, contrabajo. BIS CD 907. DDD. 54'16". Grabación: Danderyd, V/1998. Productor: Ingo Petry. Ingeniero: Marion Schwebel. Distribuidor: Diverdi. PN

El tango hecho lejos del Río de la Plata puede traer consigo varios peligros. Puede caer en un exotismo descomedido y desorientado o bien acercarse a una vanguardia algo descolocada con improvisaciones incluídas, de inaceptable oscuridad. Pero ninguno de estos peligros rozan los músicos nórdicos de este disco, aunque parezca que nada en la raza ni en el carácter, en principio, los incline al tango. Ello demuestra, una vez más, que el arte es universal y puede ser entendido y reproducido muy lejos del lugar y la fecha en que cada obra se originó. Desde luego, estos instrumentistas y, en su caso, compositores, tienen una sólida formación profesional y una no menor información acerca de géneros y formas en juego. El repertorio es muy variado y va desde ejemplos de la Guardia Vieja de comienzos de siglo hasta la amplia sombra magistral que ha extendido Piazzolla, cuyas huellas se advierten en las páginas actuales. Hay tangos melódicos (Cobián), de los cuarenta (Salgán, Mores), páginas camperas (Yupanqui), de la vanguardia de los sesenta (Plaza) y piazzollismos varios. En cada caso, se respeta el estilo requerido, acudiéndose a una variedad de dispositivos, en los que no faltan (por cierto, bien oportunos y felices) toques de color inhabitual a cargo de una flauta barroca, un *fortepiano*, un *clave* y hasta un laúd. Aunque parezca increíble, estos instrumentos no quedan fuera de lugar, porque nadie ignora que los conjuntos tangueros más primitivos de tango echaban mano de ellos. Resumiendo, es de admirar el brío con que se bandean estos músicos escandinavos que parecen calentar con estos marcajes rioplatenses las largas noches y los interminables ocasos de su tierra.

EL VIAJE DE LUCRECIA. Obras de Dentici, Luzzaschi, Mayone y otros. Mara Galassi, arpa doppia. GLOSSA Nouvelle Vision GCD 921301. DDD. 61'58". Grabación: Clauzetto, VII/1998. Productora: Sigrid Lee. Ingeniero: Isidro Matamoros. Distribuidor: Diverdi. PN

El CD contiene un recital con músicas instrumentales o adaptadas de compositores italianos o que desarrollaron su actividad en la península. En gran medida, el programa sigue la misma directriz que el texto del cuadernillo, debido a la propia Mara Galassi y a Diego Fratelli, subtítulo "Fantasía histórica". La intérprete demuestra en la práctica la viabilidad de estas músicas tocadas al arpa doppia, una de las muchas ramificaciones de esta familia instrumental, cuestión sobre la que ha habido cierto debate, pero que al fin y al cabo conlleva la duplicación de las cuerdas. Galassi obtiene un rico sonido, claro, profundo, muy diferenciado en sus distintas gamas, que viene realizado por la extraordinaria nitidez de la toma sonora. La intérprete brinda efectos instrumentales seductores, como en la *Toccata seconda arpeggiata* -en origen una página para chitarrone- de Kapsberger, una exposición de gran limpieza y lirismo (*Cassandra* de Raimondo) y, en general, hace un uso muy hábil de su instrumento para tocar obras destinadas -la *Toccata seconda* de Trabaci, por ejemplo, sí indica claramente que tiene esta finalidad- o no al arpa. En este sentido, se trata de una magnífica revitalización del arpa doppia y un repertorio de gran interés.

E.M.M.

LA VICTORIA DE SANTIAGO. Obras de Flecha, Morales, Vázquez y Victoria. The Concord Ensemble. Paul Flight, contratenor; Bruce Remaker, contratenor; Pablo Corá, tenor; N. Lincoln Hanks, tenor; Daniel Carberg, tenor; Sumner Thompson, barítono; Daniel

Cole, bajo. DORIAN DOR-90274. DDD. 62'38". Grabación: Nueva York, II/1999. Productor: Brian M. Levine. Ingenieros: Craig D. Dory, Joseph F. Korgie. Distribuidor: Harmonia Mundi. PN

The Concord Ensemble es una joven agrupación que ha triunfado en el primer concurso convocado por el grupo Dorian con la colaboración de Early Music America (EMA) para descubrir nuevos valores artísticos y ofrecerles como premio una promoción internacional a través del disco. Más de ochenta intérpretes y agrupaciones participaron en esta convocatoria, que al mismo tiempo quiere servir para enseñar a los jóvenes músicos cuáles son las condiciones que imperan en el proceso que se sigue para la elaboración de grabaciones comerciales. El título de este disco alude al texto de *La Guerra*, la ensalada de Mateo Flecha "El viejo" (1481-1553) con la que se inicia la selección de polifonías hispanas, tanto sacras como profanas, contenida en el registro. El repertorio también incluye *Veni, Domine, et noli tardare*, y *Jubilate Deo omnis terra*, de Cristóbal de Morales (ca. 1500-1553); *Lágrimas de mi consuelo* (en dos versiones distintas), *Quien dice que la ausencia, El que sin ti vivir no quería* y *Ojos morenos, ¿cuándo nos queremos?*, de Juan Vázquez (ca. 1510-1560); *O sacrum convivium* y la *Missa Dum complerentur* de Tomás Luis de Victoria (1548-1611). Es música del siglo XVI, que hace virtud de la claridad sonora, pero que al mismo tiempo es una buena muestra de la variedad y riqueza de la polifonía que se practicaba en la España del Renacimiento. Los compositores seleccionados son maestros de gran talento y personalidad. El humor brilla en Flecha, el clasicismo en Morales, el lirismo en Vázquez y el misticismo en Victoria. Las voces del conjunto Concord, de timbre y afinación impecables, hacen unas bellas versiones y se esfuerzan por cuidar la pronunciación del texto.

V.P.A.

Suscríbese a

scherzo

Boletín de suscripción en la
página 83

www.scherzo.es



Acción de gracias. Hillier. H. Mundi.125	Berners: <i>Suite, Fuga y otras.</i> Wordsworth. Olympia.90	Dvorák: <i>Canciones.</i> Kusnjer/Lapsansky. Supraphon.97	Obras de Chopin y Rachmaninov. Philips.72
Achúcarro, Joaquín. Pianista. Obras de Borodin, Chopin y otros. Ensayo.121	Biber: <i>Missa bruxellensis.</i> Savall. Alia Vox.92	- <i>Cuartetos 4, 5.</i> Panocha. Supraphon.97	Isouard: <i>Cendrillon.</i> Shilova, Lee, Herman/Bonyngé. Olympia.102
Adams: <i>Antología.</i> Varios. Nonesuch.77	Boccherini: <i>Conciertos para chelo.</i> Vol. 2. Hugh/Halstead. Naxos.91	- <i>Miniaturas y otras.</i> Panocha. Supraphon.97	Janáček: <i>Concertino y otras.</i> Klánský/Quinteto de Praga. Praga.102
Albinoni: <i>Conciertos.</i> I Musici. Philips.82	Bonney, Barbara. Soprano. Obras de Grieg, Sibelius y otros. Decca.122	- <i>Obras para piano.</i> Vol. 4. Kvapil. Supraphon.97	- <i>Suites.</i> Belohlávek. Supraphon.102
- <i>Sinfonías.</i> Sasso. Stradivarius.84	Borresen: <i>Sexteto. Cuarteto 2.</i> Copenhagen Classic. CPO.91	- <i>Santa Lúdmila.</i> Albrecht. Orfeo.97	Kapell, William. Pianista. Obras de Rachmaninov, Prokofiev y otros. Philips.72
Álvarez, Carlos. Barítono. Arias. Claves.122	Brahms: <i>Sinfonía 4.</i> Y otros. Furtwängler. Orfeo.89	- <i>Sinfonía 9. Otello.</i> Abbado. DG.98	Keyrouz, Marie. Canciones de Oriente y Occidente. Virgin.123
Arriaga: <i>Cuartetos.</i> Rasoumovsky. Ensayo.84	Britten: <i>Paul Bunyan.</i> Cranham, Streit, Gritton/Hickox. Chandos.91	Fauré: <i>Mazurka y otras.</i> Voladant. Naxos.98	Kodály: <i>Obras para chelo.</i> Vol. 2. Kliegel/Jandó. Naxos.102
Bach: <i>Cantatas para bajo.</i> Goerne/Norrington. Decca.86	Busoni: <i>Concierto para piano.</i> Hamelin/Elder. Hyperion.92	Ferraud: <i>Juventud y otras.</i> Krivine. Valois.98	Krenek: <i>Lieder.</i> Arthur/Schmiedel. Orfeo.103
- <i>Clave bien temperado.</i> Tureck. DG.84	Cage: <i>Variations II y otras.</i> Goldstein/Kaul. Wergo.92	Franck: <i>Obras para piano.</i> Wass. Naxos.98	- <i>Suite, concierto y otras.</i> Geringas/Schneidt. Koch.103
- <i>Conciertos para violín.</i> Poppen/Rilling. Hänssler.86	Caurroy: <i>Requiem.</i> Sububiette. Caliope.93	Gabrieli, G.: <i>Música para metales.</i> Crees. Naxos.98	Kreutzer: <i>Lieder.</i> Elsner/Wangler. Orfeo.104
- <i>Misa en sí menor.</i> Rubens, Banse, Danzi/Rilling. Hänssler.87	Cavaleri: <i>Representación del cuerpo y el alma.</i> Sarroca, van Dam, Kerns/Maerzendorfer. Orfeo.93	Galuppi: <i>Mondo della luna.</i> Antonucci, Cigna, Castri/Piva. Bongiovanni.99	Larrocha, Alicia de. Pianista. Obras de Bach, Scarlatti y otros. Philips.73
- <i>Misa en sí menor.</i> Kopleff, Berberian/Shaw. RCA.82	Cerha: <i>Cuartetos. Sexteto.</i> Arditti. CPO.94	- <i>Mondo alla roversa.</i> Yun, Lombardi, Castri/ Piva. Bongiovanni.99	Lalo: <i>Conciertos.</i> Charlier/Tortelier. Chandos.103
- <i>Obras para tecla.</i> Gould. Sony.85	Charpentier: <i>Oratorios.</i> Christie. H. Mundi.82	Gerhard: <i>Sinfonía 4. Suite Pandora.</i> Bamert. Chandos.99	Legenda aurea. Laudas a los santos. Reverdie. Arcana.127
- <i>Oratorio de Navidad.</i> Simpson, Butterfield, Nomura/Funfgeld. Dorian.86	Cherepnin: <i>Sinfonías 1, 5.</i> Shui. Bis.94	Gilels, Emil. Pianista. Obras de Mozart, Brahms y otros. Orfeo.122	Literes: <i>Júpiter y Dánae.</i> Galarza, Pitarch, Llorens/Magraner. Blau.104
- <i>Pasión según san Juan.</i> Kwon, Odinius, Newerla/Daus. Arte Nova.86	Chopin: <i>Canciones.</i> Kryger/Spencer. Hyperion.93	Giordano: <i>Mese Mariano. Il re.</i> Ciofi, Ressa, Miccoli/Palumbo. Dynamic.99	Liturgia de San Juan Crisóstomo. Nikon H. Mundi.82
- <i>Sonatas para violín y clave.</i> Rónes/Kubitschek. Winter & Winter.86	- <i>Sonatas y otras.</i> Harasiewicz. Philips.82	Grau, Andreas/Schumacher, Götz. Pianistas. Obras de Ligeti y Schubert. Col Legno.123	Lutoslawski: <i>Antología.</i> Varios. Philips.82
- <i>Suites para chelo.</i> Maiski. DG.85	Clementi: <i>Sonatas op. 40.</i> De Maria. Naxos.94	Haendel: <i>Dixit Dominus y otras.</i> Scholars. Naxos.99	MacMillan: <i>Tryst y otras.</i> Wensen. Bis.104
- <i>Suites transcritas a flauta.</i> Hazelzet. Glossa.85	Concierto de Año Nuevo 2000. Valses y polkas. Muti. EMI.125	- <i>Judas Macabeo.</i> Wunderlich, Wertel, Giebel/Kubelik. Orfeo.100	Magaloff, Nikita. Pianista. Obras de Haydn, Chopin y otros. Philips.73
Bach-Reger: <i>Suites transcritas.</i> Russell Davies. MDG.87	Contratenores. Deller, Jacobs, Minter, Scholl, Visse. H. Mundi.126	Hamerik: <i>Sinfonía 6.</i> Goritzki. CPO.100	Mahler: <i>Sinfonías 1, 3.</i> Leinsdorf. RCA.82
Beethoven: <i>Bagatelas y danzas.</i> Jandó. Naxos.87	Couperin, M. R. N.: <i>Libro de clave.</i> Moroney. Hyperion.95	Hardenberger, Hakan. Trompetista. Varios. Philips.82	Manuscritos A-la-mi-re. Obras de Mouton, Josquin y otros. Snellings. Naxos.127
- <i>Concierto para piano 4.</i> Sinfonías 2, 3, 5, 7. Backhaus/Knappertsbusch. Golden Melodram.89	Cristo triunfa. Himnos ingleses. Archer. Hyperion.126	Hartmann: <i>Valkyrien.</i> Jurowski. CPO.100	Marsalis: <i>Suites.</i> Quintana/Cremonesi. H. Mundi.105
- <i>Cuartetos.</i> Nuevo Budapest. Hyperion.88	Crumb: <i>Suite. Piezas.</i> Kent. Col Legno.95	Haydn: <i>Conciertos para piano.</i> Zitterbart/Fey. Hänssler.101	Marcello, B.: <i>Salmos.</i> Laport, Lamy, Grauer/Frisch. K 617.105
- <i>Fidelio.</i> Meier, Domingo, Struckmann/Barenboim. Teldec.90	Dall'Abaco: <i>Sonatas.</i> Cipriani/Ciomei. Dynamic.95	- <i>Cuartetos op. 9.</i> Festetics. Arcana.100	Marsalis: <i>Piezas.</i> Marsalis. Sony.105
- <i>Sinfonía 4.</i> Y otros. Böhm. Orfeo.88	Danzas populares francesas e inglesas. Barlow. H. Mundi.83	- <i>2 Misas.</i> Anderson, Padmore, Varcoe/Hickox. Chandos.101	Martin: <i>Políptico y otras.</i> Schneider/Stadmair. Koch.105
- <i>Sinfonía 9.</i> Klemperer. Testament.89	Debussy: <i>Canciones.</i> Le Roux/Lee. Chant du Monde.95	- <i>Sonatas para piano 48-52.</i> Brautigam. Bis.100	Martín: <i>Obras para chelo.</i> Vol. 1. C. y S. Benda. Naxos.106
- <i>Sonata a Kreutzer.</i> Lutoslawski: <i>Partita.</i> Beikircher/Huth. Arte Nova.88	Delalande: <i>Motetes.</i> Christie. H. Mundi.82	Heijden, Francine van der. Soprano. Obras de los Mendelssohn. Claves.125	Misa imaginaria. Obras de Desprez, Monteverdi y otros. Sei Voci. Astrée.128
- <i>Sonatas para chelo 1, 2 y otras.</i> Suzuki/Kojima. Deutsche H. Mundi.88	Diáspora sefardí. Romances y piezas instrumentales. Savall. Alia Vox.126	Hindemith: <i>Concierto para violín y otras.</i> Olding/Albert. CPO.101	Misa Tournai. Pères. H. Mundi.82
Benda: <i>Cantatas.</i> Miels/Rémy. CPO.90	Donaueschinger Musiktage 1998. Obras de Dillon, Huber y otros. Wergo.127	- <i>Obras para 2 pianos.</i> Grau/Schumacher. Wergo.101	Moffo, Anna. Soprano. Obras de Gounod, Puccini y otros. RCA.82
Benedetti-Michelangeli, Arturo. Pianista. Obras de Beethoven, Schumann y otros. Philips.74	Donizetti: <i>Elixir de amor.</i> Carosio, Monti, Gobbi/Santini. Testament.95	Hofmann, Josef. Pianista. Obras de Beethoven, Chopin y otros. Philips.72	Mozart: <i>Conciertos para cornobone.</i> Lindberg/Kantorow. Bis.107
Berger, Erna. Soprano. Obras de Schubert, Bach y Mozart. Testament.122	Dos mil años de música. Varios. H. Mundi.127	Holst: <i>Planetas.</i> Y otros. Haitink. Philips.82	- <i>Conciertos para piano 5, 14, 16.</i> Levin/Hogwood. Decca.106
Berlioz: <i>Requiem.</i> Dutoit. Decca.91	Dubois: <i>Siete palabras.</i> Pons, Gallego, Bros/Brotóns. Blau.96	Honegger: <i>Concierto. Juegos.</i> Tamayo. Timpani.102	
	Dukelski: <i>Céfiro y Flora. Epitafio.</i> Rozhdestvenski. Chandos.96	Horowitz, Vladimir. Pianista.106	

- *Così fan tutte*. Price, Fassbaender, Grist/Sawallisch. Golden Melodram.106
- *Cuartetos K. 465, 546*. Sine Nomine. Claves.106
- *Flauta mágica*. Roswaenge, Novotna, Kipnis/Toscanini. Naxos.107
- *Serenatas*. Marriner. Philips. 82
- Mravinski, Eugeni**. Director. Obras de Shostakovich, Bartók y Prokofiev. H. Mundi.124
- Música antigua irlandesa**. Ballard e. a. Dorian.128
- Música española e italiana del Renacimiento**. Obras de Rossi, Victoria y otros. Millennium. EGT.128
- Paderewski**: Cracoviana y otras. Bader. Koch.107
- Pärt**: *Magnificat*. Y otros. Parrott. Sony.108
- Perahia, Murray**. Pianista. Obras de Bach-Busoni, Mendelssohn y Schubert-Liszt. Sony.125
- Peri**: *Zazzerino*. Hargis/O'Dette. H. Mundi.108
- Perosi**: *Moisés*. Tallone, Elmazi, Bortoli/Sacchetti. Bongiovanni.108
- *Obras de cámara*. Sacchetti. Bongiovanni.108
- Pires, Maria João**. Pianista. Obras de Bach, Schumann y otros. Philips.74
- Pizzetti**: *Preludios y otras*. Vänskä. Hyperion.109
- Pollini, Maurizio**. Pianista. Obras de Chopin. Philips.74
- Potenza d'amore**. Cantatas y canciones. Miriciou e. a. Opera Rara.128
- Poulenc**: *Obras de cámara*. Nash. Hyperion.109
- Prokofiev**: *Obras para piano*. Vol. 10. Chiu. H. Mundi.110
- *Sarcasmos y otras*. Raekallio. Ondine.110
- *Selección de Romeo y Julieta*. Palacios/Leaper. Agrup Arte.111
- *Sonatas para piano*. Raekallio. Ondine.110
- Rautavaara**: *Obras sacras*. Nouranne. Ondine.111
- *Sinfonía 7 y otras*. Vänskä. Bis.111
- Ravel**: *Conciertos*. Sermet/Krivine. Valois.110
- Reger**: *Transcripciones de Wagner*. Nagai/Achatz. Bis.111
- Requiem para un milenio**. Varios. Arion.128
- Respighi**: *María Egipciaca*. Desideri, Antinori, Giordano/Ziino. Bongiovanni.111
- Rogier**: *Misa y otras*. Cave. Linn.112
- Rojko**: *Bagaatelas, tangos y otras*. Hussong e. a. Col Legno.112
- Roncesvalles**. Obras de Busnois, Byrd y otros. Foulon. Mandala.129
- Rossini**: *Misa de Gloria*. Acosta, Zeffiri, Matteuzzi/Handt. Hänssler.112
- *Moisés*. Raimondi, Brinkmann, Araiza/Sawallisch. Orfeo.112
- Rota**: *Conciertos*. Tomassi/Muti. EMI.113
- Roussel**: *Conciertos*. Tharaud, Queras/Stern. Auvidis.113
- Rubinstein, Artur**. Pianista. Obras de Beethoven, Franck y otros. Philips.75
- Saint-Saëns**: *Sonatas para chelo y piano*. Lidström/Forsberg. Hyperion.113
- *Sonatas para violín y piano*. Graffin/Devoyon. Hyperion.113
- Salminen, Matti**. Bajo. Música navideña. Finlandia.123
- Sances**: *Motetes y cantadas*. Aymes. Empreinte.113
- Scarlatti, A.**: *Stabat Mater y otras*. Lesne. Virgin.114
- Scelsi**: *Obras para flauta y clarinete*. Fischer/Raster. Col Legno.114
- Schoenberg**: *Cuartetos 2, 4*. Oelze/Leipzig. MDG.114
- *Cuartetos*. Nuevo de Viena. Philips.82
- *Gurrelieder*. Norman, McCracken, Troyanos/Ozawa. Philips.82
- Schubert**: *Obras para piano a 4 manos*. Crommelynck. Claves.114
- Schumann**: *Requiem*. Conti, Mellor, Casagrande/Karabtshevsky. Mondo Musica.115
- *Sonata 2 y otras*. Rogoff. Preludio.115
- *Sonatas para violín y piano*. Malikian/Kradjian. Antar.115
- Scola, Vincenzo La**. Tenor. Canciones. EMI.124
- Scriabin**: *Preparación para el misterio final*. Ashkenazi. Decca.116
- Seconde stravaganze**. Balestracci. Symphonia. 129
- Shostakovich**: *Sinfonías 5, 6, 10*. Wigglesworth. Bis.116
- Shostakovich/Prokofiev**: *Sonatas para chelo y piano*. Hoffmar/Bianconi. Chant du Monde.115
- Siegmeister**: *Obras para piano*. Vol. 2. Boulton. Naxos.117
- Soirée vienesa**. Obras de Suppé, Lehár y otros. Gardiner. DG.129
- Soler**: *Sonatas*. Hinrichs. EMI.117
- Solomon**. Pianista. Obras de Beethoven, Mozart y otros. Philips.75
- Sonatas de Dresde**. Obras de Ziani, Fux y otros. Goebel. Vanguard.129
- Sor**: *Telémaco en la isla de Calipso*. Auyanet, Mateu, Cabero/Moraleda. Moraleda.117
- Stockhausen**: *Cuarteto de los helicópteros*. Arditti. Montaigne.117
- Stolz**: *Primavera en Viena*. Lindner/Mogg. MDG.117
- Strauss, J.**: *Murciélagos*. Kanawa, Fassbaender, Brendel/Previn. Philips.82
- *Murciélagos*. Moffo, Stevens, London/Danon. RCA.82
- Strauss, R.**: *Caballero de la rosa*. Reining, Böhme, Jurinac/Knapertsbusch. RCA.80
- *Elena de Egipto*. Jones, Thomas, Glossop/Krips. RCA.80
- *Fragmentos*. Sopranos straussianas. RCA.80
- *Salome*. Rysanek, Hopf, Wächter/Böhm. RCA.80
- Strauss/Pfitzner**: *Lieder*. Prey/Sawallisch. Orfeo.118
- Stravinski**: *Sinfonías*. Boulez. DG.118
- Supervía, Conchita**. Mezzo. Grabaciones de ópera. Aria.124
- Szymanowski**: *Canciones*. Barainsky/Bauni. Orfeo.118
- Tango libre**. Obras de Salgán, Villoldo y otros. Yupanqui e. a. Bis.130
- Tarantela**. Varios. Paniagua. H. Mundi.83
- Tibaldi**: *Sonatas en trío*. Parnassi. CPO.118
- Tippett**: *Concierto para orquesta*. Y otros. Davis. Philips.82
- Toscanini, Arturo**. Director. Obras de Bach, Beethoven y otros. Naxos.83
- Turina**: *Rapsodia y otras*. Barrio. Koch.119
- Tveitt**: *Melodías*. Ruud. Bis.119
- Viaje de Lucrecia**. Obras para arpa de Dentici, Mayone y otros. Galassi. Glossa.130
- Victoria de Santiago**. Obras de Flecha, Morales y otros. Varios. Dorian.130
- Villa-Lobos**: *Sinfonías 1, 11*. St. Clair. CPO.119
- Vivaldi**: *Conciertos para cuerdas*. Standage. Chandos.120
- *Sonatas*. Y otros. Ponsele/Demeyere. Accent.119
- Wagner**: *Lohengrin*. Kónya, Harper, Ridderbusch/Kempe. Golden Melodram.120
- *Tannhäuser*. Vinay, Brouwenstijn, Fischer-Dieskau/Keilberth. Golden Melodram.120
- *Walkyria (acto I)*. Schech, Völker, Dalberg/Solti. Orfeo.120
- Weckmann**: *Conciertos sacros y música para clave*. Wooley. Chandos.121
- Wolf-Ferrari**: *Sly*. Bader, Polaski, Haertel/Maxym. Arts.121
- Yun**: *Cuarteto 5 y otras*. Ensemble Yun. Wergo.121



Grand Théâtre de Genève

AUDICIONES PARA CORO

2 Tenores II
1 Bajo II

Lunes 3 de abril del 2000 a las 14.00 h.

Se ruega a los candidatos (menores de 40 años) envíen su inscripción antes del 27 de marzo a la siguiente dirección:

Grand Théâtre de Genève
Secrétariat des choeurs
11, bd. du Théâtre
1211 Genève 11

RODNEY DALE: *Aprende tú solo jazz. Traducción de Paloma Rivero Ortiz. Ediciones Pirámide. Madrid, 1999. 239 págs.*

Este libro pertenece a la serie "aprende tú solo" publicada por ediciones Pirámide. El origen de este tipo de libro autodidáctico data del siglo XVI y tiene como finalidad la formación y diversión del aficionado. En este caso, el autor introduce al lector al mundo del jazz invitándolo a la práctica de esta música. El autor escribe con estilo coloquial y desde su propia experiencia expresando el entusiasmo que pretende contagiar al lector aficionado. En su introducción el autor deja claro que el objetivo del libro es dar una visión general y sencilla de los aspectos históricos, técnicos, teóricos y prácticos más importantes del jazz con el fin de que el lector pueda iniciarse o comprender mejor este tipo de música. Por tanto, es un manual elemental de referencia para aquellos lectores que se inician en el mundo del jazz y puede presentar sus limitaciones para otro tipo de lectores. La visión del jazz que pretende dar el autor es esencialmente práctica y el estilo es directo al lector, con el cual comparte sus propias experiencias musicales. Insiste en que para entender este tipo de música es necesario experimentarla por uno mismo, ya sea mediante la audición de grabaciones y lectura de libros o mediante la interpretación de piezas. En cuanto al primer punto, el autor recomienda grabaciones y lecturas básicas y en cuanto al segundo dedica un capítulo entero -el tercero- a explicar los aspectos básicos de la interpretación animando al lector a realizarla. El libro se divide en tres grandes capítulos, resultando más atractivos el primero y el tercero que algunas partes del segundo. El primero de ellos está dedicado a la historia del jazz, que se recorre siguiendo en orden cronológico la sucesión de los distintos estilos y músicos más importantes. El capítulo se adereza con multitud de anécdotas curiosas que enriquecen y dan vida al estudio histórico de la materia. Si bien determinados músicos practican varios estilos el autor sólo los encuadra en aquel por el que son más conocidos. A lo largo de todo este capítulo el autor señala las piezas y grabaciones históricas que recomienda al lector para ampliar sus conocimientos. En el segundo capítulo se explican los aspectos organológicos básicos de los instrumentos del jazz así como la formación de las bandas. El lector se verá obligado a consultar la bibliografía más especializada si desea ampliar conocimientos sobre los aspectos funcionales de cada instrumento en el jazz, ya que dicho punto no queda

resuelto en este libro. El tercer capítulo, titulado la estructura del jazz, tiene carácter formativo y su objetivo es explicar de forma sencilla los aspectos teóricos básicos para iniciarse en la lectura de partituras y en la práctica del jazz. El autor simplifica conceptos del lenguaje musical tan variados como la lectura de notas, de acordes, las claves, tonalidades, etc. llegando a explicar incluso las secuencias básicas de acordes. Se escapa alguna errata fácilmente detectable por el lector atento. Dado el exceso de información que da en un corto espacio este capítulo puede resultar ambicioso y en algunos casos incluso abrumador para el lector no docto. Sin embargo, la intención es buena y el lector siempre obtendrá beneficio especialmente si además complementa esta lectura con otras más específicas. Dado su carácter autodidáctico, este libro presenta las ventajas e inconvenientes propios de este tipo de manual, que no obstante cumple el objetivo propuesto inicialmente por su autor.

María Novillo-Fertrell Vázquez

NORBERT ELIAS: *Mozart. Sociología de un genio. Edición de Michael Schröter. Traducción de Marta Fernández-Villanueva Jané y Oliver Strunk. Península. Historia, Ciencia, Sociedad n° 272. Barcelona, 1998 (1991), 154 págs.*

Lo que nos ofrece la editorial Península en este pequeño volumen cuidadosamente traducido no es un completo estudio de la figura de Mozart, sino una colección de conferencias, apuntes y notas sueltas -de ahí alguna reiteración comprensible- acerca del genial músico dejadas por el eminente sociólogo, historiador y pensador Norbert Elias a su muerte (1990) y a las que dio forma definitiva, como ya hiciera con otros trabajos del autor, su editor Michael Schröter. Lo cual no resta coherencia al conjunto. Ni mucho menos, interés. Porque Elias, en estas páginas que a la postre se antojan cortas, formula atinadas, en algún caso novedosas, y siempre enriquecedoras observaciones sobre las principales etapas de la trayectoria vital y algún otro aspecto hoy llamativo, pero no tan esencial -hasta el conocido humor escatológico merece su atención, minimizando su importancia al situarlo en sus circunstancias históricas-, de Mozart, siempre desde una perspectiva sociológica. Y esto sin caer nunca en el esquematismo, sino, por el contrario, atendiendo a los distintos aspectos de la compleja y contradictoria personalidad del músico,

que sin perder su irrepetible individualidad, aparece integrado, mejor que en otras grandiosas y más proliferas biografías, en la sociedad de su tiempo, en la que se formó y que le condicionó, que le aplaudió y admiró, contra la que luchó para liberarse de algunas de sus ataduras y la que, finalmente, se convirtió en muralla infranqueable. Son reveladoras las páginas que dedica a sus primeros años, los de su dura y completa formación, negando la existencia en aquel niño prodigio de "energías naturales e innatas de por sí" y desplazando el acento hacia los "procesos sublimatorios de las energías naturales", siempre en relación con la influencia decisiva de ese padre dominante que esperaba ascender socialmente por medio de su hijo y con quien estableció una poderosa y peculiar relación afectiva. E, igualmente, el doble proceso de ruptura de los últimos años de su vida. Con la *sociedad cortesana*, representada por Colloredo-Salzburg, que imponía el *arte artesanal*, subordinado, especialmente en los ámbitos de la música y la arquitectura, a los cánones impuestos por los grupos dominantes (eso sí, después de que hubiera buscado incardinarse en ella ventajosamente: viaje con su madre a Mannheim y París); y con su padre (concretada en su boda contra su voluntad). Quedaba entonces el individuo a su suerte, a la de su arte, mas ¡ay! en una Viena en que todavía no dominaba esa *sociedad burguesa*, con su correspondiente *arte artístico*, en que el receptor masivo y anónimo permite mayor independencia al autor. El público que podía sustentarlo estaba todavía formado en buena parte por miembros de la sociedad cortesana, que pudieron incluso sentirse zaheridos por alguna de sus obras (*Figaro*) y, finalmente, le fue abandonando (la cuestión es más compleja, naturalmente, y así la trata Elias). Y este abandono, más el que él mismo, enormemente necesitado de afecto, percibía por parte de las personas más queridas, le llevó al sentimiento de soledad y derrota, a la pérdida de energía vital para luchar contra la enfermedad. Lástima que el longevo Elias no dedicara al músico de Salzburgo un trabajo más amplio y acabado. Lástima que no se ocupara igualmente de otras figuras de la música, aunque pocas hay tan paradigmáticas del cambio (o del intento del cambio) de la función social del artista como Mozart. Lástima, por último, que otros historiadores y pensadores de talento no dediquen algo de su tiempo a reflexionar sobre un ámbito, el de la música, ignorado por unos y presentado a veces por otros como si de algo autónomo se tratara, al margen del fluir de la historia. Por que el conocimiento de nuestro pa-

sado mejoraría notablemente. Pero uno ha oído a ciertos profesionales de la historia tantas y tamañas barbaridades referidas a la música, que...

Manuel Martín Galán

JOSÉ FERNÁNDEZ, PEDRO NEBREA, MARGARITA PRIETO Y JOSÉ MARÍA ALCÁZAR. *Secundaria 2000. Cuadernos de Música. Práctica Musical. Curso 3º ESO. Editorial Santillana. Madrid, 1999. 32 páginas + 2 páginas (guía del profesor).*

Este material consta de diez piezas de diversos estilos, géneros y épocas arregladas para voces e instrumentos escolares. Junto al repertorio se proponen una serie de actividades de lenguaje musical organizadas en torno a la expresión escrita, melódica, instrumental y rítmica. La guía del profesor destaca algunos puntos de análisis y presenta los arreglos en un solo sistema, mientras que en el cuaderno aparecen por partes para facilitar su lectura a los alumnos. Este material, tan conciso como útil, ha sido preparado por un equipo de competentes profesores y responde perfectamente a lo que su título anuncia, la práctica musical, que es en definitiva el centro y la esencia de toda educación musical eficaz y motivadora pues, como dijo Edgar Willems, "la música se aprende haciendo música."

Víctor Pliego de Andrés

FELIX SALZER Y CARL SCHACHTER: *El contrapunto en la composición. Traducción de David Aijón Bruno. Idea Books. Barcelona, 1999. 449 págs.*

Publicado inicialmente en 1969 por McGraw-Hill, Inc. Columbia University Press, Nueva York, la editorial Idea Books, S.A. ha tenido el acierto de traducir a la lengua castellana este texto de dos grandes pedagogos y teóricos de nuestro tiempo: Felix Salzer y Carl Schachter, bien conocidos ambos en el terreno del análisis musical (la *Audición estructural* de Salzer está traducida en la tristemente desaparecida Editorial Labor, de la que quizá esta nueva editorial quiere -ojalá- ser continuación, por lo menos en la línea de traducir tantos libros técnicos excelentes que todavía son inaccesibles para muchos por cuestiones de idioma). El libro, como su nombre indica, no es un mero tratado de contrapunto por especies de los que ya hay muchos y muy aburridos, la

mayoría, sino una visión desde y hacia la música "real" de las técnicas contrapuntísticas más usuales, su aplicación a la textura de la composición (con especial atención a las prolongaciones melódico-contrapuntísticas, acordes prolongados, evolución de la disonancia, repetición y articulación, cromatismo, etc.), el coral y el contrapunto imitativo. Por lo dicho se deduce claramente, además, la filiación *schenkeriana* de sus autores, que, en efecto, proponen a cada paso análisis estructurales de los fragmentos musicales citados (no en vano Salzer se había presentado ya en 1952 como un "neoschenkeriano", es decir, uno de los teóricos del análisis que supo ver el potencial de dicha técnica, necesitada, eso sí, de una revisión actualizadora que la sacara de la rigidez de los esquemas de Schenker, algo perfectamente logrado por él en su *Audición estructural*). Estos ejemplos musicales abarcan desde 1450 hasta 1900 (o sea, desde el Renacimiento hasta Scriabin), y es en este punto en el que quizá se echa de menos una "prolongación" hacia compositores más cercanos a nuestros días, por no decir que se ha ignorado un tanto olímpicamente el siglo XX entero (y su nueva e interesantísima interpretación de las técnicas contrapuntísticas).

El libro está dividido en dos partes. En la primera parte se estudian las técnicas del contrapunto elemental bajo un punto de vista tradicional: desde el *cantus firmus* y la primera especie hasta la quinta especie. En la segunda parte, dedicada a las técnicas del contrapunto prolongado (habría sido mejor traducir esto por "prolongación contrapuntística", que no es lo mismo), se analiza la presencia del contrapunto en la composición, a través de multitud de ejemplos de variados estilos; se analizan asimismo decenas de corales de J.S. Bach (y aquí es donde más se trabajan, lógicamente, los aspectos armónicos); se estudia la combinación de especies dentro del contrapunto imitativo y se recorren, por último, las técnicas de conducción de las voces desde una perspectiva histórica en un extenso capítulo final de más de 100 páginas cuyo recorrido se hace por orden cronológico. Por todo esto, en suma, y aunque sea pura casualidad por la disparidad de fechas de publicación y de traducción, el libro se adecua además en buena medida a los nuevos planes educativos, en concreto a la asignatura de Fundamentos de Composición, por lo que no podemos dejar de recomendarlo en las programaciones y bibliografías de nuestros conservatorios, tan faltos a veces de buenos manuales en castellano.



Perspectiva de los jardines del Buen Retiro. En primer término la estatua ecuestre de Felipe IV, rodeada de parterres geométricos y del Patio de Fiestas; al fondo el estanque de las Campanillas (Grabado de la Biblioteca Nacional de Madrid)

CALDERÓN Y LA MÚSICA

La conmemoración del aniversario del nacimiento de Pedro Calderón de la Barca trae consigo la revisión de una época "dorada" para las artes en España. Madrid se convierte en el centro de una actividad cultural bien interesante donde, en la corte, conviven literatos, músicos y pintores de prestigio. La importancia de Calderón como escritor "musical" es obvia. Pionero en escribir textos para ser musicados, abarcó en este terreno todas las posibilidades: lírica (tonos), dramáticas (óperas, zarzuelas...) así como el mundo espectacular de los autos sacramentales. Merece pues la pena acercarse a un momento histórico de gran conexión entre las artes.

"SERVIR PARA MERECEER"

A la memoria de June Yakeley

Esta expresión entrecuñada, que Juan Bautista Diamante convirtiera en título de una de sus comedias, resume hábilmente la norma por la que un pintor, un dramaturgo o un músico debía regirse para prosperar en la corte de los Austrias. Pero, ¿qué implicaba exactamente "servir" a un monarca como Felipe IV o Carlos II? A simple vista es fácil contestar esta pregunta: un pintor servía a su monarca pintando buenos retratos, un dramaturgo escribiendo comedias divertidas y un músico componiendo melodiosos villancicos. Sin embargo, este planteamiento, lógico para nosotros, no lo era tanto para los cortesanos madrileños del siglo XVII.

Conviene aclarar, en principio, que el sueldo que disfrutaba un artista en la corte no pagaba exactamente sus creaciones sino su servicio dentro de uno de los departamentos de la misma. La destreza en el lienzo, el papel o el pentagrama, junto a los gustos particulares del monarca, daban acceso al individuo a una serie de puestos, mercedes y favores que revertían en beneficio suyo o en el de sus descendientes. A veces, el puesto desempeñado no tenía directa relación con la actividad creativa desarrollada, por lo que es fácil encontrar artistas (especialmente literatos) que trabajaron en la corte madrileña durante el siglo XVII como alguaciles, capellanes, escuderos, herradores, sangradores o soldados. Además, en la estructura institucional de la casa del monarca había cargos y oficios que no tenían un sueldo asignado o, si lo tenían, éste solía llegarles con extrema demora. Por ello, fue habitual desde el reinado de Felipe IV un complejo y particular sistema de compensaciones económicas por medio del cual el soberano pagaba a sus criados o, al menos, lo intentaba. Estas compensaciones iban a cargo de muy diversas rentas y abarcaban desde las mesadas eclesiásticas que tenía el rey concedidas por bula pontificia hasta una suerte de fondos reservados denominados comúnmente *bolsillo secreto*. Por otra parte, no todas las compensaciones a las que podía acceder un criado con facultades artísticas eran de tipo económico y entre la tipología de mercedes y reales favores encontramos otras, como el preciado hábito de la Orden de Santiago o la obtención de una bien "dotada" cortesana por esposa.

En el caso de Calderón, a pesar de los pocos estudios de carácter biográfico que se han publicado, son bien conocidas sus andanzas en la corte madrileña. De hecho, su vinculación al servicio de la monarquía le venía de familia, ya que era hijo de un escribano de cámara de mediano linaje, que había heredado a su vez este oficio de su progenitor. Por ello no le fue difícil acceder a los círculos corte-

sanos madrileños desde su juventud, y obtener una magnífica formación primero en el Colegio Imperial de los Jesuitas, y después en la universidades de Alcalá y Salamanca. Tras sus primeras comedias cortesanas consiguió en 1637 su primera merced real (precisamente, el hábito de la Orden de Santiago), sirviendo posteriormente como soldado en el sitio de Lérida en 1642. Su frustrada paternidad le llevó al sacerdocio obteniendo en 1653 una capellanía en los Reyes Nuevos de Toledo desde donde continuó escribiendo autos sacramentales y comedias para la corte, a pesar de las reticencias del Patriarca de las Indias a que un capellán del rey escribiera teatro. En 1663, y por mandato de Felipe IV, volvió a Madrid como capellán de honor de la Capilla Real, siendo asistido por el monarca con pensiones y mercedes de diversa índole para su sustento. Aunque dos años después de su regreso a Madrid murió Felipe IV, la situación de Calderón no variaría mucho en el reinado siguiente durante el cual, además de cumplir con las obligaciones religiosas en palacio propias de su cargo, escribió preferentemente autos sacramentales y cultivó la soledad y la lectura en su casa de la madrileña calle Mayor.

Como podemos ver, y es bien conocido, Calderón gozó de una protección especial en la corte madrileña, acaparando honores y mercedes como dramaturgo favorito de Felipe IV. Una situación parecida, si bien con algunas variantes debidas al linaje, disfrutó también Velázquez en el plano pictórico. Sin embargo, ¿qué músicos gozaron de favores semejantes sirviendo al rey?

Felipe IV ha pasado a la historia como gran aficionado a la música, faceta que difundieron por escrito algunos músicos coetáneos y criados suyos. Según parece, cantaba, tocaba la viola da gamba e incluso componía: "los cantores

de su Real Capilla cantan en ella misas a tres y cuatro coros, salmos, motetes y villancicos, en que ha dado muestra de su gran talento" nos dice el capellán Lázaro Díaz del Valle. Sin embargo, y a excepción de un tono humano de discutible atribución en el *Cancionero de Onteniente*, nada nos ha quedado de su supuesta obra musical. Queda fuera de duda, no obstante, que tuvo una importante formación musical



Louis Meunier, *Vista del Patio de la Reina del Alcázar de Madrid*, h. 1666, grabado, Museo Municipal de Madrid

con Mateo Romero como maestro y una gran afición a la música que manifestaba asiduamente tanto en público como en privado. Durante su reinado otorgó numerosas mercedes y favores a diversos criados músicos e incluso no se olvidó de los cantores e instrumentistas de su capilla en la fatídica hora de su muerte, exhortando a su hijo Carlos que conservase sus puestos advirtiéndole de la disponibilidad de unas rentas específicas para tal efecto. Por su parte, Carlos II siguió los consejos paternos siempre que le fue posible, aunque no heredó la afición filarmónica de su antecesor. A pesar de estudiar música con el organista Juan del

Vado, no mostró nunca un decidido interés por los sonos de sus músicos a excepción del mantenimiento de la plantilla necesaria para las ceremonias de la Capilla Real. Los favores a músicos se redujeron prácticamente a los otorgados por su padre, y en las contadas intervenciones que realizó en su capilla puede rastrearse con facilidad la huella de otros miembros de la familia real: su madre, Mariana de Austria, su hermanastro, Juan José de Austria, o su segunda esposa, Mariana de Neoburgo.

A pesar de los intentos de reformar la Capilla Real para asegurar su estabilidad económica realizados entre 1677 y 1699, muchos músicos que servían dentro de este departamento sufrieron considerables retrasos y problemas para poder sustentarse con dignidad. Uno de los momentos más graves de esa crisis tuvo lugar en 1683 cuando el gremio de criados de la capilla en pleno, al ver cómo se vulneraban sus

derechos en favor de otros organismos de la corte, optó por imprimir un memorial dirigido al capellán mayor y patriarca de las Indias, Antonio de Benavides, en el que recordaban con añoranza las mercedes y favores otorgados por Felipe IV a sus músicos y capellanes. En concreto, encontramos aquí resumidas las numerosas preeminencias obtenidas por distintos maestros de capilla, organistas, ministriles y cantores de la Capilla Real de Felipe IV, que dan cumplida memoria de cómo "consideraba el rey nuestro señor a sus criados empleados en servir el culto divino, gustaba de sus habilidades, [o] advertía sus calidades para regular las mercedes en conformidad de las conveniencias que dejaban en las iglesias por venir a servir". La paradójica situación en comparación con el reinado anterior y las consecuencias de imagen que ésta podía causar llevan al colectivo de criados de este departamento a afirmar que "quien viere hoy que la capilla no puede mantenerse, por mal asistida, y que le cuesta mucho cuidado ponerse con decencia en el altar de palacio a decir misa en los días solemnes a su majestad a vista de sus embajadores y de la mayor grandeza de España, cómo podrá negarle su razón, mayormente si sabe que de muchos años a esta parte no se le ha hecho merced en particular, ni en general".

Una sucinta comparación por puestos entre las preeminencias y pensiones que obtuvieron los músicos de Felipe IV y la situación sufrida por sus colegas durante el reinado de Carlos II muestra con claridad la enorme diferencia entre ambos monarcas como patronos musicales. Por ejemplo, en el apartado de los maestros de capilla llama poderosamente la atención el rango que obtuvieron los dos que trabajaron para Felipe IV. El primero, Mateo Romero, que se mantuvo en el puesto hasta su jubilación en 1634, acaparó una plaza de capellán de honor en la Capilla Real, una capellanía de los Reyes Nuevos de Toledo librándole de la asistencia (algo que no consiguió Calderón), el puesto de secretario del Toisón de Oro heredable para su familia y otras mercedes para su sobrino y su hermano. Al segundo, Carlos Patiño, que sirvió entre 1634 y

1675, le dio numerosas raciones que sumaban más de cuatro mil ducados anuales, además de dos pensiones eclesiásticas y una más de tres mil ducados en Galicia para su hijo Pedro Felix Patiño.

Por el contrario, los maestros de capilla y músicos que ejercieron ese oficio durante el reinado siguiente vivieron una situación bastante distinta. Por un lado, el teniente de

maestro Francisco Escalada, que sirvió en las funciones de maestro de capilla desde 1660 hasta su muerte en 1680, y que fue reclutado y examinado por el propio Felipe IV, no obtuvo el ansiado puesto de maestro y mucho menos unas raciones parecidas a las que disfrutaba Patiño. Por otro lado, Cristóbal Galán fue nombrado maestro de capilla en 1680 por mediación de Mariana de Austria, cuya generosidad para con los músicos distó mucho de parecerse a la de su marido, al ver cómo este músico moría prácticamente en la miseria

cuatro años después. A partir de 1684, y hasta 1691, se sucedió un largo lapso de tiempo en el que la Capilla Real no tuvo maestro, hasta el bochornoso nombramiento de Diego Verdugo, donde el propio músico llegaría a protagonizar un particular pulso con la corte al no aceptar el magisterio de capilla del rey si no podía mantener su cátedra de música en la universidad de Salamanca.

Las diferencias entre el patronazgo musical de Felipe IV y Carlos II son también evidentes si tomamos como punto de comparación los criados que les dieron lecciones de música. Ser profesor de música del monarca (incluso cuando éste era todavía príncipe) constituía un puesto muy ventajoso ya que aseguraba una envidiable proximidad al futuro rey de cara a la obtención de beneficios. Ello es evidente en el caso de Mateo Romero, que dio clases de música y viola da gamba a Felipe IV, en cuyo ascenso cortesano intervino de forma decisiva su privilegiado acceso al monarca. La paradoja la encarna aquí el organista Juan del Vado, quien no disfrutó de ventajas parecidas a pesar de haber sido maestro de música del joven Carlos.

Las otras mercedes que otorgó Felipe IV a sus músicos permiten completar una idea general acerca de su patronazgo musical. Al maestro de los ministriles, Francisco de Valdés le dio puestos en Flandes para sus hijos y cuantiosas dotes para desposar a sus hijas; al castrado Florián Rey (cuya voz fue alabada por Lope de Vega) le otorgó plazas en la corte para su hermana y sobrina, casando a esta última con uno de los secretarios de su casa; al organista Sebastián Martínez le nombró capellán de honor al haber dejado una prebenda en la catedral de Málaga para venir a servirle en la Capilla Real; al organista Francisco Clavijo le incluyó como acroy en su casa, mandándole que sirviera ese oficio sin dejar de tocar el órgano en la capilla los días solemnes, y la reina Isabel de Borbón le dio por esposa a una de sus camareras como premio a su habilidad frente al teclado; y finalmente el arpista Juan Hidalgo obtuvo para su hijo una pensión de ochocientos ducados anuales, que quedaría truncada por morir éste antes que su padre.



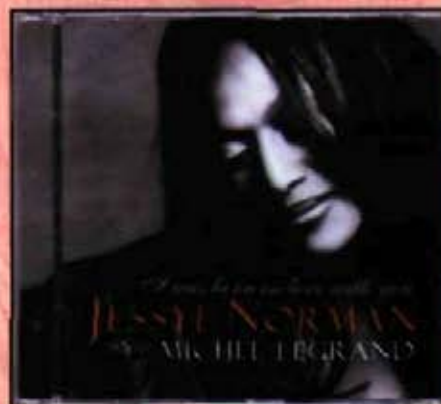
Baccio del Bianco: "Cortile palaciega, con apoteosis final" (*Fortunas de Andrómeda y Perseo f. 98 v - Manuscrito de Harvard*)

PHILIPS

Classics

Jessye Norman

El nuevo disco de la gran dama de la ópera



Michel Legrand:

I was born in love with you

The summer knows; Dans ses yeux;

Je vivrai sans toi; What are you doing the rest of your life?; I was born in love with you; Les parapluis de cherbourg, etc.

Jessye Norman, soprano

Michel Legrand, piano

R. Carter, bajo; G. Tate, batería

1CD 00289 456 65429

Brava Jessye

Lo mejor de Jessye Norman

(Incluye: 4 últimos lieder de Richard Strauss y el himno de los juegos olímpicos de Atlanta)

2CD 00289 454 69324



Schoenberg

Erwartung

Canciones de cabaret Metropolitan Orchestra James Levine

1CD 00289 426 26126



A Universal Music Company
http://www.philclas.com



Retrato de Carlos Patiño realizado por su hijo Pedro Félix Patiño (Madrid, Biblioteca Nacional)

Sin embargo, no todos los músicos de la Capilla Real de Felipe IV estuvieron conformes con sus mercedes y aquí puede citarse la historia del cantor portugués Felipe de la Cruz. Incluido en la Capilla Real desde 1641, este cantor consiguió en pocos años honores tan grandes como el hábito de la Orden de Santiago. Contra lo que pudiera pensarse, los honores obtenidos no le permitieron sustentarse como deseaba, emprendiendo una novelesca huida a Portugal que encontramos relatada en los Avisos de Barrionuevo. Desde Córdoba, y por medio de una carta, este músico anuncia a su hermana su decisión: "vuestra merced se deshaga de esos trastos que me dejé ahí, y se aproveche de ellos, que yo me voy con estos caballeros a vivir a Portugal y comer, que en Castilla todo es hambre lo que hay", a lo que añade Barrionuevo: "es cosa indubitable".

Pablo-L. Rodríguez

Nota bibliográfica

Para un estudio conceptual sobre el patronazgo musical en la corte española véase el artículo de Luis Robledo "Felipe II y Felipe III como patronos musicales" en *Anuario Musical*, 53, (1998), pp. 95-110. Sobre el mismo tema también puede consultarse el trabajo de Louise Stein "Musical Patronage: The Spanish Royal Court", en la *Revista de Musicología*, XVI-1, (1993), pp. 615-20. Acerca de la vida de Mateo Romero es ya clásica la monografía de Paul Becquart, *Musiciens néerlandais à la cour de Madrid. Philippe Rogier et son école (1560-1647)* (Bruselas, 1967) y sobre la carrera cortesana de Carlos Patiño la de Danièle Becker, *Las obras humanas de Carlos Patiño* (Cuenca, 1986). Un amplio estudio sobre el patronazgo musical en la Capilla Real de Carlos II en comparación con el reinado anterior podrá consultarse pronto dentro de la tesis doctoral de Pablo-L. Rodríguez, *Música, poder y devoción. La Capilla Real de Carlos II (1665-1700)*.

New world-tour recording

Bach
— The *Cello* Suites
Mischa *Maisky*



A UNIVERSAL MUSIC COMPANY



3CD 463 314-2
(2 audio CDs & 1 CD-pluscore)

Con



Funciones adicionales para
PC'S con lector de CD-Rom:

- Acceso a las partituras editadas por Mischa Maisky
- Un cursor para seguir la grabación y la partitura simultáneamente
- Las obras disponibles en archivos MIDI
- Artículos ilustrados sobre Maisky, las Suites y Bach

Necesidades del sistema:

PC (min. 486), min. 8 MB RAM, Windows 95/98
Unidad de CD-ROM multisesión, tarjeta de sonido compatible MIDI



Foto: S. A. B. B.

www.dgclassics.com

CALDERÓN Y EL PODER DE LA MÚSICA

Entre los filósofos de la antigüedad, sobre todo Platón se preocupó por los efectos de la música y la necesidad de dirigir su poder hacia fines éticos, escribiendo que "el ritmo y la armonía de la música" tienen la clave para llegar más hondamente al alma que otro medio ninguno. Siglos después, entre los padres de la iglesia cristiana, San Agustín escribió con gran elocuencia sobre las "delicias" del oír y la manera en que la música deja satisfechos a los sentidos, aunque tenga la canción palabras religiosas que deben de llevar la mente a la devoción. Los compositores españoles del siglo XVII, los contemporáneos de Diego Velázquez y Pedro Calderón de la Barca, compusieron con el objetivo de mover los afectos de los oyentes, igual que los de otras partes de Europa en la época del barroco. Fueron los efectos de la música tan convincentes, que incluso los críticos de la música profana admitieron sentir sus efectos maravillosos: advirtieron que esta música "manipula materia inestable en sus armonías y confunde los sentidos y el juicio". Ciertos recursos musicales produjeron "una armonía placentera a que estoy maravillado", comentó un crítico alrededor de 1600, quien los rechazó porque "su exceso sensual corrompe la razón". Para los moralistas que lucharon para reformar la música que se interpretaba en público, en los teatros, por ejemplo, las técnicas barrocas constituyeron nada menos que trucos deshonestos, recursos por los cuales el oído estaba "decepcionado," satisfecho y, al fin, seducido.

La bien conocida biografía de Pedro Calderón de la Barca (n. Viveda, Santander, 17 de enero de 1600; m. Madrid, 25 de mayo de 1681) traza su vida como estudiante, soldado, clérigo, poeta y dramaturgo, haciendo poca referencia de sus actividades a favor del poder de la música en el teatro musical. Calderón estudió en el jesuítico Colegio Imperial en Madrid de 1609 al 1614; en la Universidad de Alcalá de Henares en 1614, y en la Universidad de Salamanca entre 1615 y 1619 o 1620. El Rey Felipe IV le honró al nombrarle Caballero de la Orden de Santiago en 1637 y el poeta sirvió a su rey y a su orden entre 1640 y 1642, luchando en dos campañas de las guerras con Cataluña. En 1651 el poeta fue ordenado sacerdote franciscano y decidió dejar de componer comedias para los corrales públicos. Por supuesto entre los años como estudiante y el de su ordenación, Calderón se hizo famoso escribiendo autos sacramentales y comedias para las compañías cómicas que representaban casi a diario en los teatros públicos de Madrid, además de comedias destinadas a representarse en palacio como "particulares" para la familia real.

Desde 1635, Calderón sirvió a su monarca proveyendo obras palaciegas más vistosas que las comedias sencillas, tales como *El mayor encanto amor* (1635), *Los tres mayores prodigios* (1636) y *Auristela y Lisidante* (1637), en colaboración con el escenógrafo florentino Cosme Lotti. Empezando con estos encargos, Calderón en cierto modo se hizo el gran renovador del teatro musical español del siglo XVII. Durante muchos años colaboró con los músicos de las compañías de actores en Madrid (en los autos sacramentales) y con el compositor Juan Hidalgo (1614-1685), arpista de la Capilla Real desde 1633 y director de la música de cámara y teatral de la corte. Calderón explotó el poder de la música en muchas escenas de sus obras dramáticas y, por suerte, conservamos hoy música del siglo XVII y de principios del siglo XVIII para por lo menos cien de sus obras, en forma de canciones para una, dos, tres, o cuatro voces.

En cuanto a la explotación de la música, las obras grandes que escribió el dramaturgo para la corte antes de 1648 no difieren mucho de las comedias de la misma época. Típicamente, dentro de la verosimilitud y las convenciones musicales de la comedia nueva, se limita el contenido musical a la interpretación en escena de canciones bien conocidas (tales como las ahora conservadas en los cancioneros musicales manuscritos del siglo XVII). En *El mayor encanto amor*, por ejemplo, Calderón rechazó las sugerencias de Cosme Lotti para la integración de efectos musicales especiales en seis escenas. Mi estudio del plan de Lotti indica que el italiano pensó en incorporar mayor número de escenas de danza y música, centradas en la asociación entre el canto, la magia y los poderes sexuales de Circe. Pero, a

pesar de que no siguió el plan italianizante de Lotti, Calderón empezó en sus obras palaciegas a hacer uso de la música para separar los personajes sobrenaturales de los mortales.

Al igual que en las comedias sencillas, la música instrumental anuncia acciones dentro del drama y, siguiendo el modelo de las muy populares comedias de santos tan queridas por el público, tocan chirrimías para anunciar el despliegue de un arco iris con la llegada de la mensajera celestial en el primer acto de *El mayor encanto amor*.

Al mismo tiempo que aparece Iris, un coro anónimo escondido detrás de la escena canta un romance breve. Luego, la mensajera misma canta tres estrofas o coplas de otro romance, con su breve estribillo, para intentar convencer a Ulises y a sus hombres del peligro que les espera en la isla controlada por los encantos de Circe. En esta escena, el hecho de que canta Iris a voz solista, sin la excusa de la verosimilitud cotidiana, denota su poder



Baccio del Bianco: "Froncosa selva" (Fortunas de Andrómeda y Perseo f. 70 v - Manuscrito de Harvard)

sobrenatural. También sirve para ilustrar la confianza que tuvo Calderón en el poder persuasivo de la música, y del canto en particular, en el escenario de su tiempo.

Dentro del palacio de Circe, en una escena parecida, los músicos, sirvientes de Circe, cantan una típica canción de bienvenida ("En hora dichosa venga a los palacios de Circe") para entretener a los huéspedes recién llegados. De manera semejante, otra canción, seguramente bien conocida en su tiempo, sirve en la segunda jornada para divertir a Ulises, el objeto de los deseos lascivos de la ramera, Circe. Mientras los dos conversan dentro del jardín de delicias, los músicos-sirvientes de Circe cantan "Sólo el silencio testigo / ha de ser de mi tormento" para borrar la sensación del pasar del tiempo. La canción no tiene poder sobrenatural ninguno, sino que glosa los temas del amor y los celos, de acuerdo con el contenido dramático entre los personajes. Aunque hoy en día sólo preservamos una versión musical de "Sólo el silencio testigo," la misma canción conocida sirvió en varias obras de Calderón, incluyendo *Darlo todo y no dar nada*, *Eco y Narciso*, *El encanto sin encanto*, *Los tres afectos de amor*, y *Vencerse es mayor valor*. La música conservada para "Sólo el silencio testigo" pertenece con toda probabilidad a alguna puesta en escena de la obra *Darlo todo y no dar nada* en las últimas décadas del siglo XVII.

A mediados del siglo XVII, sirvió Calderón como dramaturgo principal de la corte de Felipe IV en la producción de las grandes obras festivas destinadas al Coliseo del palacio del Buen Retiro y a los otros teatros palaciegos, en particular el palacio de la Zarzuela. Colaboró con el músico Juan Hidalgo y con escenógrafos o "ingenieros" italianos, tales como Baccio di Bianco y Antonio Maria Antonozzi. Fue la práctica de la realeza de entonces celebrar sus ocasiones importantes con fiestas teatrales, es decir, con comedias grandes de espectáculo y efectos especiales para los ojos y los oídos. Empezando en 1652, Calderón escribió una serie de obras especialmente musicales, hoy denominadas "semióperas", porque son comedias mitológicas con escenas totalmente cantadas. En estas obras, tales como *La fiera, el rayo y la piedra* (1652), *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653), *La estatua de Prometeo* (c1670) y *Fieras afemina amor* (1672), los dioses de la mitología clásica, sentados en nubes suspendidos sobre el escenario, cantan sus conversaciones o "pláticas" en un estilo musical que no es comprensible a los personajes mortales. Los personajes divinos emplean el estilo recitativo (una declamación entonada en música) exclusivamente para sus edictos y "pláticas" o conversaciones en los cielos y un tipo de canción o "aria" declamatoria para influir sobre los mortales. En el lenguaje técnico de la época, estas canciones se llamaban "tonadas", y funcionan en sus escenas como "tonadas persuasivas". La convención para el uso de la tonada como medio de comunicación divina está claramente relacionada con el uso de canciones interpretadas por coros ocultos para guiar, amonestar, o afectar en cualquier otra manera los pensamientos y acciones de los protago-

nistas en muchas comedias y en algunos espectáculos palaciegos de la primera parte del siglo XVII. Pero la música existente de las tonadas también demuestra claramente la asociación entre gesto musical y seducción por el oído, en particular para encantos, hechizos, mensajes divinos y para la seducción de un personaje mortal por parte de uno con poderes sobrenaturales o divinos. Es decir, los solos líricos se reservaban a los personajes divinos o sobrenaturales (dioses, mensajeros del cielo o del infierno, musas, y encantadoras o magas) y las tonadas persuasivas funcionan como el medio principal de persuasión o seducción.

La asociación entre canción y encantamiento, y entre figuras o recursos especiales y efectos escénicos especiales, pronto llega a ser importante para el éxito de las obras mitológicas de Calderón. La música concordante y repetitiva permite que los dioses influyan sobre los mortales a través de los sentidos, no por el intelecto. Por ejemplo, en la primera de las semióperas, *La fiera, el rayo, y la piedra*, la tonada asignada a Anteros en la segunda jornada es vehículo para la persuasión de la dama Anajarte. Y de manera semejante, en una escena de la segunda jornada de *Fieras afemina amor*, la diosa Cibeles desciende para aconsejar a su hijo Anteo, un mortal que se prepara para combatir contra Hércules. Ella le canta un largo monólogo estrófico con estribillo recurrente que empieza "Feliz y infeliz amante", con gran dulzura, transfiriéndole a Anteo el conocimiento de su poder y protección. Esta escena es similar en estructura y situación a las escenas de la jornada segunda de *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, en las que textos estróficos esperanzadores persuasivos o de encantamiento, con estribillos, eran dispuestos como "arias" declamatorias, es decir tonadas.

Gracias a las partituras existentes, nos es posible llegar a entender no solamente la función de los textos para ser cantados dentro de sus escenas dramáticas, sino también cómo el mismo contenido musical contribuyó a mover los afectos en el momento de la representación. La estrecha unión entre contenido escénico y contenido musical, precisamente en escenas de persuasión o seducción por medio de la música, no fue siempre vehículo para la moralidad en el escenario, como se demuestra la partitura existente de *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, obra de Calderón representada en la corte en 1653. Una de sus escenas musicales más importantes tuvo un efecto picante durante la representación, precisamente debido a su contenido musical. En esta escena, un sueño por el cual Morfeo revela a Perseo las circunstancias de su concepción, baja el dios Júpiter, disfrazado de Cupido y montado en un águila, para seducir (mejor dicho violar) a la joven mujer mortal, Dánae. Cuando las damas que acompañan a Dánae escuchan la canción con el texto "El que adora imposibles llueva oro", se encuentran distraídas de pronto por una lluvia de oro que les hace descuidar a Dánae. Claro que les distrae lo que ven, pero tanto más están sorprendidas por lo que están oyendo mientras cae el oro. Una canción cantada por voces colocadas detrás del escenario inicia la seducción de Dánae por el oi-



Pedro Calderón de la Barca, grabado de la Biblioteca Nacional de Madrid

do. La letra, "El que adora imposibles llueva oro", se presenta en forma de seguidillas y su música se caracteriza por un ritmo pegadizo y altamente sensual para el gusto de la época. En la música oímos una flagrante celebración del erotismo agudo de la escena. En palabras de uno de los críticos del teatro, la canción seguramente se oyó como "música venérea."

Otro ejemplo de la asociación que había entre la seguidilla, los temas picantes tales como la seducción y los celos amorosos, y ciertos ritmos muy fuertes y sincopados, nos provee la canción anónima "De tu vista celosa", denominada "seguidilla en eco" en su fuente musical (el *Cancionero de Sablonara* de Munich), con un texto que debe proceder de una obra teatral no identificada¹. Pensando en la sensualidad de piezas como las seguidillas, y el efecto escénico del juntar el intento de la violación de Dánae por Júpiter con

esta música tan sugestiva, llegamos a entender el porqué de las continuas acusaciones en contra de la música escénica.

Impulsor del teatro musical desde su puesto privilegiado, y quizás protegido por sus ropajes eclesiásticos, Calderón y sus obras seguramente abrieron camino a la práctica musical atrevida por parte de músicos en los teatros públicos y por parte de otros dramaturgos, quienes no intentaban emular al maestro con semióperas, pero le siguieron en el cultivo de otro género. Entre las novedades de la cultura palaciega durante el reinado de Felipe IV, se destaca la invención de la zarzuela. No aparecería el género de la zarzuela como una cenicienta vestida de trapos, pobre al lado de su mejor vestida, más elegante y más familiar hermanastra, la ópera. La palabra "zarzuela" connota una rusticidad fabricada cuando se inicia su uso para señalar las obras destinadas a representarse en el palacio de la Zarzuela, situada en terreno campesino perteneciente al Palacio del Pardo en la sierra de Madrid. Se convirtió la Zarzuela en lugar importante de la vida cortesana después de 1655, cuando Gaspar de Haro, el Marqués de Heliche, alcaide del palacio del Buen Retiro, extiende su mando para hacerse director de los teatros de la corte. Ambicioso en sus esfuerzos teatrales y políticos, el marqués empezó a llevar a las compañías teatrales al palacio de la Zarzuela cuando el rey se encontraba allí de cacería. El Marqués produjo obras con mayor participación musical y gran número de cantantes femeninas en especial. Dentro de sus fiestas, la obra teatral fue sólo un componente en una serie de diversiones guiadas, comidas y meriendas, dentro del marco del pequeño palacio de placeres.

Al venir los reyes al palacete de la Zarzuela, éste les ofreció un pequeño y más íntimo sitio real ubicado en un bosque de zarzas alejado del centro urbano. Allí el rey encontraría refugio y alivio de los pesados asuntos políticos y del gobierno, en un palacio dedicado a la apelación a los sentidos, con sus pequeños jardines y su decorado interior de pinturas y tapices exquisitos, de escenas amoratorias y venatorias de la mitología clásica.

Dentro de este marco derivó el género "zarzuela" sus características definitivas. La primera zarzuela de Calderón fue *El laurel de Apolo* (1657), obra de dos jornadas en que los dioses Apolo y Cupido han bajado al nivel terrestre y humano. Andan disfrazados (Apolo de cazador y Cupido

de pastor) por el mundo pastoril con sus típicos habitantes o ninfas, pastores y villanos. Pisando la tierra, aprovechan los dioses dos maneras de discurso escénico: de acuerdo con sus disfraces, a veces hablan como los mortales, pero, a pesar de sus disfraces, se aprovechan también del atributo divino, cuando cantan para influir o persuadir. Casi todas las zarzuelas del siglo XVII presentaban a los dioses y a otros personajes sobrenaturales andando en la tierra, comportándose de modo galante dentro de sus "fábulas" amorosas; es decir, que los seres sobrenaturales son rebajados de grado o han trocado su seria presencia simbólica por otra presencia burlesca o, a lo menos, más humana y verosímil en términos teatrales.

Durante el reinado de Felipe IV, no existió un sistema de producción diseñada para las nuevas "fiestas cantadas", ya que la tradición hispana favoreció obras habladas, es decir, en su mayor parte representadas, con algunas escenas musicales. Pero uno de los hombres fuertes de la corte, el Marqués de Heliche, quien produjo las primeras semióperas de Calderón con música de Hidalgo y quien patrocinó las primeras zarzuelas y otras obras pastorales con escenas musicales, también se interesó por la ópera. Aunque el género enteramente cantado fue algo extraordinario dentro de la cultura hispana de entonces, las óperas conservadas con textos o libretti de Calderón demuestran una vez más el éxito de la dramaturgia a favor del poder de la música.

Calderón escribió dos libretti para ser representados en sucesión, compuestos en 1659-1660 para celebrar la Paz de los Pirineos y la boda del siglo entre María Teresa, Infanta de España, con Luis XIV, joven rey de Francia. En 1659, el poco usual género de la ópera enteramente cantada fue escogido para competir con la "otra nación", Francia, ya que los planes del Cardenal Mazarino para montar ópera italiana en París eran bien conocidos por las autoridades en Madrid. Meses antes de concluir las negociaciones de paz, Mazarino había escrito a sus agentes, pidiéndoles informes sobre las posibilidades de llevar algún compositor romano o veneciano a París. Luego encargó la composición de una ópera festiva a su colega, el poeta Francesco Buti, y al compositor veneciano Francesco Cavalli (quien declinó la invitación de París). La nueva ópera, *Ercole amante*, no llegó a representarse en 1660: *Xerxes*, otra ópera de Cavalli ya estrenada años antes en Venecia, se montó en París el 28 de noviembre.

Las dos óperas con textos de Calderón se representaron sendas veces en la corte durante la vida del dramaturgo y después de su muerte. La primera, *La púrpura de la rosa* (sobre la historia ovidiana de Venus y Adonis) fue puesta



Paolo Veronese, *Venus y Adonis*, c.1580 (Venecia). Madrid, Museo del Prado

Copia del mural "Ángel Blanco", Manuscrito de Milsevia (1246). Colección Museo Nacional de Belgrado

X Festival de Arte Sacro

10 de marzo al 15 de abril de 2000

Madrid · Getafe · Alcalá de Henares · Móstoles · Buñuel · San Sebastián de los Reyes · Pinto · Manzanares El Real · San Lorenzo de El Escorial · Leganés · Torrelaguna · Alcorcón · Colmenar Viejo · Camarmá de Esteruelas · San Martín de Valdeiglesias · Chinchón · Arganda del Rey · Valdemoro



Comunidad de Madrid

CONSEJERÍA DE CULTURA

Dirección General de Promoción Cultural

Teléfono de Información

012

OPERA DE ATENCIÓN AL USUARIO
www.comunidad.madrid

en música con toda probabilidad por Juan Hidalgo. Fue seguida en 1660-1661 (las fechas no son del todo seguras) por una ópera de mayor envergadura, *Celos aun del aire matan*, basada en el relato ovidiano de la historia de Céfalo y Procris, otra vez con música de Hidalgo. Los temas de estas "fiestas cantadas", con su contenido erótico y lenguaje poético elaborado se inspiraron probablemente en dos cuadros de Paolo Veronese (*Venus y Adonis y Céfalo y Procris*) colocados por el pintor y decorador de la corte, el Aposentador Mayor Diego Velázquez, en la galería sur del Alcázar de Felipe IV, de acuerdo con la iconografía preparada para la recepción de los enviados franceses en 1659. De la partitura de Hidalgo para *Celos aun del aire matan* nos han llegado dos copias principales¹, mientras la de Hidalgo para *La púrpura de la rosa* se conserva solamente en una magnífica versión o reelaboración por el compositor Tomás de Torrejón y Velasco, quien preparó la música para una representación de la ópera en Lima en 1701².

La historia de esta primera ópera calderoniana, *La púrpura de la rosa*, nos aleja del contexto europeo y hace resaltar la importancia de las obras y de las óperas de Calderón en la cultura aristocrática de entonces (tema que estoy trabajando para un libro de próxima aparición). Las representaciones de *La púrpura de la rosa* empiezan en Madrid con una tregua y un desposorio en 1659-60. Empiezan de nuevo en 1679-80 con ocasión de otra alianza hispano-francesa (el enlace entre Carlos II y Marie-Louise d'Orléans) y conducen al Perú con un rey Borbón y su cumpleaños. La producción en el palacio virreinal de Lima en 1701 fue un acontecimiento musical e histórico muy especial. *La púrpura de la rosa*, ópera hispana de origen y en estilo, fue la primera ópera representada en las Américas. Así como sucedía con los viajes de las óperas en italiano y en francés dentro de Europa, la ópera hispana viajó dentro de y entre los territorios españoles, gracias a los aristócratas que tenían el poder político, la motivación y la riqueza económica para producirla. Las dos óperas que ellos promovieron (en Nápoles, en Viena, quizás en México, y en Lima) se crearon como fiestas cantadas, dentro de la tradición de la comedia y las convenciones hispanas para el uso de la música en el teatro, sin recurrir a modelos extranjeros ni intentar adaptarse a tradición ajena ninguna.

La sociedad española del siglo XVII enfrentó la cuestión del poder de la música, sus peligrosos afectos sensuales y su influencia social. Las bien conocidas controversias sobre la licitud de las representaciones teatrales reflejan actitudes muy en contra de la música teatral y sus bailes. Los bailes hispanos, con gestos pantomímicos y movimientos lascivos, algunos cantados y otros tocados por arpas y guitarras, formaban parte muy celebrada de las representaciones públicas, pero penetraron también al mismo centro de las obras musicales de alta gravedad temática que se representaron en los teatros palaciegos.

Por ejemplo, en las partituras de las dos óperas con textos de Calderón, algunos personajes cantan seguidillas y jácara. En *La púrpura de la rosa* las ninfas de Venus cantan una jácara mientras Venus y Adonis disfrutaban de sus ilícitos

amores en el jardín y Adonis goza de los placeres del regazo de Venus. En *Celos aun del aire matan*, Rústico se anuncia a sí mismo con una larga tirada de seguidillas de acuerdo con su pícaro rusticidad, mientras el bravucón Clarín (en

la primera representación el papel fue cantado por una jovencísima Manuela de Escamilla) se introduce con una jácara no estrófica que acentúa su falta de respeto hacia su amo, el noble Céfalo³.

En conjunto, los tonos y tonadas, con la música de las seguidillas, jácara, chaconas y zarabandas, formaron parte importante de las representaciones teatrales. En cuanto a la presencia de la música teatral, sus tonos, tonadas, seguidillas, bailes, jácara y chaconas en la vida privada, pública, social, política, ruda, y cortesana de entonces, por supuesto que llegaron la música y sus poderes afectivos a todas partes del mundo hispano. En cada representación, parte del éxito y de la popularidad teatral de las obras de Calderón reside, como indicó Calderón mismo en la loa de *La púrpura de la rosa*, en la fuerza renovadora de "esas músicas bellas, que Tristeza y Alegría traen tras sí".

Louise K. Stein



Portada de *Fortunas de Andrómeda y Perseo*. Manuscrito de Harvard

1. Se conserva esta canción en el *Tomo de música vocal antigua* (c. 1705) manuscrito que Pascual Gayangos regaló a Francisco Asenjo Barbieri, y que reside hoy con la signatura MS 13622 en la Biblioteca Nacional de Madrid; esta versión sirvió como fuente de algunas piezas transcritas en F. Pedrell, (ed.), *Teatro lírico español anterior al siglo XIX* (La Coruña, 1897-8), y en L. Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods, Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain* (Oxford: Clarendon Press, 1993).
2. Una fuente textual y musical única en la Biblioteca Houghton de la Universidad de Harvard provee *Las fortunas de Andrómeda y Perseo* con todo el texto de Calderón, la música vocal, y los dibujos de la escenografía preparados por Baccio di Bianco.
3. La canción está grabada en *Canciones y danzas de España* de Hespèrion XX, dirigido por Jordi Savall, con Montserrat Figueras, soprano, EMI 7 63145 2 (1977, 1989).
4. Hay varias fuentes manuscritas para la música de *Celos aun del aire matan* (consideradas en la edición de L. K. Stein de próxima aparición); las dos principales son el manuscrito de la Biblioteca de los Duques de Alba, que contiene una jornada, y el de la Biblioteca Pública de Évora, Portugal, con tres jornadas y de fecha bastante más tardía que la del estreno.
5. Conservada en la Biblioteca Nacional del Perú en Lima, la partitura manuscrita ha sido objeto de tres ediciones: la de R. Stevenson (Lima, 1976); la de A. Cardona, D. Cruickshank y M. Cunningham (Kassel, 1990); y la edición crítica e interpretativa más reciente, *La púrpura de la rosa de Tomás de Torrejón y Velasco, Juan Hidalgo, y Pedro Calderón de la Barca*, ed. Louise K. Stein (Madrid: ICCMU / SGAE, 1999).
6. Se puede escuchar *La púrpura de la rosa* en versión completa, cantada por un reparto internacional con The Harp Consort dirigido por Andrew Lawrence-King en BMG Classics / dhm 05472 77355 2. La jácara de Clarín, "Noble en Tinacria naciste" de *Celos aun del aire matan* está grabada en el disco *Ay, amor!* de The Newberry Consort, dirigido por Mary Springfels, con Judith Malafrente, mezzosoprano, Harmonia Mundi 907022.

MADRID, 1999

CICLO DE GRANDES INTERPRETES

Organizado por SCHERZO
con el patrocinio
de CANAL PLUS y MUZZIK
y la colaboración
del Ministerio de Educación y Cultura (INAEM)
y la Fundación Hazen Hosseschrueders.

scherzo
REVISTA DE MÚSICA

MUZZIK
SATELITE
CANAL DIGITAL

CANAL+

NUEVO PROGRAMA

IVO POGORELICH

2

CONCIERTO

Martes, 21 de Marzo. 19:30 h.

Piano

F. CHOPIN
(1810-1849)

I
Polonesa n.º.4 en do menor, op.40/2
Polonesa n.º.5 en fa sostenido menor, op.44
Sonata n.º.2 en si bemol menor, op.35 "Marcha fúnebre"

II
3 Mazurcas, op.59
Sonata n.º.3 en si menor, op.58

AGOTADAS TODAS
LAS LOCALIDADES

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA
SALA SINFÓNICA

COLABORAN:



FUNDACIÓN HAZEN
HOSESCHRUEDERS

LA MONODIA ACOMPAÑADA EN ESPAÑA

El deseo de recuperar la expresividad y capacidad de mover afectos que, según los autores clásicos, tenía la música en la antigüedad, fue el impulso principal que indujo a los músicos de la camerata florentina del conde Bardi —Vincenzo Galilei, Jacopo Peri y Giulio Caccini— a “inventar” un nuevo modo de canto solístico que hiciera de vehículo para la expresión de los afectos. Los frutos más importantes de esa mirada hacia el pasado fueron la invención del *style recitativo* y la adopción del canto solístico con acompañamiento armónico —la monodia— como forma principal de expresión musical, y tuvieron consecuencias fundamentales en el desarrollo de la música teatral, y en especial de la ópera, durante los siglos posteriores. La implantación de este tipo de canto está considerada en la historiografía musical como una de las características más significativas de la música barroca, y sus innegables frutos no necesitan ser recordados a ningún aficionado.

Una de las paradojas que se plantean al estudiar el desarrollo de la música barroca en España es precisamente la ausencia casi absoluta de monodia acompañada en la primera mitad del siglo XVII. Una interpretación superficial llevaría a considerar que, como en tantas otras cosas, España discurría con mucho retraso con respecto a las principales tendencias estéticas del panorama europeo. Esta es al menos la opinión de John Baron, uno de los estudiosos del repertorio monódico español, quien sugiere que la ausencia de canto solístico “se puede deber al fuerte fanatismo y conservadurismo religioso en España, donde la Inquisición estaba muy activa”. En realidad, la Iglesia no parece tener mucho que ver en esto, y el problema es mucho más complejo.

El más ilustre de los teóricos musicales españoles, Francisco de Salinas, muestra que el dilema entre el canto polifónico y monódico preocupaba a los músicos de su tiempo, y plantea una reflexión en su tratado publicado en Salamanca en 1577 —que antecede en algunos años la primera publicación florentina sobre este tema, el *Dialogo della musica antica e della moderna* de Vincenzo Galilei (1581):

“... no hay que despreciar en absoluto la duda que sorprende a los hombres de nuestra época sobre si es más digna de alabanza la invención de un tema o el acompañamiento a varias voces; en otras palabras, para que los no versados entiendan, si cuesta más encontrar una melodía

natural que impresione las mentes de todos, que se grabe en el espíritu de todos, y que finalmente se fije en nuestra memoria, de tal manera que no tengamos que pensar y nos haga como despertar de un sueño, como ocurre con muchas canciones populares; o si es más difícil añadir a un determinado tenor tres o más voces, que pueden ilustrar con melodías que se siguen, fugas, variaciones, como los prácticos dicen, de modo, tiempo y proliación. (Según la expresión de Quintiliano, los primeros compositores se llaman *phonascos* y los segundos *sinfonetas*). [...] En este punto me parece que se deben considerar [...] si el canto a una voz debe preferirse al canto polifónico. [...] parece que el tenor de una sola voz supone mayor ingenio, y el que tiene varias voces distribuidas mayor técnica. Éste no lo pueden hacer sino los muy entendidos y ejercitados en la música, aquel fue inventado antiguamente por una virtud natural y congenita más que por técnica. [...] Por lo demás, muchos de los que no saben música poseen un admirable don para componer melodías, como aparece en nuestra lengua vulgar, en la italiana y en la francesa. No podemos negar también que ambas cosas puedan darse en un solo hombre. Puede éste encontrar una melodía feliz y añadir otras voces a melodías de este tipo, siendo en este caso doble la cualidad. Pero nosotros hablamos aquí de la preeminencia de uno u otro. Porque si, como dice Aristóteles, realmente mere-

ce alabanza el que asienta los principios de una ciencia cualquiera, dado que lo demás es muy fácil de añadir, no entiendo por qué el artifice de una voz simple debe ceder el lugar al que no inventó tan fácilmente como añadió a lo inventado. Además, comoquiera que la música es la madre del deleite, pienso que es más útil lo que hace referencia al deleite de muchos que al de pocos. Ahora bien, la melodía noble e insigne proferrida con palabras convenientes es la que recrea a más hombres, así doctos como indoctos. Respecto al arte de cuatro o más voces; qué pequeño es el número de

personas que, aun entre los doctos, tan sólo medianamente llega a entenderlos! No obstante, todo el mundo al oírlo lo alaba para no ser tenido por inculto. [...] Es lo que dice Aristóteles [...]: las canciones que se ejecutan solamente con una lira se oyen con más suavidad que las que se ejecutan con varias, ya sea porque no puede guardarse en varias la suavidad, o porque aparece confusa la melodía o se borra enteramente, ya sea porque los oyentes pueden se-



Francisco de Herrera el Mozo: decorado para la comedia *Los celos hacen estrellas* de Juan Vélez de Guevara, acuarela, Biblioteca Nacional de Viena

“Natural, con un ritmo poderoso y sobre todo, una interpretación muy musical” Gramophone sobre las *Sinf. Nos 1 y 3* de Sibelius



El primer sello clásico del mundo*



La próxima entrega del Ciclo Sibelius en Naxos une dos sinfonías muy distintas, la *Cuarta* y la *Quinta*.

Petri Sakari, cuya reciente grabación de *Finlandia* ganó el premio Editor's Choice de Gramophone, nos ofrece ahora una nueva interpretación de este monumental repertorio.



8.554172: Un espléndido reparto internacional interpreta los momentos culminantes de una de las óperas cómicas más populares.



8.553101: El segundo volumen de Naxos de los brillantes conciertos para flauta de Vivaldi.



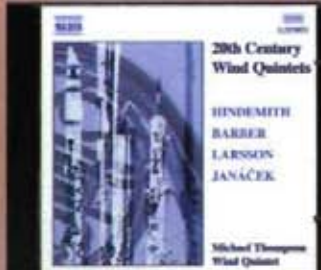
8.554186: Este nuevo CD de la serie de Música Británica ofrece la música de algunos compositores ingleses más notables del siglo XX.



8.554398: Un segundo CD de motetes de Lully, interpretados con gran elegancia por Le Concert Spirituel



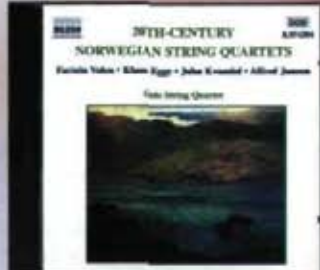
8.553931: “Una interpretación idiomática y de gran naturalidad de una música maravillosamente atractiva”
Classic CD sobre el Vol. 2.



8.553851: Cuatro compositores del siglo XX que ofrecen obras de una asombrosa personalidad dentro del género de quinteto de vientos.



8.554348: La cautivadora música del compositor venezolano Antonio Lauro, interpretada por el excepcional joven guitarrista Adam Holzman.



8.554384: Una selección fascinante de obras noruegas del siglo XX para cuarteto de cuerdas.

Otras novedades para este mes:

8.553837 Schumann – Trios para piano, Volumen 2 (Wiener Brahms Trio) • 8.553921 Dupré – Música para órgano, Volumen 10 (Michael Keeley) • 8.554358 Tchaikovsky – Canciones, Volumen 2 (Ljuba Kazarnovskaya)

guir más fácilmente el objeto y la intención del que canta⁴.

La posición de Salinas resulta profundamente moderna en ese momento histórico: considera de una manera abierta que el canto para voz sola tiene un valor estético y una capacidad de influir en el espíritu —capacidad de mover afectos— superior al canto polifónico, y en consecuencia alaba la inventiva melódica natural por encima de la pura técnica musical. Llama además la atención el carácter hasta cierto punto hedonista y antielitista de su valoración de la música: la música que deleita a muchos, ya sean doctos o indoctos, es superior a la que entienden sólo unos pocos. En consecuencia, no sorprende su inclinación por las canciones populares —que utilizó profusamente para ilustrar su *Musica Rhythmica*— frente a los artificios polifónicos de sus contemporáneos, y nos recuerda que la preferencia de muchos hacia la música polifónica no es más que un intento de no ser tomado por ignorante.

Salinas se muestra como un pionero cuya postura no parece que haya sido recogida por sus colegas. Más bien, es razonable suponer que para los músicos contemporáneos y posteriores a Salinas —que habían sudado tinta para aprender las complejas reglas del contrapunto y la composición— su opinión debió sentar como un jarro de agua fría. Tim Carter ha señalado que “en Italia, los compositores serios y profesionales (Monteverdi es un buen ejemplo) parecen haber sido un poco reacios a adoptar el nuevo estilo florentino: deben haber mirado con recelo a esas bagatelas que ofrecían pocas oportunidades para demostrar las técnicas que habían aprendido con tanto esfuerzo⁵”. Claro que, mientras en el caso de Monteverdi, las tendencias estéticas, y posiblemente el gusto de sus patronos, le pudieron empujar a adaptarse a los nuevos tiempos, en España no existía un contexto similar que indujera a los compositores a cultivar el canto monódico. Ya sea en la música litúrgica, la música teatral o la música de cámara, la polifonía contrapuntística siguió reinando durante décadas entre los músicos profesionales. A este respecto, un documento de principios del s. XVII en que se regulan las obligaciones de los músicos de cámara de un aristócrata madrileño comienza indicando que “los músicos de cámara son siempre cuatro, porque así es siempre necesario para tener perfectamente cumplido el número que pide la música para ser buena⁶”.

Ahora bien, el canto solístico con acompañamiento ya se conocía en España antes del s. XVII. Es bien sabido que hay ejemplos en algunos libros de vihuela del siglo XVI —como en *El maestro* de Luis de Milán (Valencia, 1535). Estas colecciones no suelen considerarse como ejemplos de monodía, ya que el acompañamiento tiene textura polifónica, frente al sentido acórdico de la música de la camerata florentina. A pesar de ello, algún autor ha llegado a afirmar que “los vihuelistas españoles fueron los primeros en inventar un acompañamiento puramente instrumental para canciones monódicas⁷”. El concepto de monodía acompañada requiere, además del canto solístico, un acompañamiento de acordes sobre un bajo que sirve de apoyo, esto es, la existencia de un *basso continuo*.

Pero fuera de los círculos de los músicos profesionales y élites urbanas existía otra práctica que se halla mucho

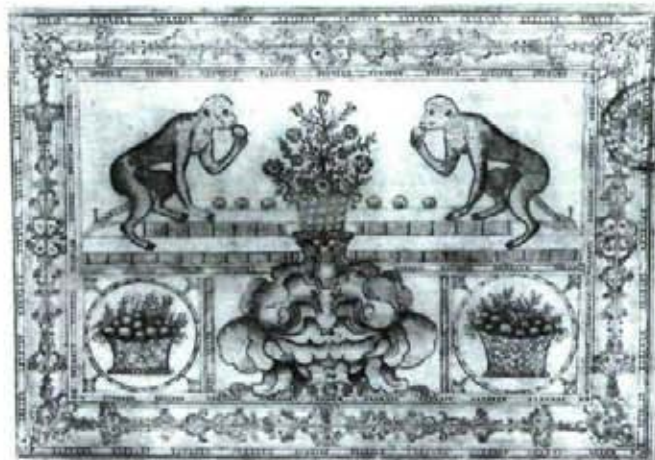
más cerca del concepto de monodía. Frente a las complejidades polifónicas que presentan los acompañamientos vihuelísticos —y laúdísticos— la humilde guitarra servía tradicionalmente para acompañar los cantos populares con acordes rasgueados. Las raíces de esta práctica son imposibles de delimitar, ya que entran directamente en el espacio de la tradición musical improvisada y no escrita. En algún momento a finales del s. XVI se codifica un sistema de representar con cifras o letras los distintos acordes⁸. De la misma manera que en muchos libros modernos de canciones pop, los símbolos de los acordes se escriben bajo el texto poético para indicar el cambio de la armonía. No es una notación musical completa, ya que la línea melódica no se recoge y es necesario su conocimiento previo por parte del intérprete, pero se trata esencialmente del mismo tipo de abstracción armónica que representa el bajo continuo. Eso sí, parece que este tipo de escritura musical se dirige mayormente a músicos aficionados, los “indoctos” a que hacía referencia Salinas. Lo interesante es que diversas investigaciones apuntan a la hipótesis de que “los estilos de la monodía y el recitativo florentinos y romanos se basan, al menos de manera remota, en tradiciones comunes de composición e interpretación que parecen surgir en actividades centradas en Roma y Nápoles. [...] El acompañamiento que hace abstracción de la armonía subyacente se base fundamentalmente en el estilo hispano-napolitano de la guitarra rasgueada, que acabó por cristalizar en la notación del bajo continuo⁹”. De modo que, tal como ya apuntó Rodrigo de Zayas hace años, la humilde tradición guitarrística española parece estar en la base de uno de los desarrollos más trascendentes de la música occidental, la adopción de la monodía acompañada del bajo continuo.

Nos encontramos pues que a, principios del s. XVII, existía una clara divergencia entre las convenciones técnicas de la “música seria” y la “música popular”, polifónica una y monódica la otra. El desprecio de los “músicos serios” hacia las simplezas del canto popular debió ser una de las causas que dificultó la adopción de las nuevas

tendencias por parte de los músicos profesionales españoles. Prácticamente todas las fuentes de música vocal de cámara de la primera mitad de siglo —la mayoría de las cuales están recopiladas en antologías— consisten en canciones polifónicas que recibían el nombre de tonos¹⁰. Con excepción de un par de publicaciones impresas fuera de España y alguna fuente aislada, no existen composiciones monódicas en este período. No va a ser hasta la segunda mitad del siglo cuando el canto monódico empieza a ser adoptado como la técnica musical

por excelencia de la música profana y sólo años más tarde se incorporará al repertorio religioso.

Al igual que ocurrió en Italia, la música teatral va a jugar un papel fundamental en este proceso. El primer intento de introducir el *style recitativo* en la escena española fue la fábula pastoral de Lope de Vega *La selva sin amor* (1626), cuya música, hoy perdida, fue compuesta por el laudista Filippo Piccinini. El análisis del texto de esta obra sugiere de manera inequívoca el uso de recitativos y otras secciones monódicas¹¹, pero todo indica que la técnica no



Manuscrito *Guerra de Tonos Humanos* (Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela)

cuajó en la escena española, ya que las comedias posteriores siguieron utilizando la música conforme a las convenciones tradicionales del teatro hispano. No va a ser hasta los años 50 del siglo XVII que vamos a encontrar una incorporación paulatina y regular de recitativo y monodia en la escena española. Calderón de la Barca será el principal dramaturgo que participe en este proceso. La primera obra que tiene indicaciones claras de uso de recitativos y canciones monódicas en forma de tonada estrófica es la comedia mitológica *La fiera, el rayo y la piedra*, estrenada en mayo de 1652 cuya música, que no se conoce, fue compuesta por Domingo Scherdo. Una comedia de similares características es *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, estrenada en mayo de 1653 y



Manuscrito *Guerra de Tonos Humanos* (Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela)

de la cual sí se conserva una partitura anónima de autor desconocido. En esta obra se utiliza el recitativo en diversos momentos como modo de diferenciar del canto de los dioses del de los hombres, y también otras formas de canto monódico con acompañamiento sin cifrar. A partir de esta década van a ser numerosos los casos de obras teatrales que incorporan de manera regular la monodia, bien en forma de recitativos, bien en forma de tonadas estróficas con o sin estribillo. Entre ellas destacan varias comedias de autores diversos cuya música fue compuesta por el arpista y organista Juan Hidalgo, el cual habría de alcanzar una primera culminación con el estreno alrededor de 1660 de las óperas *La púrpura de la rosa* y *Celos aun del aire matan*, ambas sobre un libreto de Calderón¹⁰.

El desarrollo de la música vocal de cámara debió de correr paralelo a la música teatral, si bien resulta mucho más difícil establecer una cronología. Al igual que ocurre con el repertorio polifónico profano, buena parte de los tonos humanos a solo con acompañamiento se conservan en colecciones antológicas difíciles de fechar. Parece que la más temprana de todas es el *Manuscrito Guerra*, una colección de cien tonos humanos para soprano y continuo recopilado hacia 1680 por el copista de la Capilla Real, José Miguel de Guerra¹¹. El repertorio que contiene este manuscrito no indica la autoría de música o texto, ni tampoco las fechas de composición, pero gracias a la existencia de un buen número de concordancias con otras fuentes se puede afirmar que los tonos fueron compuestos en las tres décadas anteriores a su recopilación. Aproximadamente la cuarta parte son de origen teatral, procedentes de zarzuelas y comedias escritas por Calderón, Juan Vélez de Guevara y Agustín Salazar y Torres entre otros. No creo que se pueda con-

siderar una antología de canciones teatrales, sino que lo más probable es que estas obras gozaran de especial favor del público y gracias a ello consiguieran independizarse de su origen teatral y convertirse en obras de cámara.

El más temprano de los tonos del *Manuscrito Guerra* que ha podido ser fechado es el tono *Crédito es mi decoro*, procedente de la comedia pastoral *Pico y Canente* de Luis de Ulloa y Pereira y música de Juan Hidalgo, estrenada en 1656. Esta composición es una de las pocas de fecha tan tempranas, ya que la mayor parte de los tonos datables corresponden a los años 70 del siglo. Por ello su inclusión es especialmente significativa, ya que *Crédito es mi decoro* es una pieza especialmente "moderna" para su época. Fue escrita por Hidalgo a sugerencia del escenógrafo italiano Baccio del Bianco imitando el modelo del lamento teatral italiano que estaba de moda a mediados de siglo y presenta numerosas novedades expresivas en relación a las convenciones de su época. Tal vez esa novedad haya ocasionado su inclusión en una colección por lo demás mucho más tardía. Por otro lado, es la única pieza transcompuesta en la colección; los demás tonos, al igual que la mayoría de los compuestos en el s. XVII, tienen la forma de tonadas estróficas con o sin estribillo.

La importancia del manuscrito Guerra no está solamente en el repertorio que contiene; esta antología es un punto de inflexión fundamental en las tendencias estéticas de la música española. Desde fines de la Edad Media hasta mediados del s. XVII la polifonía contrapuntística había sido dominadora absoluta del repertorio vocal profano, como demuestran los numerosos cancioneros musicales. Después del *Manuscrito Guerra* no habrá vuelta atrás y todas las antologías de música profana, así como la mayoría de las fuentes no antológicas, se decantarán por la monodia acompañada, que irá alcanzando mayores grados de complejidad en su estructura formal, recursos tonales y acompañamiento instrumental a lo largo de las décadas siguientes. El desarrollo de la cantata de cámara en las primeras décadas del siglo XVIII, y de otros géneros como la tonadilla escénica hunden sus raíces en la transformación fundamental que se produce en el tercer cuarto del siglo XVII. Es posible que el eco de Salinas sonara en los oídos de Calderón y otros dramaturgos, cuando empezaron a cambiar, en colaboración con los músicos de su tiempo, las convenciones sonoras de la música vocal española.

Álvaro Torrente

1. John Baron: "Spanish art song in the second half of the seventeenth century", en *De musica hispana et aliis* (Santiago de Compostela, 1993), pp. 451-476.
2. Francisco Salinas: *De musica libri septem* (Salamanca, 1577), trad. de Ismael Fernández de la Cuesta (Madrid, Alpuerto, 1983), pp. 498-502.
3. Tim Carter: *Music in Late Renaissance and Early Baroque Italy* (Londres 1992), p. 193.
4. Citado por Luis Robledo: *Juan Blas de Castro* (Zaragoza, 1989), p. 51.
5. Miguel Querol: *Canciones a solo y dúos del siglo XVII* (Barcelona: CSIC, 1988).
6. M. J. Yakeley: "New sources of Spanish music for five course guitar", *Revista de Musicología*, XIX:1-2, (1995), pp. 267-286.
7. J. W. Hill: *Roman monody, cantata and opera from the circles around Cardinal Montalto*, (Oxford, 1997).
8. Véase como ejemplo la edición de Judith Etzion de *El Cancionero de La Sallona* (Londres, 1996).
9. Shirley B. Whitaker: "Florentine opera co-
10. Sobre el desarrollo de la música teatral en el s. XVII véase Louise Stein: *Songs of Mortals, dialogues of the gods. Music and theatre in seventeenth century Spain* (Oxford, 1993).
11. Álvaro Torrente y Pablo-L. Rodríguez: "The 'Guerra Manuscript' (c. 1680) and the rise of solo song in Spain", *Journal of the Royal Musical Association*, 123:2, (1998), pp. 147-190.

LOS AUTOS SACRAMENTALES

De todos los géneros dramáticos que se cultivaron en el período más importante de nuestro teatro -el Siglo de Oro-, el más desconocido para el gran público es, sin duda alguna, el auto sacramental. Su propio nombre se asocia hoy más a oscuros claustros de iglesias, o a los autos de fe de la Inquisición, que a lo que fueron realmente: uno de los espectáculos de mayor calidad y complejidad literaria, y a la vez de aceptación social más amplia.

¿Qué son los autos sacramentales?

Son los autos sacramentales obras teatrales alegóricas en verso, en un solo acto, sobre temas religiosos muy variados -aunque teniendo siempre como fondo la exaltación de la Eucaristía- que se escribían para ser representados el día del Corpus Christi. Aunque el teatro religioso sea un fenómeno propio de toda Europa durante la Edad Media, lo que denominamos estrictamente auto sacramental es un modelo exclusivo de España, y exactamente de su Siglo de Oro. Su existencia segura puede ser datada hacia mediados del siglo XVI, y desaparece con la prohibición de 1765, aunque habían ya dejado de escribirse prácticamente poco después de la muerte de Calderón de la Barca.

Por su carácter religioso y alegórico se podría pensar que los autos eran obras destinadas a un público culto y restringido; pero nada más lejos de la realidad, porque fueron en su momento una de las obras de mayor éxito en el panorama teatral. Así lo demuestra el hecho de que, una vez pasadas las festividades del Corpus Christi en el mes de junio, los autos continuasen siendo representados en los corrales de comedias a lo largo de todo el verano; e igualmente la circunstancia de que, una vez perdido el aprecio hacia ellos entre las clases cultas y rectoras, el público siguiera reclamándolos, y asistiera a las representaciones año tras año.

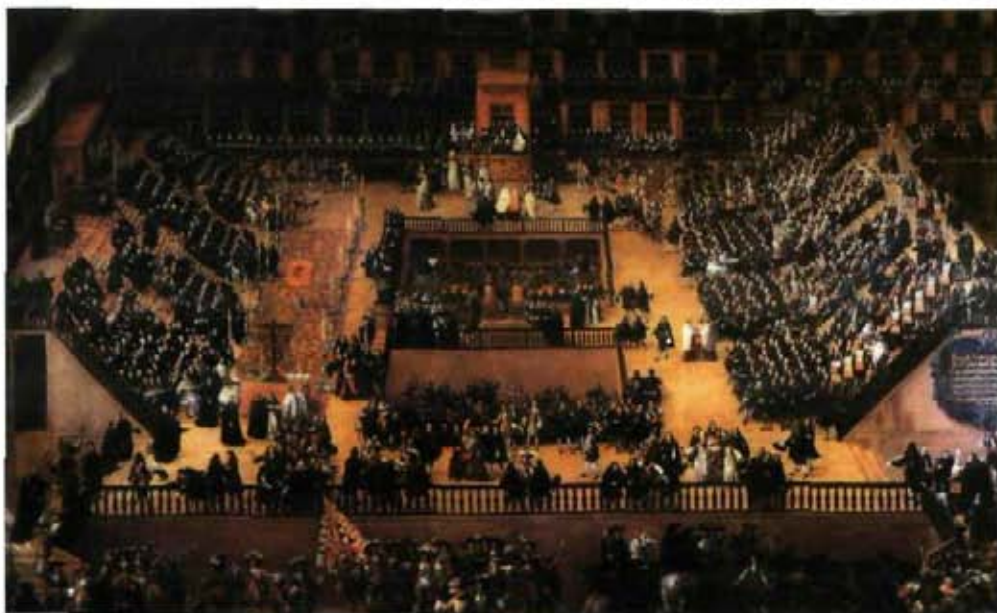
Una de las causas de tal éxito es, indudablemente, el gran lujo con que se hacían las representaciones: un aparato escenográfico construido con decorados y tramoyas que, de ordinario, sólo se podían ver en los montajes del teatro de Palacio, reservados a los nobles de la corte; un acompañamiento musical muy escogido, pues las piezas musicales eran encargadas a los mejores compositores del momento e interpretadas por los mejores cantores e instrumentistas; y unas compañías de actores que, además de ser las más afamadas del momento, se veían reforzadas por los mejores actores de otras cuando era necesario. Es comprensible que, con tales ingredientes, el público acudiera en masa a contemplarlos.

Pero la afición del gran público a los autos sólo se explica en parte por lo dicho anteriormente. Si únicamente asis-

tiera a las representaciones atraído por lo fastuoso y espectacular de los montajes, habrían debido serle indiferentes los textos que se representasen, y la realidad es bien diferente, porque, aun siendo muchos los autores que ofrecían autos cada año, se elegían prácticamente siempre los de Calderón, que son, con mucho, los de mayor profundidad teológica y complejidad alegórica.

Entenderemos el grandísimo favor con que contaban los autos en su época si nos hacemos cargo de la mentalidad de los españoles del Siglo de Oro. Para ellos, el papel de España, de sus gentes en unión con sus rectores, como guardianes y defensores de la fe católica y los derechos de Dios frente a los infieles -a la sazón, principalmente los turcos- y los herejes, era una idea generalmente indiscutible. De aquí que, ante unas obras en las que se recordaba y exaltaba lo fundamental del dogma católico, y que, por eso mismo, pulsaban el sentimiento religioso y el sentir nacional del pueblo, aquellas gentes se sintieran hondamente complacidas. Comparemos el fenómeno, por ejemplo, con la reacción de los norteamericanos ante las películas que exaltan el papel de Estados Unidos como garante de las libertades y de la democracia en el mundo. Son películas que, si para el público de otros lugares pueden a veces resultar absurdas, al ciudadano americano medio hacen sentirse participe, y llenan siempre de orgullo.

Al extinguirse aquella mentalidad entre las clases dirigentes de la monarquía española con la llegada de los Borbones, y unirse a ello la penetración de las ideas de la Ilustración y su concepto anejo de lo que debe ser el teatro -un concepto según el cual la alegoría es algo execrable-, se



Francisco Rizi: *Auto de fe* en la Plaza Mayor de Madrid - Museo del Prado, Madrid

crearon las principales condiciones que llevarían a prohibir por decreto regio los autos sacramentales. Pero esta prohibición se produjo -es justo señalarlo- en una época en que los autos aún gozaban del favor del público.

Los textos de los autos

Prácticamente todos los autores dramáticos del siglo de Oro (Valdivieso, Lope de Vega, Tirso de Molina, Bances



EL SONIDO DE LA PRIMAVERA EN CANAL+

A PARTIR DE MARZO TODOS LOS MIERCOLES: "MUSICA NOCHE"

08.03.00

WANDA LANDOWSKA:
UNA VISIONARIA INSÓLITA.
(Documental)

15.03.00

VERDI: "FALSTAFF".
ACTOS 1 Y 2.

22.03.00

VERDI: "FALSTAFF"
ACTO 3.

29.03.00

JULIA VARADY:
- "CANTO DE PASIÓN" (Documental)
- WAGNER: "WESENDONCK - LIEDER" (Recital)

En marzo podrás sentir los aromas de la vida y obra de una revolucionaria del teclado: Wanda Landowska. Además, te embriagarás con "Falstaff", la última y genial ópera de Verdi, elegida para la reinaguración del Covent Garden de Londres. Y descubrirás la esencia de la pasión de la mano de Julia Varady. Porque esta primavera escucharás la fragancia de "Música Noche".

www.cplus.es

Y también disponible en CANAL SATELITE DIGITAL

CANAL+ CANAL+ ROJO
CANAL+ 16:9 CANAL+ AZUL

Abónate. Llama al 902 20 15 15
o acude a un distribuidor autorizado.

CANAL+

Candamo...) escribieron autos sacramentales; pero fue Calderón el destinado a llevar el género a su cumbre. Si los autos anteriores a su época son todavía muy simples, y sus alegorías un tanto burdas, los posteriores no serán sino imitaciones de los que él escribiera. Esto explica que decir autos sacramentales sea casi lo mismo que mencionar los que escribió Calderón para la ciudad de Madrid.

Efectivamente, aunque hubiera representaciones de autos en la mayoría de las ciudades importantes del Imperio Español (Sevilla, Toledo, México, Lima...), tales acontecimientos eran esencial y típicamente madrileños; porque fue en el Madrid de Calderón donde alcanzaron mayor desarrollo, siendo como fueron, en su mayoría y sus mejores exponentes, obras compuestas para las fiestas del Corpus Christi de la Villa y Corte.

Un argumento tipo de los autos es, por ejemplo, el de *No hay instante sin milagro*, compuesto por Calderón para las fiestas de 1672. La obra se inicia y acaba con la celebración que hace la Iglesia para honrar al Sacramento Eucarístico. Este festejo es interrumpido por la intrusión de la Apostasía, que pone en duda la legitimidad de la celebración arguyendo que no se puede hacer hoy una exaltación de la fe, por no darse ya los milagros que Dios prometió a los que la tuviesen: sofisticada razón de la que se desprende que la ausencia de milagros es demostración de la falta de fe en los fieles. La Fe, tomando el papel de defensora del dogma, redarguye a la Apostasía que el hecho de no verse los milagros no significa que no existan, puesto que cada vez que se administra un Sacramento se produce un milagro, y "no hay instante sin milagro". Para demostrarlo, presenta a la Apostasía, siguiendo la estructura de un juicio inquisitorial, cinco ejemplos que muestran la operación interior de milagros debidos a los Sacramentos. Estos ejemplos son episodios de conversión de cinco santos muy conocidos: San Agustín, Santa María Magdalena, San Pablo, Dimas, el Buen Ladrón, y Constantino. En los cinco casos se siguen esquemas paralelos: primero aparecen como pecadores alejados de Dios; después, en el primer instante de su arrepentimiento, y, por último, ya convertidos totalmente a Dios. Tras una reflexión interior que es representada en escena mediante un diálogo entre la Apostasía y su pensamiento -que aparece como un personaje más-, aquélla se arrepiente y abjura de sus errores. Y el auto concluye con una apoteosis de la Eucaristía, en que participa la recién convertida Apostasía. Evidentemente, casi todos los personajes son figuras alegóricas.

La representación de los autos

Normalmente, los autos sacramentales se representaban en la calle sobre tabladillos contruidos al efecto, a los cuales se adosaban unos carros para portar la tramoya. En dichos carros entraban y salían los actores, y se ocultaban los músicos. Las autoridades se acomodaban en unas gradas de madera de grandes dimensiones, mientras el grueso del público contemplaba la representación de pie, y a menudo por detrás de los carros.

El día del Corpus se hacían las representaciones principales de los autos -cuatro en cada una de ellas hasta 1647,

y dos desde entonces-: una para el Rey en uno de los patios del Alcázar, y otra ante los distintos consejos del Reino -de Castilla, de Aragón, de Indias, de la Inquisición...- en la Plazuela de la Villa o en la Plaza Mayor. Aunque ambas estaban abiertas al público en general, que no disponía de acomodo, a menudo se hacía otra representación para ellos en la puerta de Guadalajara, pero esta vez sin tablado y sin la intervención de todos los carros. Todas las funciones eran sufragadas íntegramente por el Ayuntamiento, que cada año caía prácticamente en bancarrota por lo elevado de los gastos.

Los carros

Es difícil hoy en día formarse una idea de lo que eran aquellos ingenios mecánicos, fundamentales para la representación de los autos. Únicamente se conservan un dibujo y las descripciones que de ellos se hacían en los contratos que el Ayuntamiento firmaba con los artesanos que debían construirlos y prepararlos para las representaciones de cada año. Por esos datos sabemos que eran unos artefactos de unos seis metros de largo, casi tres de ancho, y hasta diez metros de alto, según las tramoyas -llamadas "apariencias"- que se montaron sobre ellos.

El espectáculo de ver moverse por las calles de Madrid aquellos monstruos de madera y cartón, arrastrados por bueyes cubiertos de telas de anejo y con los cuernos dorados, debía de ser algo sensacional para los vecinos de la Villa.

Durante la preparación, los carros eran adosados al tablado para formar el fondo de la representación. Muchas de las escenas se hacían directamente sobre los carros, en los que, gracias a los dos pisos de que constaban, se podía representar el cielo, o el espacio del sueño, mientras el tablado hacía de tierra o espacio de vigilia.

Su aspecto variaba mucho según las instrucciones escenográficas que Calderón daba cada año en las llamadas "memorias de apariencias". Unas veces podían imitar la torre de un palacio -como se ve en el dibujo conservado-, y otras ser un globo terráqueo que en un momento dado de la representación había de abrirse en dos mitades, de las cuales una cayese sobre el tablado, de manera que se pudiese actuar encima. El grado de complejidad que llegaban a alcanzar tales tramoyas se puede advertir en la "memoria de apariencias" correspondiente a los autos de 1660:

"Primeramente para el auto intitulado *El diablo mudo* ha de ser el primer carro un globo celeste grande pintado por de fuera con imágenes de estrellas, signos y planetas. Éste a su tiempo se ha de abrir en dos mitades, cayendo la una sobre el tablado de la representación, y quedando la otra fija, en cuyo cóncavo se ha de ver un trono con su arce-li, lo más hermosamente adornada de rayos que se pueda, y en él sentada una mujer, la cual por canal ha de bajar con todo el trono hasta que pueda ponerse en el tablado, donde ella ha de quedar, y subir lo demás, cerrándose como estaba primero.

El segundo carro ha de ser otro globo terrestre igual al primero, pintado de árboles y flores y lineado a manera de mapa. Éste se ha de abrir en la misma conformidad, y sobre



Detalle del Plano de Teixeira (1656)

un peñasco ha de estar una persona que a su tiempo baje por una escalera que se ha de hacer en este globo en un lugar de la canal del otro, la cual por una y otra parte ha de estar adornada de ángeles que con algún artificio parezca que suben y bajan por ella, de suerte que cuando la persona descienda al tablado, subiendo unos y bajando otros, pueda pasar por en medio de ellos. Háse de volver a cerrar y quedar también como primero.

El tercer carro ha de ser una pirámide hermosa-mente guarnecida de ángeles y serafines, y en su remate un cáliz y una hostia tan grande que pueda estar un niño dentro. Esta pirámide ha de estar embebida en el primer cuerpo del carro, y a su tiempo ha de subir todo lo que pueda, y en su elevación se ha de abrir la hostia y cáliz y verse dentro, como se ha dicho, el niño.

El cuarto carro ha de ser un peñasco embebido también en el primer cuerpo, y a su tiempo ha de subir con seis personas, una en lo eminente, dos algo inferiores y tres en la grada postrera; y en el remate desta cumbre ha de haber un sol que abriéndose en dos mitades descubra dentro otro cáliz y otra hostia."

En muchos casos las trazas de los carros y apariencias corrieron a cargo de famosísimos artistas como Juan Gómez de Mora o Baccio de Bianco. Este dato ayuda a hacernos cierta idea de la calidad de los diseños.

Los actores

Cada año, la comisión municipal encargada de organizar las fiestas seleccionaba a dos de las compañías de la ciudad para representar los autos. En caso necesario, los directores de las mismas podían pedir la participación de actores pertenecientes a otras hasta completar la nómina de personajes. Tales otros actores -llamados supernumerarios- no podían negarse a participar en las representaciones, ni aun cuando ello les irrogase un perjuicio económico.

Una vez seleccionadas, las compañías tenían prohibido taxativamente intervenir en cualquier otro espectáculo que pudiese implicar un riesgo para la representación de los autos; y los actores no podían abandonar la ciudad mientras durasen los ensayos. Para asegurar el cumplimiento de estas normas, el Ayuntamiento llegaba incluso a secuestrar los bienes de los actores, enviar a sus alguaciles tras alguno que hubiera abandonado la ciudad, e incluso encarcelar a los más reacios.

Esta clase de medidas denotan el empeño que se ponía en que las celebraciones de los actos del día del Corpus fueran lo más fastuosas posible.

La música

Si los autos en general son poco conocidos, menos aún lo son las músicas que para ellos se compusieron. Por la duración de las partes cantadas -más largas a medida que el auto fue adquiriendo mayor complejidad-, es fácil deducir que su función era fundamental en las representaciones.

De la música compuesta para autos de Calderón sólo se conservan las partituras de tres de ellos -*El lirio y la azucena*, *El primer refugio del hombre* y *El primero y segundo Isaac*- en un manuscrito de la Cofradía de la Novena, que fue una especie de gremio de actores. Como las tres parecen compuestas por un tal José Peyro, a comienzos del siglo XVIII, probablemente no sean las que se ejecutaron en los estrenos de la centuria anterior. No disponemos de noticia de que hayan vuelto a ser tocadas ni, por supuesto, grabadas en nuestra época.

Por los documentos referentes a la organización de las fiestas del Corpus, se sabe que Juan Hidalgo compuso la música para los autos de los años 1661, 1662 y 1665, aunque con toda seguridad escribiría la de otros muchos, pues en aquella época la colaboración entre Calderón e Hidalgo fue muy estrecha. Hicieron juntos para el teatro de palacio, entre otras obras, *Celos aun del atre matan*, *La púrpura de la*

rosa y *El laurel de Apolo*. Es lógico por ello suponer que Calderón acudiera a menudo a Hidalgo para pedirle las partituras de sus autos.

Conclusión

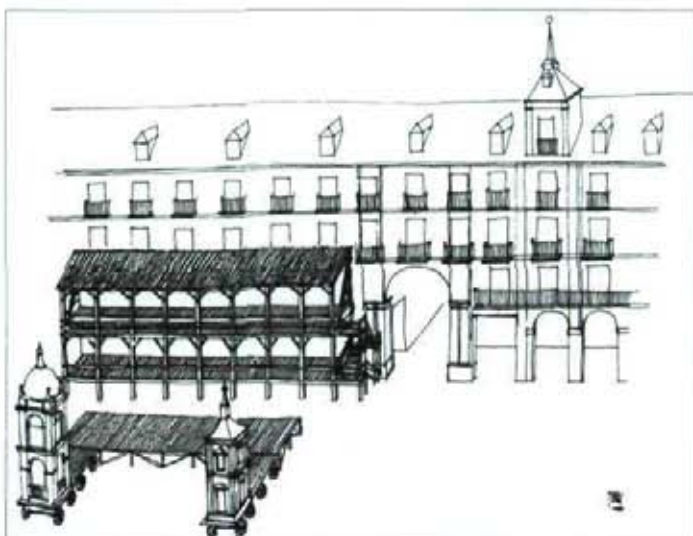
Como se puede apreciar en esta somera descripción, los autos sacramentales son mucho más de lo que a primera vista podría parecer. La ambigüedad actual de su nombre no debe ya ocultarnos la inmensa relevancia que tuvieron en la época de su máximo esplendor: ser una de las muestras cimeras del arte de la Contrarreforma, en que se ponía lo mejor de todas las artes al servicio de la religión.

El olvido o el precario conocimiento en que han caído esas joyas de nuestra cultura no es razonable, y poco a poco va siendo subsanado. Es un error debido fundamentalmente a motivos ideológicos. En un mundo en que las vivencias religiosas, y sobre todo las católicas, no están, por decirlo así, "de moda", se comprende que los autos sacramentales casi provoquen indiferencia.

Los textos, gracias a las ediciones críticas de calidad, que se han publicado en estos últimos años¹, son cada vez mejor conocidos. Esperemos que los restantes aspectos de la fiesta de los autos -fundamentalmente escenografía y músicas- despierten el interés de los especialistas, y que vayan surgiendo estudios que nos ayuden a comprenderlos, de manera que, algún día no lejano, podamos tener el gozo de ver representado alguno de ellos en la forma y con la traza que tuvieron en uno de los periodos más florecientes de nuestra cultura.

Rafael Zafrá

1. Me refiero al avanzado proyecto de edición crítica de los autos completos de Calderón, que lleva a cabo el GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro) de la Universidad de Navarra, bajo la dirección del profesor Ignacio Arellano, y con la colaboración de la editorial alemana Reichenberger.



Dibujo de Enrique Nuere basado en el plano del tablado de 1644

Musicora MusicMania

présent

Music for
everyone...

With 25,000 m², 580 exhibitors, 12,000 instruments, 1,500 brands, a hundred or so concerts, events and a multitude of gatherings linked to the theme of Youth and Music, and this year's instrument of honour, the Accordion.

...and
everyone
for Music!

This year, come explore new musical sectors: computerized music and home studios, multimedia, electronic music, and the World of the Accordion with its café concerts... come rediscover your favourite areas: stringed-instrument makers, instrument manufacturers and importers, wind instruments, pianos and keyboards, guitars, percussion, music publishers, jazz and the Jazz Café, traditional music, festivals, musical ensembles, schools, public and private institutions,...

The Salon de la Musique,
something for
Everyone!

le salon de la

MUSIQUE

à la Villette

29 april
3 may 2000

10 am - 7.30 pm
Parc de la Villette - Paris
Métro Porte de Pantin

Preview
(for trade professionals only)
Friday 28 April, 10 am - 6 pm

L'AFFICHE



France
musiques

Conservatoire de Paris
Centre de la musique

cité
de
la musique

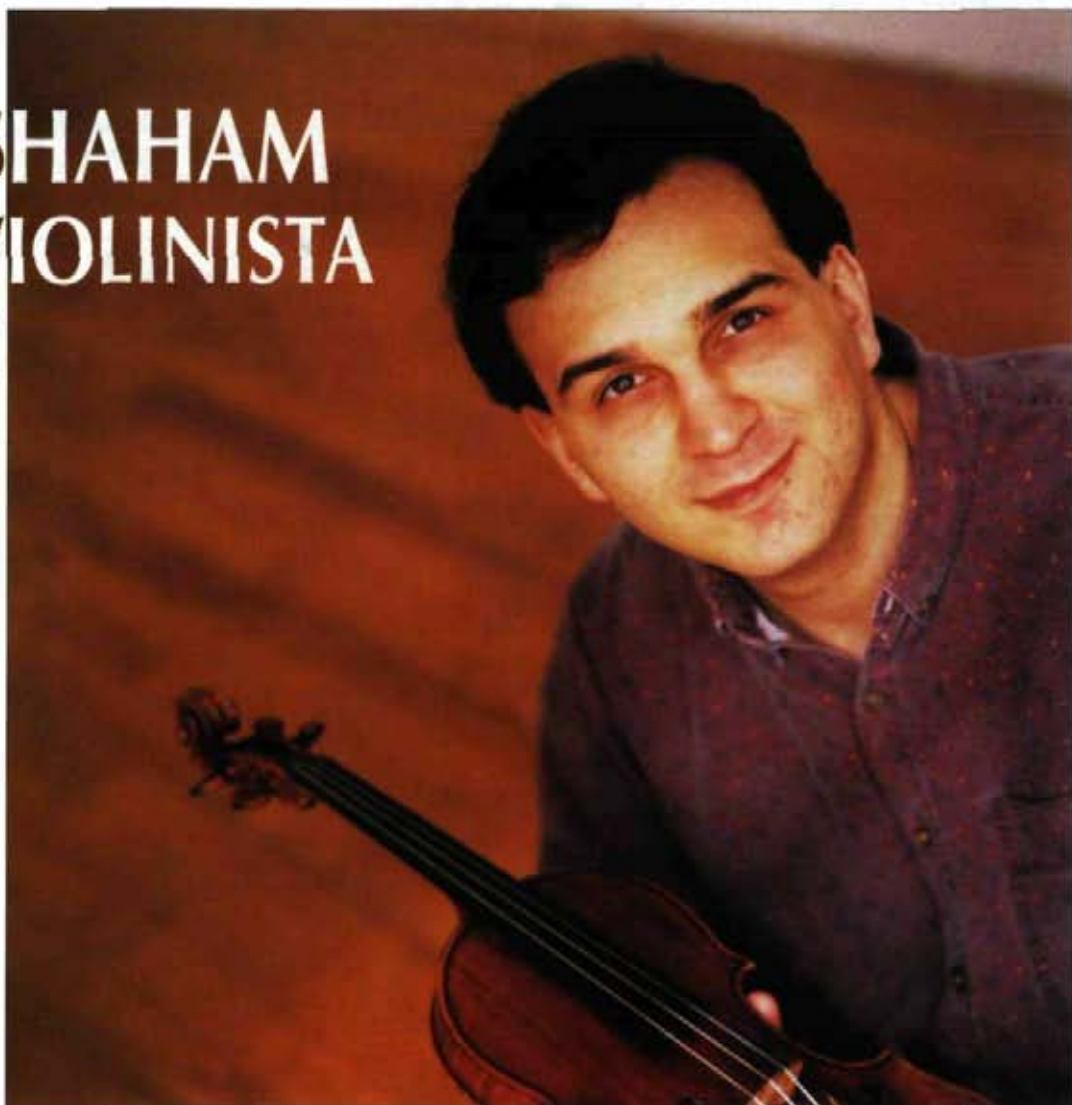


Le programme
Télérama



ROCK-FOLK

GIL SHAHAM UN VIOLINISTA FELIZ



Gil Shaham estrecha la mano con fuerza. Tiene aspecto de eterno universitario americano, con tejanos, polo de manga corta y zapatillas y sonríe con la sinceridad de quienes, habiendo triunfado muy jóvenes, saben mantener la vanidad a raya evitando cualquier síntoma de divismo. A este soberbio músico, que cumplirá 30 años en el 2001, el éxito no se le ha subido a la cabeza aunque triunfa en los auditorios más importantes del mundo desde hace 11 años. "He tenido mucha suerte. Llevo más de diez años viviendo un sueño maravilloso y cada día me siento más afortunado porque nunca he tenido que suplicar trabajo". El próximo 24 de marzo regresa al Auditorio Nacional de Madrid para ofrecer un recital junto al pianista Akira Eguchi en el marco de la temporada del Liceo de Cámara.

Abrirá el programa con una versión con acompañamiento pianístico de la *Sonata para para violín y clave n.º 3 en mi mayor, BWV 1016*, de Johann Sebastian Bach. A continuación se adentrará en uno de sus repertorios predilectos -los clásicos del siglo XX- con dos páginas de envergadura: la *Sonata n.º 8 en fa menor, op. 80*, de Sergei Prokofiev, y la *Sonata en sol menor*, de Claude Debussy. Los aires románticos completan la velada con un arreglo de Fritz Kreisler de las *Tres romanzas para violín y piano, op. 94* de Robert Schumann y cinco deliciosas *Danzas húngaras*, de Johannes Brahms.

La entrevista con Gil Shaham se desarrolló el pasado mes de diciembre en dos escenarios barceloneses. Nada más acabar el ensayo del *Concierto n.º 2* de Béla Bartók en la sala grande del Auditorio, con la Orquesta Simfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya y su director titular, Lawrence Foster, Shaham se plantó en la sala de prensa

para atender a los medios de comunicación en una rueda de prensa que, lejos de la frialdad protocolaria, se convirtió en un encantador diálogo a múltiples bandas en el que triunfó la naturalidad y el buen humor del entrevistado. Después, con el responsable de Deutsche Grammophon en España, Javier Pouso, como maestro de ceremonias, Shaham concedió una entrevista a SCHERZO en el propio Auditorio que se prolongó además con una comida en un restaurante situado en el nuevo puerto de Barcelona en el que el joven violinista, acompañado por su inseparable Stradivarius, repasó su prodigiosa década en la élite del mundo violinístico. En total, esta entrevista condensa cinco horas en compañía de un artista que en cada minuto contagia su desbordante pasión por la música.

Hace 11 años, cuando todavía estudiaba en el instituto, Shaham se convirtió en estrella del violín de la noche a la mañana con un golpe de fortuna que cambió radicalmente su vida. "Mientras estaba en clase de inglés me

avisaron que el director quería hablar urgentemente conmigo. Mientras me dirigía a su despacho pensé que me iba a regañar por alguna traxada, algo que sucedía con cierta asiduidad. Al entrar me dijo que tenía una llamada telefónica. El gerente de la Sinfónica de Londres quería saber si estaba dispuesto a tomar el Concorde y viajar a Londres para sustituir al mismísimo Itzhak Perlman, que se encontraba indisponible. Lo primero que pensé es que si recurrían a mí es que debían estar absolutamente desesperados. Al segundo calibré las dos situaciones posibles. O volvía a clase con mis compañeros para continuar una jornada como otra cualquiera o subía al Concorde para viajar a Europa saboreando una copa de champán. Elegí la segunda opción y desde entonces no he parado".

Shaham recuerda que su inconsciente felicidad se vio seriamente amenazada cuando llegó a la capital británica y se dio cuenta de que tenía que tocar los conciertos de Bruch y Sibelius en el Royal Festival Hall ante más de dos mil personas que esperaban ver en acción a Perlman y se iban a encontrar con un desconocido violinista de Illinois de 17 años. "Minutos antes de salir al escenario me entró pánico, un verdadero ataque de miedo escénico pero Michael Tilson Thomas me quitó el track en un segundo. "Lo siento pero ya es demasiado tarde para arrepentirse, así que sal a escena y toca porque el público no espera".

Hasta su sensacional debú londinense, la vida de Shaham había transcurrido entre Israel y Estados Unidos. Nacido en Urbana-Champaign (Illinois) en 1971, hijo de un matrimonio de científicos -su padre es astrofísico y su madre genetista- que en 1973 decidió regresar a Israel, mostró un precoz talento musical que, lejos de entusiasmar a sus padres, les rompió todos los esquemas. "Mi hermana es bióloga y mis padres deseaban que continuara la saga en el ámbito científico pero la verdad es que nunca fui un estudiante brillante.

De hecho mi padre no soportaba mis ejercicios violinísticos -encontraba muy desagradable el sonido del violín- y mi irrefrenable vocación musical acabó siendo considerada como una rebelión

por mi familia. Pero nunca fui un niño prodigio. Me fascinaba el instrumento y su técnica pero, lo confieso, nunca he amado la disciplina del ensayo. Y gracias a mis profesores, y a mis padres, nunca me di prisas en iniciar la carrera. Todo vino rodado con absoluta tranquilidad".

Aunque estudió el violín desde los siete años con Samuel Bernstein en la Academia Rubin de Jerusalén y dio sus primeros conciertos en Israel -a los diez años tocó *Las cuatro estaciones* con la Sinfónica de Jerusalén y Alexander Schneider y con once años actuó con la Filarmónica de Israel y Zubin Mehta, Shaham descubrió al llegar a Nueva York que en la Juilliard School de Nueva York había muchos jóvenes violinistas que tocaban mucho mejor. Gracias al severo tutelaje de Dorothy Delay, Hyo Kang y Jens Ellermann, Shaham cambió la tradición rusa aprendida en Israel por la técnica francesa iniciada por Lucien Capet, columna vertebral del método que ha convertido a Dorothy Delay en la mayor fabricante de estrellas del violín de las últimas décadas.

Shaham, que efectuó su primera



actuación en Europa en 1986 en el Festival de Schleswig-Holstein considera su debú londinense como el verdadero principio de su carrera profesional. Con sólo 17 años entró en el

gran circuito concertístico pero su silencioso bautismo discográfico se produjo antes, cuando grabó, con 15 años, un disco de prueba para la Deutsche Grammophon acompañado al piano por Roland de Silva. El primer gran fruto de su ingreso en la escudería de Deutsche Grammophon, sello en el que sigue grabando en exclusiva, fueron los conciertos de Bruch y Mendelssohn bajo la batuta de Giuseppe Sinopoli. "También he tenido mucha suerte en el medio discográfico porque desde el principio he podido trabajar con músicos de increíble talento como Sinopoli, Pierre Boulez, André Previn, Claudio Abbado o Lawrence Foster, con el que grabé los conciertos de Wieniawski y los *Aires gitanos* de Sarasate y con el que he disfrutado de nuevo en Barcelona tocando Bartók, un compositor que conoce a fondo. Nunca he tenido problemas con estos grandes músicos y todos me han descubierto muchos detalles y matices que han enriquecido mis interpretaciones. De todas formas, siendo absolutamente sincero, me gustaría volver a grabar algunas de las obras que ya he llevado al disco porque en estos diez años han cambiado muchas cosas en mi vida".

Capaz de saltar con pasmosa naturalidad de Vivaldi a la *Tabula rasa* de Arvo Pärt, Shaham ha centrado su voluminosa discografía en dos territorios predilectos. Por un lado el gran repertorio, con espléndidas versiones de los conciertos de Bruch, Mendelssohn, Sibelius y Chaikovski bajo la dirección de Sinopoli -"un director con el que siempre me divierto haciendo música"- e incursiones barrocas (*Cuatro estaciones* con la Orpheus Chamber Orchestra) y camerísticas, como su programa Paganini con el guitarrista Göran Söllscher o el disco con piezas de Dvorák con su hermana Orli Shaham. En el otro lado de la balanza, sus logros más apabullantes se sitúan en el repertorio del siglo XX: conciertos de Prokofiev, Barber y Korngold con André Previn, acompañante de lujo en un programa americano en torno a Copland y el propio Previn, el programa Pärt con su mujer Adele Anthony (que ha grabado el *Concierto* de Glass para Naxos), el pianista Erik Risberg y el per-

cusionista Roger Carlsson, y esa absoluta maravilla que es el programa Bartók (*Segundo Concierto y Rapsodias*) con Pierre Boulez y la Sinfónica de Chicago.

"Con Pierre Boulez he descubierto verdaderamente el *Segundo Concierto* de Bartók", afirma Shaham. "Antes de trabajar con Boulez, concentraba mi versión en las raíces folclóricas, pero desde el primer ensayo, me abrió los ojos con su aplastante lógica, con su certera disección de la partitura y su portentosa capacidad para clarificar su arquitectura. No es que limitara la sensación de improvisación que tanto me fascina en Bartók, pero mientras antes ofrecía una interpretación puramente violinística, con Boulez descubrí el punto de vista del compositor. Si a esa enriquecedora experiencia añadimos el placer de tocar junto a una orquesta tan prodigiosa como la Sinfónica de Chicago, puede imaginarse la increíble experiencia que he vivido".

El violinista estadounidense-israelí se siente igualmente cómodo en todos los repertorios, aunque reconoce que cada vez disfruta más con los clásicos del siglo XX. "Antes de grabar Bartók con Boulez sentía una adoración especial por el *Concierto* de Sibelius, que es una obra en la que un violinista encuentra todo lo que se puede esperar de un concierto creado desde el más absoluto dominio violinístico. Sigo amando el *Concierto* de Sibelius y, cómo no, los de Prokofiev, pero ya no me resulta tan fácil escoger una obra predilecta. Además siempre tengo presente la anécdota que contaba Yehudi Menuhin sobre su encuentro con Sibelius. Al despedirse, el compositor, que había bebido lo suyo durante la comida, se abrazó a Menuhin preguntándole cuál era el mejor concierto del siglo. Al ver que Menuhin se quedaba sin palabras, el viejo compositor rompió el silencio diciendo: está claro que el mejor es Bartók, ¿verdad?"

El joven violinista nunca se separa de su precioso Stradivarius construido en Cremona en 1699, el Condesa de Polignac, que adquirió hace diez años con un crédito de un banco suizo que todavía no ha terminado de pagar. "Cuando decidí comprarlo estuve una semana paseando por bancos de Nueva York sin conseguir resultados. Cuando me veían tan joven diciendo que era violinista y necesitaba cinco millo-

nes de dólares para comprarme un violín me despachaban inmediatamente. Pensaban que estaba loco o les estaba tomando el pelo. Afortunadamente en Suiza me hicieron caso y estoy



absolutamente eufórico porque, aunque no acabo de creérmelo, me queda poco para saldar la deuda. Imágines la de conciertos que he tenido que dar en estos años para devolver semejante préstamo. Y los que me quedan", dice mientras acaricia esta joya que fue propiedad de la célebre mecenas de las artes francesa.

"Tocar un Stradivarius es como conducir un Ferrari. Es un auténtico placer y una maravilla que contribuye decisivamente a la hora de cautivar al público con un sonido increíblemente hermoso. Me enseña cosas continuamente pero reconozco que me tiene completamente obsesionado. Es una relación de pura neurosis". Shaham recuerda la tremenda sensación que le produjo tocar, en un recital en San Francisco, el Guarneri del Gesù que perteneció a Jascha Heifetz. "Nada más tenerlo en mis manos sentí algo muy especial. Todos los grandes violinistas mantienen una relación muy intensa con su instrumento habitual y algo de esa convivencia íntima se adhiere al violín y casi puedes percibirlo. Fue muy emocionante aunque nada más probarlo las viejas cuerdas de tripa se deshicieron y vi cómo sus dueños actuales rezaban pensando que ese jovencito que tenían delante podía cargarse el violín durante el recital".

Le encantan los discos de Heifetz, Kreisler, Szegedy y Menuhin. Se queda boquiabierto cada vez que ve dirigir a Carlos Kleiber y envidia la capacidad de improvisación de los músicos de jazz. Ya no cose en el forro de su frac imágenes de Piolin y Silvestre, pero sigue divirtiéndose de lo lindo en cada actuación, vibrando con los músicos de orquesta, a los que admira profundamente. "Siempre que puedo le pido al director permiso para sentarme como un violinista más en el seno de la orquesta y disfrutar en los ensayos y, a veces, en el concierto. En España lo he hecho con un músico tan maravilloso como Víctor Pablo Pérez, pero a según qué directores ni me molestaría en pedirselo porque, seguramente, no entenderían que después de tocar un concierto encuentre enriquecedor sumarme a la orquesta en la ejecución de una sinfonía. Pero cuando los músicos me aceptan, participo encantado".

No cree que exista un lobby judío que domine el mundo de la música clásica. "Es cierto que muchos grandes directores y solistas somos judíos, pero no existe ningún lobby. En estos momentos, de los cinco mejores directores de orquesta del mundo, que yo sepa sólo uno, Daniel Barenboim, es judío. Otra cosa bien distinta es comprobar que, en muchos niveles, el mundo de la música clásica es relativamente pequeño y los que llevan la voz cantante son muy pocos. Apenas hay diez orquestas que verdaderamente tengan un peso decisivo a nivel mundial y la lista de auditorios y teatros de máximo nivel es más reducida de lo que parece".

Con una agenda repleta de contratos que incluye actuaciones con la Orquesta de Cleveland (Elgar) y la Filarmónica de Nueva York (Berg) y la grabación del *Concierto* y el *Doble Concierto* de Brahms con Claudio Abbado y la Filarmónica de Berlín, un *Concierto* de John Williams dirigido por el propio compositor, y el *Cuarteto para el final de los tiempos*, de Messiaen, Shaham resume su primera década en los escenarios como "una locura extraordinaria que no cambiaría por nada. Mi mujer también es violinista, me encanta viajar y conocer gente y cada día que pasa adoro más hacer música. Así que doy gracias por todo lo que me pasa".

CUATRO ESTRENOS EN CANARIAS

Que a las alturas de su décimo-sexta edición pueda predicarse del Festival de Música de Canarias que se encuentra a la cabeza de cuantos se celebran por esos mundos de Dios durante los largos meses invernales, es cosa admitida por todos. Lo era ya, y desde este año va a serlo con mucho mayor convencimiento aún. Porque han sido cuatro nada menos los autores de los que se han podido conocer en esta edición novedades absolutas, dos de ellos de la propia tierra gran Canaria. Y cabe concluir que, si la sola iniciativa merece ya toda suerte de aplausos, los parabienes habrán de multiplicarse si resulta que el acierto general ha presidido el cumplimiento de las encomiendas.

José Luis Turina (Madrid, 1952) fue quien rompió el fuego con su *Concierto para piano y orquesta* (10 de enero, Santa Cruz; 13, Las Palmas, en cuyo Auditorio Alfredo Kraus oyó el crítico las obras). Se trata de una página de media hora y de ambición grande, pero plenamente cumplimentada. Si ya en su *Concierto para violín* de 1987 Turina se plantea, y resuelve muy lúcidamente, originales maneras de articular la dicotomía diálogo/enfrentamiento entre solista y *tutti*, en el pianístico ahora estrenado no sólo mantiene viva esa articulación, sino que diseña un armazón formal de tres secciones continuas, si apoyadas en complicados juegos internos entre episodios cadenciales y variadas fórmulas de orquestación, absolutamente capaz de formar un todo orgánico de admirable unidad. Tampoco alterada por las altas exigencias virtuosísticas y técnicas que se plantean al solista y al amplio conjunto, espléndidamente salvadas por el tinerfeño Guillermo González y la Sinfónica de Tenerife, conducida de modo ejemplar por Víctor Pablo.

El compositor Juan José Falcón (Las Palmas, 1936) tiene en el taller la que será la primera ópera autóctona de las Islas, con la conquista de Gran Canaria como argumento y sobre libretó de Guillermo García-Alcalde.

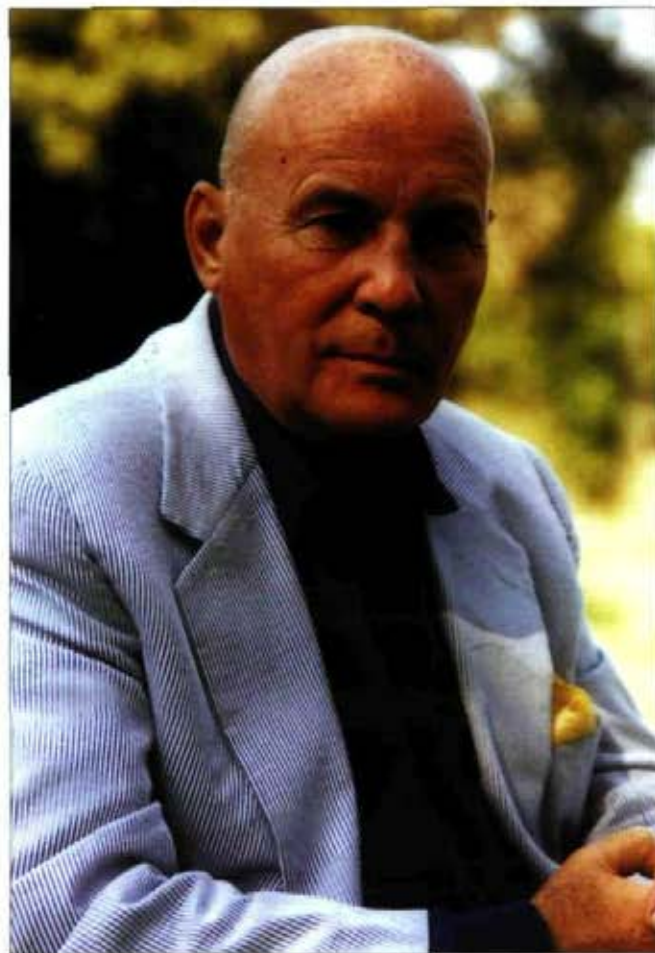
Pues bien, como anticipo del estreno completo, se ha ofrecido ahora, con el título de *Obertura Hespérides* (Santa Cruz, 21 de enero; Las Palmas, 22), el de la página que abrirá en su momento la ópera. Pieza orquestal breve, de sólo doce minutos, es ejemplo, sin embargo, de condensación de ideas líricas y dramáticas y de suelta escritura. El curso de su ideación plasma con maestría el personal paraexpresionismo, nada reñido con la consonancia, en que se mueve últimamente el lenguaje del autor. La Filarmónica de Nueva York, con Kurt Masur, sirvió una lectura de lujo.

El compositor no español invitado a estrenar este año, Hans Werner Henze (Gütersloh, Westfalia, 1926), había

ópera, *Das Wundertheater*, el *Aria de la folía española*, la *Fantasia para orquesta* o su, por ahora, última ópera, *Venus y Adonis*.

Interesarse en nuestra cultura. Pero nuestra cultura en sentido amplio. Debe quedar claro este concepto para entender de manera recta estos *Siete boleros*. No se trata —aunque en el primero se utilicen amplias citas del célebre fandango— de remedar nuestros sonos, ni siquiera el fondo o el estilo de nuestros ritmos. Se trata de articular siete piezas orquestales, que no llegan a la media hora entre todas, con lenguaje absolutamente personal y propio. y que, sin falsos pruritos de novedad, es ejemplo de bien manejar la paleta sinfónica; como bien lo supo poner de manifiesto el germano Gerd Albrecht, al frente de la estupenda Yomiuri Nippon Symphony.

No defraudó tampoco —ni su versión por la misma orquesta y director— la propuesta con la que el otro gran canario, Juan Hidalgo (Las Palmas, 1927), respondió al correspondiente encargo (Las Palmas, 3 de febrero; Santa Cruz, 5). Ni los poco más de diez minutos de la pieza orquestal *Perhaps*, ni su morfología simplísima —sin ningún ribete peyorativo para este vocablo—, la apartan de los niveles a que al principio he aludido. Aprovechar la ocasión para completar una trilogía que corona toda una carrera fructífera y de apasionante experimentación creadora, o basar el lenguaje en los “wakas” o “tanks” japoneses, con todo lo que esto apareja de acercarse en los resultados a lo aparentemente *naif*, no resta un ápice de valor musical ni intelectual al producto. Aunque la fórmula sea tan sencilla como la de ir haciendo crecer la dinámica con el progresivo aumento de la densidad —segundos violines, primeros, violas, chelos (no hay contrabajos), maderas y metales—, para regresar en orden inverso hasta un cortante final con breve aporte percusivo.



Hans Werner Henze

complimentado el encargo con una página que prometía destilar españolismo por los cuatro costados: *Siete boleros*, para gran orquesta (Las Palmas, 2 de febrero; Santa Cruz, 5). Porque es el caso que no es la primera vez que se interesa en su música por nuestra cultura. Ahí está su primera

LEGENDARY PERFORMANCES

(Grabaciones legendarias remasterizadas)

DECCA

chopin:

4 ballades; 4 scherzos
preludio en do sostenido
menor, op.45

Vladimir Ashkenazy, piano

1CD 00289 466 49923



haydn: misa nelson

haendel: zadok the priest

vivaldi: gloria

solistas/ Choir of King's College
Cambridge/ Orquesta Sinfónica
de Londres
Academy of St. Martin-in-the-Fields
Sir David Willcocks

1CD 00289 466 62323



grieg: concierto para
piano en la menor

schumann: concierto para
piano en la menor

Radu Lupu, piano
Orquesta Sinfónica de Londres
André Previn

1CD 00289 466 38323



khachaturian:
selecciones de los ballets
spartacus, gayaneh

glazunov: las estaciones*

Orquesta Filarmonica de Viena
Aram Khachaturian

*Orquesta de la Suisse Romande
Ernest Ansermet

1CD 00289 466 31520



mozart:

nocturno en re mayor para
cuatro orquestas, k286;
sinfonia núm.32 en sol
mayor, k318; obertura de
lucio silla, k135, etc.

Orquesta Sinfónica de Londres
Peter Maag

1CD 00289 466 50028



puccini

tosca

L. Price/ di Stefano/ G. Taddei
Coro de la Opera del
Estado de Viena
Orquesta Filarmonica de Viena
Herbert von Karajan

2CD 00289 466 38422



purcell

dido y eneas

J. Baker/ P. Clark
E. Poulter/ R. Herincx
The St. Anthony Singers
English Chamber Orchestra
Anthony Lewis

1CD 00289 466 38729



schumann: fantasia, op.17;

escenas de niños

schubert: wanderer

fantasia, d760

Clifford Curzon, piano

1CD 00289 466 49824



strauss, r.:

asi hablaba zarathustra;

don juan; las aventuras

de till eulenspiegels;

danza de salomé

Orquesta Filarmonica de Viena
Herbert von Karajan

1CD 00289 466 38828



vivaldi

las cuatro estaciones;

concierto para dos oboos;

piccolo concerto, etc.

Alan Loveday, violin
Academy of St. Martin-in-the Fields
Neville Marriner

1CD 00289 466 23220



ESTRENO Y HOMENAJE

Si se conoce, aunque sea sin mucho detalle, la cantidad de actividades no específicamente creadoras que desarrolla Javier Darías (Alcoy, 1946) alrededor de la música, cada vez resulta más admirable comprobar cómo va consiguiendo enriquecer poco a poco y con firme seguridad –y no tan poco a poco, al fin y al cabo– un consistente y atractivo catálogo. Cuando todavía están resonando los estrenos de sendas páginas sinfónicas dedicadas a Canarias (*Clanivers Teo*) y Galicia (*Saudades Novas*), la Orquesta Nacional ha ofrecido en primicia absoluta en sus conciertos de abono del Auditorio Nacional (28, 29 y 30 de enero) la obra con la que Darías había respondido a un encargo de la propia ONE. Y a la que ha puesto un título un poco rebuscado, pero lleno de generoso ánimo oferente: *Ad terram at ritum* (léase, *Ad terra matritum*).

Página de unos veinte minutos de duración, se articula –internamente, pues se ejecuta sin interrupción– en tres secciones, en la clásica disposición de rápida/lenta/rápida. Y quizás sea la estupenda lección que dicta en las tres el autor, no sólo de dominio orquestal convencional, que también, sino de imaginación combinatoria secuencial de densidades y de presencias tímbricas, así como de enfrentamientos entre secciones o pequeños grupos, lo que en mayor grado valoriza el trabajo. Porque en el capítulo expresivo y de riqueza de ideación, con estar bien conseguido, se me antoja demasiado permanentemente recordador de giros y fórmulas *daríasianas*. Puede ser que la versión, en todo caso más que correcta, de la ONE y de ese joven y ya excelente director que es Francisco de Gálvez, hubiera teni-



Javier Darías

do que preparar el estreno con algún mayor detalle. Que la partitura es detallista al máximo.

No hubo en él ningún estreno, pero la destacadísima personalidad de los distinguidos, los aniversarios que rondaban, es decir, el momento, y también el saber estar de *Ibermúsica*, o sea Alfonso Aijón, hombre siempre atento a todos los detalles, obliga a no pasar por alto el quintuple homenaje celebrado el 5 de febrero en la sala de cámara del Auditorio. Tengo que resumir, los componentes de la Generación del 51 han empezado a cumplir setenta años hace tres. Concretamente, Carmelo Bernaola los cumplió el día del Carmen del año pasado. Luis de Pablo y Manuel Castillo los han cumplido ya en éste y Cristóbal Halff-

ter lo hará el 27 de este mes de marzo. Por su parte, ese gran crítico musical y conductor sabio de tantas parcelas musicales, amén de dominador increíble del castellano, que es Enrique Franco, se va a convertir en octogenario el 2 de este mismo mes.

Pues bien, Aijón modeló un concierto ejemplar, dedicado a todos ellos, en el que la Orquesta Ciudad de Granada, con su titular Josep Pons al frente y con la contribución solista del concertino del conjunto, James Dahlgren, ofreció lecturas magníficas de la *Sinfonietta* de Castillo, las *Inventiones* de de Pablo, las *Piezas capriciosas* de Bernaola y la *Dalíniana* de Halffter.

Leopoldo Hontañón

MÚSICA DE MUJERES

Realmente no entiendo muy bien en qué consiste eso de ser feminista o antifeminista. Me pareció bien, en su momento, que al título de la Asociación Madrileña de Compositores y Compositoras se le eliminara una diversificación que no comprendía. Y algo parecido me ocurrió en la tercera semana de noviembre, cuando vi anunciada para esas fechas la I Semana de Música de Mujeres que ponían en marcha la

Fundación Autor y el Instituto de la Mujer. Sólo que enseguida, al leer con detalle los planteamientos y contenidos de las cinco jornadas que se iban a ofrecer, dos de ellas dobles –con panel de discusión y charla ilustrada, respectivamente, además de concierto–, ya me habían convencido las organizadoras del acierto del empeño. Tanto que, aun con el retraso que ocasiona el doble número que abre el año, creo que

no debe dejarse de recoger aquí su comienzo, aunque sólo sea con base en el único concierto al que me fue posible asistir: el de clausura que tuvo lugar en la sala de cámara del Auditorio Nacional –los demás habrían sido en la Manuel de Falla de la SGAE– el 19 de noviembre.

Magnífico concierto. Desde la simple estructura del programa con sendas páginas de Zulema de la Cruz (*Géminis*), María Luisa Ozaita (*Colo-*

SENDEROS Y MENSAJES

Allá por el mes de mayo de 1995, esos dos grandes iluminados y formidables músicos que son Llorenç Barber y Carlos Galán pusieron en marcha, en los salones de la SGAE, una iniciativa más. Le dieron el título de *Senderos para el 2000* y la forma de *revista hablada y escrita*. Y le asignaron el ambicioso objetivo de someter a debate vivo una problemática tan compleja como la de la creación musical. El propósito discutidor –trasladado, tras su puesta en marcha, a las instalaciones del Círculo de Bellas Artes– se ha cumplido con creces. Tanto, que desde aquella reunión inicial hasta la del 18 de enero último, que se quiso que cerrara el ciclo, se han sucedido tal número de personas de relieve –principalmente compositores, claro es–, que no puede intentarse ni siquiera una cita resumida de nombres. Los contenidos y los desarrollos de las nueve revistas que en total se han celebrado y que han mantenido, en todo momento, altura e interés, pero quizás haya sido en la citada sesión de cierre en la que una y otro han alcanzado cotas más importantes. Enseguida se entenderá por qué. A una mesa de libre discusión, presentada y dirigida por Jacinto Torres, en la que participaron más de treinta compositores, siguió la interpretación por Carlos Galán de un *corpus* de treinta breves piezas para piano, dos de ellas con cinta, firmadas por otros tantos nombres relevan-



Llorenç Barber

tes de nuestro panorama compositivo y que se han reunido y editado por EMEC bajo el sugerente título de *Senderos de un minuto. Último piano del siglo XX*.

Pero si algo bueno se fue, algo bueno ha comenzado. Sólo dos días después de que se despidieran los *Senderos para el 2000*, arrancaban los *Mensajes de fuego*, subtitulación que, como adelantábamos en el nú-

mero de enero/febrero, ha decidido aplicar Promúsica a su cuarto ciclo de *La música de nuestro tiempo*. Que ha empezado, por cierto, con los niveles de excelencia interpretativa que hemos aplaudido en los precedentes. En efecto, fue auténticamente deslumbradora la actuación que redondearon en la citada sesión de arranque, en la sala del Auditorio, el Ensemble Modern, su director Thomas Adès y las violas solistas Susan Knight y Geneviève Strosser (20-I). Que en su faceta de creador, el joven músico londinense Adès, proclive en exceso a lo divagatorio, me interesara algo menos –en todo caso, no tanto como Kurtág en su weberniano *Hommage a R. Sch.*–, no disminuye el gran nivel del concierto.

Ni una sola ni mínima reserva puede oscurecer, en cambio, el gran nivel traductor que, en la segunda convocatoria actual de Promúsica (sala sinfónica, 10-II), ofreció su propio conjunto instrumental Proyecto Gerhard, dirigido por Gloria Isabel Ramos Triano y con la pianista Ingrid Karlen y el trompeta José María Orti de solistas. Aquí, al espléndido quehacer de todos los ejecutantes, acompañaban las altas calidades formales, técnicas y creadoras de la única página programada: el *Requiem (nueve conciertos sacros)* de Hans Werner Henze.

L.H.

quio), Mercé Capdevilla (*Vares de Vari*), Consuelo Díaz (*Naggareth*), María Manchado (*Spira Mirabilis*) y María Escribano (*Madrid de noche*) –muy representativas todas de pensamientos, inclinaciones instrumentales y actualizada visión de lo actual, incluso en la de Ozaita, que no disimula proclividades tonales y románticas–, hasta las estupendas versiones que de todas se pudo disfrutar. Responsables de ellas: Gloria Isabel Ramos Triano, joven directora tan bien preparada y expresiva como de gentiles maneras, al frente

del magnífico grupo Barcelona 216 y con Dimitri Furnadjiev de infalible chelo solista en *Coloquto*, por una parte y, por otra –para la obra de Consuelo Díaz– ese no menos espléndido conjunto especializado que es el Neopercusión que comanda Juan José Guillén.



L.H. Zulema de la Cruz

ELENA MARTÍN

CREADORES DE TODOS LOS CALIBRES

El pasado 8 de noviembre falleció Lester Bowie, considerado en determinados círculos un personaje esencial de la escena del jazz en su acepción más abierta, asequible y desprejuiciada. En síntesis, me parecía un trompetista aceptable que supo ganarse al público gracias a su talento adicional para conferirle una dimensión casi teatral a la música. Empezó a desarrollar esa capacidad a finales de los 60 cuando participó en la fundación del Art Ensemble of Chicago, una de las grandes formaciones de la historia del jazz, y la enfatizó en sucesivos proyectos independientes que acertaron a darle a la vanguardia "oficial" del momento un aire colorista y hasta decididamente amigable.

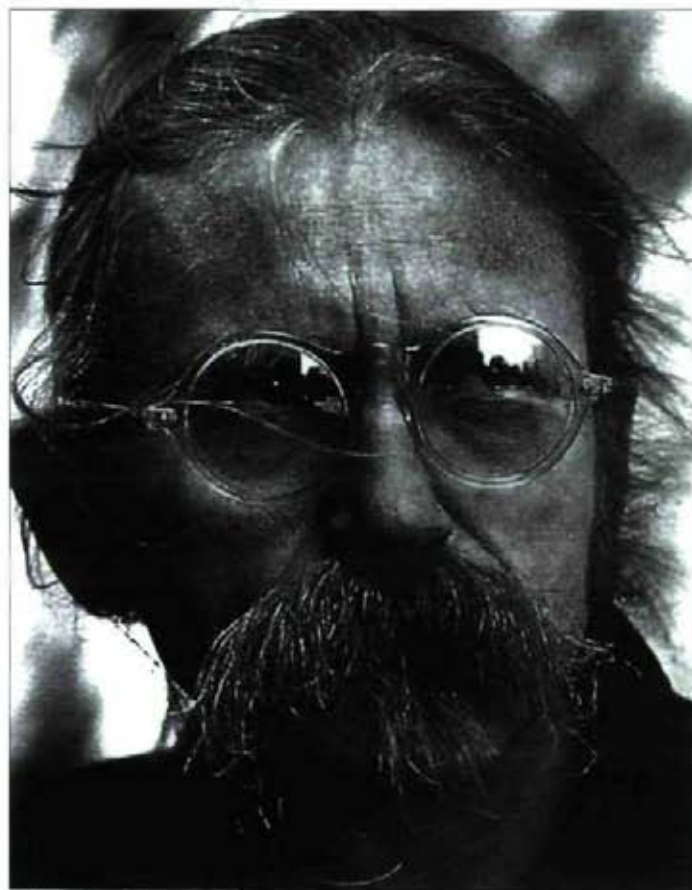
Mientras escribo, escucho la reedición en compacto de su primer disco como líder, *Fast Last!*, y su última obra con la Brass Fantasy, *The Odyssey Of Funk & Popular Music*. A pesar de que sus seguidores le tenían por un hombre inquieto y siempre orientado al futuro -calidades que él tampoco dudaba en atribuirse-, me parece bastante más valioso aquel Bowie antiguo de 1974 que este reciente que llevaba años mareando una idea algo trivial y no precisamente nueva. Al principio supuse que el trompetista había formado la Brass Fantasy como solución transitoria para tomar fuerzas de cara a metas más ambiciosas, pero mi sorpresa fue creciendo a medida que el nutrido equipo de instrumentistas de metal proseguía su camino sin molestarse en modificar gran cosa su filosofía. Y ya iban más de quince años explotando la misma fórmula: demasiado tiempo, casi toda una vida, para un hombre que hacía bandera del inconformismo y la creatividad a ultranza.

A estas alturas ya se habrán dado cuenta de que Bowie no se encontraba entre mis favoritos, en parte por su música en sí y en parte por su actitud ante ella. Quizá lo que menos me gustaba de él era ese constante autopro-

clamarse símbolo de verdadera negritud y epitome de radical creatividad que lucha en desventaja contra la páfida y manipuladora acción de las multinacionales discográficas. Creo que las cuestiones de carácter racial y artístico merecen especial discreción, un trato similar al que les daba, por ejemplo, Edward Vesala, fallecido en Finlandia el 4 de diciembre, a los 54 años, sin que nadie se haya molestado en divulgar la noticia. Aunque ya sea tarde, es justo recordar que el percusionista finés fue un creador íntegro que no perdió ni un solo segundo en reclamar con quejas su lugar bajo el sol. Se limitó a hacer gran música a secas y sin color, ni blanca ni negra, con total sinceridad y rigor al frente de un grupo, llamado Sound & Fury, que ha dejado en el sello ECM discos tan extraordinarios como *Lumi* (1986),

de recordar que el longevo Modern Jazz Quartet, otro de los grupos esenciales del jazz, se llamaba en origen Milt Jackson Quartet. Su mundo se concentraba alrededor de las varillas de su vibráfono, y parecía feliz tratándolas como cuerdas vocales, impregnándolo todo con ese elegante y sabroso acento *bluessy*. Gozó de una intensa y fecunda carrera independiente, pero se dice que la precisión estructural que el pianista John Lewis aplicaba al Modern Jazz Quartet le impidió expresarse plenamente como solista. Aunque las enciclopedias recogen datos que confirman parcialmente esta teoría, lo cierto es que los grupos que había montado Jackson en los últimos años tenían algo del refinamiento camerístico del histórico cuarteto, como si siguieran la estela de esa misma filosofía contenida y democrática. En cualquier caso, Milt Jackson estaba considerado el padre indiscutible del vibráfono moderno y era, por lo menos, una cuarta parte del Modern Jazz Quartet, dos hechos cuya suma le otorgan un peso considerable en la historia del jazz.

Mucho menos conocido era Nat Adderley, primera desaparición importante del 2000, sobre todo porque la figura de su hermano Cannonball, antiguo saxofonista alto del sexteto de Miles Davis y director de un quinteto puntero en la era del *bard bop* y el *soul jazz*, había oscurecido su modesta aportación al jazz. Pero no tanto como para olvidar que Nat había contribuido decisivamente al éxito de este último grupo con una forma de tocar la corneta basada en la bravura cruda pero sutil. La explosiva cantante Katie Webster, fallecida el pasado 5 de septiembre, también parecía suscribir lo principal de ese mismo ideario y se había forjado un estilo feroz, pasional y directo que sabía atraer al oyente con un irresistible tirón de sinceridad expresiva.

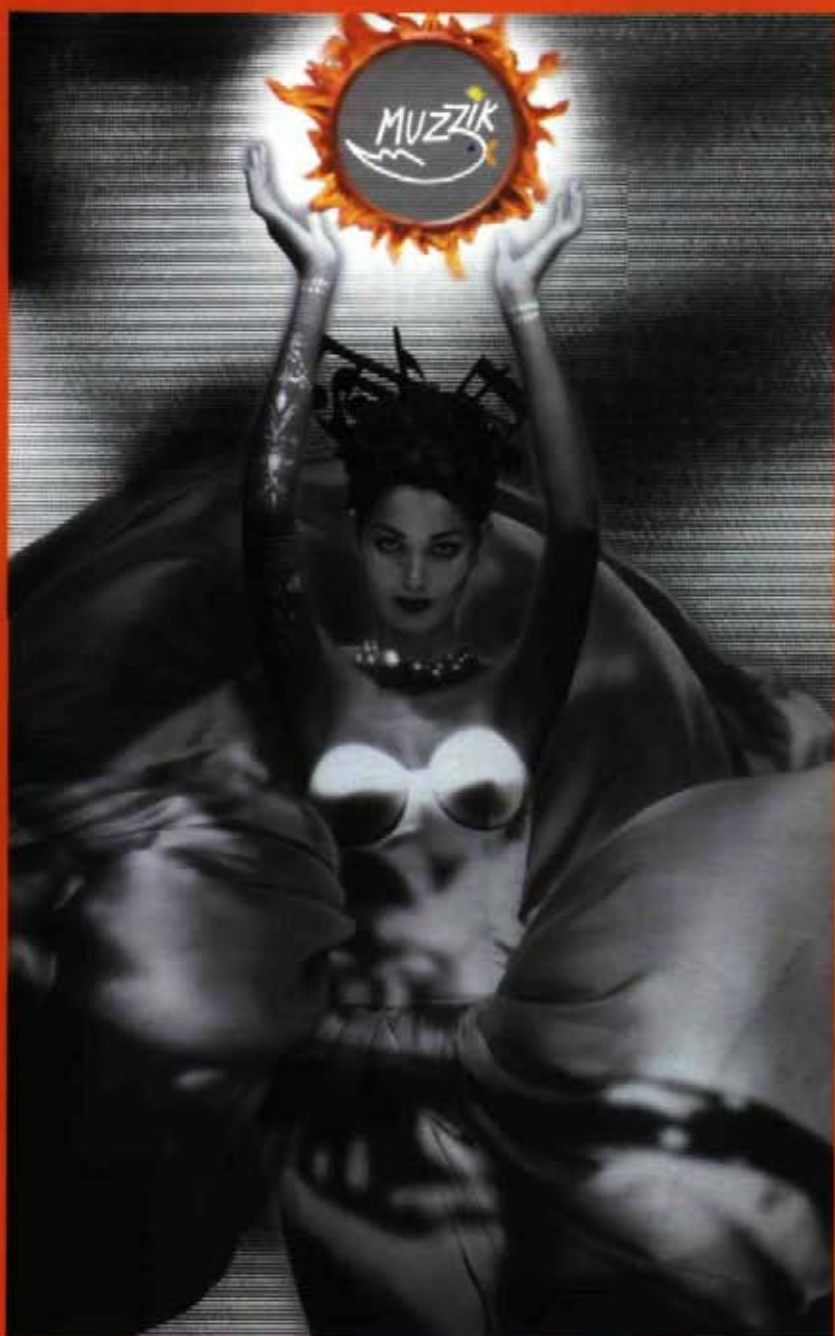


Edward Vesala

STEFAN BREMER

Ode To The Death Of Jazz (1989) o *Invisible Storm* (1991).

Milt Jackson, tercer fallecido en este terrible final de año, también fue parco en palabras y ni siquiera se preocupó



Muzzik:

El canal de TV
de música clásica, jazz
y danza le ofrece

en | marzo

Compositor del mes
J.S. Bach

Sviatoslav Richter interpreta obras de J. S. Bach

Misa en Si Menor de J. S. Bach, dirigida por H. Rilling, con A.S. von Otter

Itzhak Perlman interpreta la Partita en Re menor de J. S. Bach

Carta blanca a Anner Bylsma: Suites para violonchelo de J. S. Bach

"La Pasión según S. Juan", de J. S. Bach, por S. Kuijken

Documental: Juan Sebastián Bach, de François Reichenbach

Herman Scherchen en ensayo (junio-1966)

Gala: All that Bach

Jacques Loussier play Bach

Situaciones Goldberg

Documental: Bach at the Pagoda

"La Pasión según S. Mateo", de J. S. Bach, por Paul Goodwin

Documental: La Pasión según el pueblo mejicano, de François Reichenbach

Ciclo: Pierre Boulez

Bruckner: Sinfonía N.8 por la Orquesta Filarmónica de Viena dirigida por Boulez

Schoenberg: "Gurrelieder", por la Orquesta Filarmónica de Nueva York dirigida por Pierre Boulez en el Festival "Proms" de Londres

Pierre Boulez y la O. Filarmónica de Viena: Stravinsky, Debussy, Bartok

Cine: Alexander Nevsky

Velada: Olivier Messiaen

Muzzik



www.muzzik.fr

SATELITE
CANAL DIGITAL

Abónese llamando al 902 110 010

PREAMPLIFICADOR CONCORDANT EXCELSIOR

Dentro del campo de la preamplificación se han escrito muchísimos ensayos y pruebas; pero a diferencia de lo ocurrido con la mayoría de componentes de sonido, dichas críticas han venido a demostrar la casi total ausencia de previos de muy alta calidad y transparencia. El buen previo es un componente de diseño y construcción artesanales, elaborado a través de largas sesiones de escucha, y todo ello gracias al cuidadoso esmero de su constructor.

En numerosas ocasiones he podido comprobar que lo verdaderamente esencial en un buen preamplificador no es otra cosa sino su simplicidad. Los circuitos en extremo complicados siempre dan al traste con la tan ansiada neutralidad. Lo que personalmente busco en un previo es el máximo equilibrio tímbrico, nada más, nada menos. Los demás atributos no son más que una simple extensión de esa tan esquivada virtud. Sin embargo, las cosas en la realidad nunca son tan puras, y es frecuente que algunos audiófilos y melómanos realicen concesiones en el equilibrio tímbrico para conseguir mayor transparencia, profundidad de imagen, amplitud, microinformación... en suma, musicalidad. Esta no es más que esa conspiración entre arte y electrónica que distingue lo meramente espectacular o clínico de la emotividad del acontecimiento musical. La musicalidad así entendida es un concepto a menudo mal interpretado, en tanto que se identifica erróneamente con ciertas coloraciones y deformaciones sonoras que, aunque de carácter benévolo y agradecido, acaban por confundir al oyente en el largo plazo, sin que los arrepentimientos posteriores sirvan de mucho para remediar la situación de una compra poco meditada. Me atrevería a postular una pequeña regla de oro para el buen comprador: nunca adquiera el aparato que más le impresione en la primera escucha, con seguridad que se equivocará en su elección. Lo que en realidad debe tenerse siempre muy en cuenta es el resultado de las audiciones a muy largo plazo, pues solamente de este modo se pondrán de relieve las imprecisiones de que adolece el componente. Sé que para el comprador es difícil tener en el hogar, a prueba y durante largo espacio de tiempo, un aparato de precio elevado, pero nunca escuché a nadie decir que en el *high end* hubiese algo sencili-

llo. De todos modos, también sé que se puede desarrollar un sexto sentido para percibir en un término más corto estas deformaciones engañosamente musicales. La solución tiene tres sílabas: práctica. Cuantos más componentes se escuchan, en condiciones científicas, más se agudizará ese sentido al que aludía.

Antes de entrar en materia me gustaría efectuar una advertencia: el Concordant es un previo a válvulas, y como tal, su comportamiento está condicionado en gran medida por las válvulas que incorpore. En este caso, las botellas de fuego de origen Golden Dragon las he sustituido por unas E1 de factura yugoslava (¿serbias, bosnias? ¿quién sabe?). Muy poco puede imaginarse el lector lo mucho que mejora el sonido del Excelsior con esta nueva combinación del belicoso país. Todo parecido con el original es ahora pura coincidencia. No deja de sorprenderme el carácter mejorable de las electrónicas a válvulas; no sólo rejuvenecen con un cambio de tubos sino que, dando con la marca adecuada, nos obsequiarán con una notable bonificación sonora. En honor a la verdad fue el propio fabricante del Excelsior, Doug Dunlop, quien me animó a probar con diferentes marcas, consciente de las enormes diferencias sonoras que hay entre ellas.

Descripción del Excelsior

Concordant Audio fabrica electrónicas de válvulas desde 1984 y sus productos apenas gozan de un ligero reconocimiento entre la crítica más especializada, lo cual no significa que sea la más entendida. En España ni siquiera se importa esta marca, por lo que según palabras del Sr. Dunlop, mi ejemplar del Excelsior sigue siendo el único en el reino; nunca imaginé que habría de gozar de tal exclusividad. Esto puede dar una idea de la primicia de esta crítica. El precio del aparato podría rondar en España las 350.000 pts.

Cuatro válvulas ECC83, una 5965A, una 6CG7 rectificadora, dos chasis (requisito verdaderamente indispensable en cualquier previo de altura), uno de ellos elaborado en exquisita madera de iroko africano, sencillísimo diseño de circuito; el Excelsior es una rara avis con todas las de la ley, un auténtico desconocido.

Empezaré por los defectos. Es infrecuente el emplazamiento del potenciómetro de volumen en el último paso de

la circuitería, en vez de encontrarse justo después de la entrada. Como consecuencia, el Excelsior ofrece una impedancia de salida variable en función de la posición del mando del volumen. La consecuencia es que la dinámica pierde intensidad en las posiciones finales del mando del volumen. También puede notarse un ligero emborronamiento en la definición de instrumentos del registro medio alto, como los clarinetes, saxos altos, piano... Ahora bien, ignoro si en el caso de que el diseñador hubiese instalado dicho potenciómetro en una posición más convencional el sonido hubiese sido de mayor calidad. Los conectores de salida RCA comparten la sección de ganancia con los conectores Rec Out, por lo que no recomiendo conectar una grabadora cuando se pretenda extraer lo mejor del Concordant. Lo ideal, en este y en casi todos los casos, sería cortocircuitar las entradas no utilizadas y las salidas de grabación.

El Concordant está construido con componentes pasivos de buena calidad. Se trata de un producto asequible que pretende imponerse en el campo del correcto diseño circuital y no el del atiborramiento de componentes de coste desmesurado. En el mejor de los casos se han incluido cuatro condensadores de desacoplo BHC ALC20 de 10.000 μ F cada uno y dos SCR de 220 μ F y 400 VDC, un potenciómetro ALPS 50KAX2 y otro 100KBX2 para el balance. Con todo, la extrema calidad de sonido de este previo proviene sin duda de su excelente diseño circuital. Lo que no me parece tan bien es la inclusión de unos conectores RCA y un conmutador *bypass* de calidad inferior a la esperada en un componente de este nivel.

Pese a ello, el diseñador ofrece lo nunca visto por mis ojos: una garantía de cuatro años sobre la electrónica... y las válvulas! Esto ya puede dar una idea de la fiabilidad del aparato.

A pesar de que el fabricante no proporciona información técnica sobre el previo, he obtenido en fono unas medidas de 54 dB de ganancia con 47.000 ohmios de carga. Esto significa que se debe evitar el uso de cápsulas con una salida inferior a 0,2 mV. El conmutador *bypass* para fono envía directamente la señal de entrada hacia el potenciómetro de volumen, evitando de este modo pérdidas derivadas del mayor recorrido de señal. Por último, posee un conmutador de mono/estéreo y un mando de balance. Entre cada posición del selec-

tor de entradas se encuentra un *muting*; por cierto, el Excelsior invierte la fase absoluta tanto en fono como en línea por lo que se debe compensar en los altavoces.

En lo tocante a la estética, se ve a la legua que se trata de un aparato artesanal, aunque no deja de ser llamativamente distinguido y elegante. Es el propio Dunlop quien construye y comprueba personalmente todos y cada uno de los preamplificadores que salen de su pequeño taller. Un dato curioso e infrecuente, en el interior del previo aparece una nota en la que figura el número del teléfono personal del diseñador.

Sonido del Concordant Excelsior

Tras cuidadosas sesiones comparativas con preamplificadores de referencia he llegado a las siguientes conclusiones. Es importante resaltar que las comparativas las he realizado con los tubos de vacío Golden Dragon que el Excelsior trae de origen. He tratado de ser lo más rigurosamente científico que he podido y ello me obliga a valorar el sonido que ofrece el Excelsior al extraerlo de su embalaje, sin modificaciones ni sustituciones de tubos de vacío. Pese a ello, ofreceré al final de este artículo mi opinión sobre el sonido resultante cuando se sustituyen dichos tubos por los Ei yugoslavos.

En primer lugar, el sonido del Excelsior es de alguna forma estridente en torno a los 4.000-6.000 Hz, y debido a este molesto pico resulta fatigante a niveles elevados de presión sonora (sobre la una o las dos en el potenciómetro de volumen). Además, parece recortar ligeramente las frecuencias más altas. Los pianos no suenan totalmente libres (como muestra, *Jazz at the Pawnshop, Steinber and Abel Wilson Sonatas...*). Siempre se percibe un ligero oscurecimiento en su sonido que impide la credibilidad. Lo mismo sucede con la batería y con los platillos; carece del suficiente impacto e ímpetu. La caja de la batería al ser tocada con escobillas deja de percibirse con nitidez cuando simultáneamente se ofrece un solo de saxo, de trompeta o los platillos suenan con fuerza. He percibido una importante falta de detalle instrumental y de resolución. Me gustaría ser más preciso; me estoy refiriendo a un bajo nivel de detalle, que no de microinformación. La ejecución de la microinformación es exquisita, sin duda alguna la mejor que

jamás haya escuchado, y prueba de ello es la espectacular y totalmente proporcionada escena sonora que el Excelsior es capaz de recrear. La información lateral es de primera categoría, lo mismo para la profundidad y perspectiva de la escena. No puedo entender cómo este previo se las arregla tan maravillosamente con la microinformación y en cambio no consigue resolver correctamente el detalle instrumental (macroinformación).

Debido a esta falta de macroinformación resulta fácil confundir el timbre



El Preamplificador Concordant Excelsior

de los instrumentos. Con otros preamplificadores puedo fácilmente escuchar, por ejemplo, la baqueta de madera que golpea los platillos y "ver" el tamaño del platillo además de la dureza de la baqueta; con el Excelsior no es posible percibir esta distinción. En este tipo de resolución son superiores los otros previos de referencia, pero también he descubierto que el Excelsior es mucho más neutral desde la perspectiva tonal que los demás porque todos los discos que he escuchado han sonado totalmente diferentes unos de otros (como realmente es cierto). Resulta muy sencillo distinguir dentro de un mismo disco diferentes tomas, diferentes días de grabación y diferentes localizaciones. Con el Excelsior resulta completamente imposible predecir cómo va a sonar un disco. Creo que este atributo se llama neutralidad, inactividad. Por el contrario, con los otros preamplificadores puedo percibir la misma clase de agudos extensos y medios suaves en cada disco que reproducía. Siempre escuchaba un sonido suave y nunca hiriente, incluso cuando el disco poseía un sonido hiriente. Uno de dichos previos lo considero excesivamente civilizado y educado, es lo que yo llamo eufónico. El Concordant es mucho más cruel y falto de personalidad sonora. De él emana una escena sonora mucho más aireada y profunda que de los otros previos de la compara-

tiva. Con uno de ellos, la música sonaba justo enfrente de mí (demasiado cerca, desde mi punto de vista) y sin información lateral. Eso sí, los instrumentos estaban mejor focalizados aunque en un plano de tan sólo dos dimensiones pues al compararlo con el Excelsior se podría decir que carecía de cualquier tipo de profundidad. Uno de los previos de referencia focalizaba con precisión milimétrica el lugar exacto donde se originaba el sonido de cualquier instrumento. Llegué a sentir la impresión de que ese previo iluminaba la oscura escena

sonora haciendo que los instrumentos fuesen como flashes que brillaban durante el tiempo que sonaban; pero que cuando cesaban de sonar también desaparecían junto con el espacio que ocupaban en la escena. El Excelsior reproducía el aire donde debía encontrarse el instrumento cuando éste no sonaba, y cuando comenzaba a sonar, dicho aire era sustituido por el sonido del instrumento. Por comparativa puedo afirmar que el Concordant iluminaba muchísimo mejor la escena, los instrumentos y sus respec-

tivos espacios sonoros. Sin embargo, sonaba más confuso aunque con mayor convicción musical, sin eufonía quiero decir. Uno de los previos de referencia era superior en estabilidad de la focalización, en suavidad y en resolución. El Concordant era superior en respeto total a los timbres, en neutralidad y en capacidad para recrear la escena sonora.

Todas estas opiniones tiene un sentido y no es otro que recordar que las válvulas de vacío son responsables del 50% del sonido en un preamplificador con ese tipo de tecnología. Al sustituir las válvulas de origen por las mencionadas Ei yugoslavos, el Concordant Excelsior se transformó por completo. Cualquier rastro de agudos apagados, de imprecisiones en la focalización y carencias en la macroinformación fue barrido con la misma rapidez con que le instalé los nuevos tubos.

En conjunto, el preamplificador Excelsior con su chasis de alimentación Explicit supera claramente a los demás previos de referencia que he manejado para elaborar este ensayo. Tan sólo resta preguntarme si, estrictamente hablando, el hecho de sustituir los tubos de vacío originales constituye en sí una modificación de un componente de sonido. La decisión queda en sus manos.

Juan Ignacio Balsa

A MÍ TAMBIÉN

Ya saben ustedes que han llegado cartas de lectores quejosos porque se les han borrado los compactos con los que disfrutaban de su música favorita comprada a buen precio. Acuérdense de nuestro amigo argentino que se quedó sin la *Tetralogía* de Clemens Krauss. Y de la honradez de los ingleses de Hyperion, que le mandan a usted un ejemplar nuevecito de aquello que la técnica aparentemente perfecta fue incapaz de preservar. Toda una lección para los que creen que el ingenio humano no tiene límites, pero una peji-guera para los afectados, que se gastaron sus duros en semejante producto imperecedero. Bueno, pues a mí también me ha pasado. El otro día, después de jugar con los nietos, aviar los champiñones en la cocina -aprovechando para ello lo más curadito de los restos de un jamón que me habían regalado por Navidad- y abrirle a mi señora un bote de tomate triturado que se resistía, decidí relajarme con las sinfonías de Beethoven por Klemperer en la versión en directo con la Philharmonia en Viena. ¿Recuerdan?: unos discos publicados por Sarpe en fascículos que me habían costado, ya en el circuito asil-

vestrado, y en una tienda con nombre de arma de fuego, 95 pesetas la unidad. Ya al sacarlos de la caja el aspecto presagiaba lo peor: parduzcos, como si los hubieran metido en una tostadora. Con todas las precauciones del mundo los introduje en el cajetín del reproductor de compactos -un buen aparato, qué caramba, cuya marca no les digo para no hacer publicidad gratuita- y allí, como dice el estrambote del soneto, no hubo nada. Pero nada de nada. Ni siquiera, afortunadamente, un mensaje en la pantallita que dijera algo así como "Por cutre". Por cutre no, que también pasa en los discos a precio fuerte, pero la cara que se me debió poner fue tal que cuando acudí de nuevo a la cocina a contarle a mi señora lo ocurrido, me miró con espanto, me preguntó si me llevaba a urgencias y me dio un tranquilizante. Pues sí, a mí también. La verdad es que la inversión había sido escasa en lo económico, pero no en lo emocional, por lo que llegué a pensar en llamar a un viejo amigo que vive en Buffalo, en Estados Unidos, aquel que me presentó a Josef Krips -¿se acuerdan?- por si cabía presentar uno de esos recursos que en aquel país hacen



millonarios a los fumadores o a quienes alegan crueldad mental por parte del o de la cónyuge. Mi amigo me dijo que no había nada que hacer, así que, con gran dolor de mi corazón, tiré los discos a la basura, aunque dejando la carátula que ilustra esta confesión de un hombre abatido. Gracias por su consuelo y póngase a escuchar todos los discos de esa serie que tengan en su poder. Más que nada para que no estorben.

Nadir Madriles

LA GANGA DEL MES

ROSSINI EN PESARO

Traigo hoy tres álbumes que pertenecen a una serie más amplia comercializada en España por Diverdi. Vi esta colección por vez primera fuera de España, y me sorprendió la buena selección de grabaciones antiguas y modernas, de alto nivel técnico estas y artístico todas, incluso algunas -la *Elektra* de Strauss dirigida por Mitropoulos en Florencia, *La Gioconda* de la Callas con Antonino Votto, el *Don Giovanni* de Giulini con Ghiaurov, Bruscantini, Kraus, Janowitz y compañía- pertenecientes al territorio del mito. Pensaba hablar de ellas cuando las viera entre nosotros, y parece que ese momento ha llegado ya. Además de las citadas, el comprador puede disponer, a 795 pesetas disco, de clásicos como *La Wally* de Catalani con la Tebaldi y Basile o la *Lucia* de Scotto y Pavarotti, y de rarezas como *Angelique* de Ibert o *La morte di San Giuseppe* de Pergolesi. Añadamos a eso una amplia selección de maestros del piano y otra de cantantes míticos en 40 discos -cada uno de ellos, por consiguiente, a 442 pesetas con cincuenta céntimos-, una antolo-



gía de Maria Callas en 5 compactos y nuestra querida integral de la obra de órgano de Bach por Stockmeier a 11800 en 20 discos.

Nosotros nos vamos a centrar en los Rossini, que vienen del Festival de Pesaro. *Bianca e Falliero* se grabó en 1986, *La scala di seta* en 1988 y *Semiramide* en 1992. Los dos primeros tienen mucho que ver con la resurrección rossiniana en la que participó el propio festival contratando a cantantes capaces de ser el relevo de los grandes. Así, en *Bianca e Falliero* participan la gran Marilyn Horne y una Katia Ricciarelli toda-

vía en sorprendente buena forma, junto a aquella grandísima revelación que fue Chris Merritt. A su lado, el siempre sólido Giorgio Surjan y al mando de todo un Donato Renzetti excelente concertador y expresivo rossiniano. No está tan fino Gabriele Ferro en *La scala di seta*, pero el reparto es extraordinario y todos dan una enorme vida escénica a esta farsa cómica en un acto. Son los entonces -y todavía- jóvenes Luciana Serra, Cecilia Bartoli, William Matteuzzi y Natale de Carolis. En *Semiramide* destaca la estupenda dirección de Zedda, la *Semiramide* de Iano Tamar y el Assur de Michele Pertusi.

N.M.

ROSSINI: *Bianca e Falliero*. Ricciarelli, Horne, Merritt, Surjan. Coro Filarmónico de Praga. London Sinfonietta. Renzetti. 3 CD TIM Z7001838. *La scala di seta*. Serra, Bartoli, Matteuzzi, De Carolis. Orquesta del Comunale de Colonia. Ferro. 2 CD TIM Z7001839. *Semiramide*. Tamar, Scalchi, Pertusi, Kunde, D'Arcangelo. Orquesta del Comunale de Bolonia. Zedda. 3 CD TIM

Calidad,

prestigio,

fidelidad,

confianza...

...todo



concertado

desde 1814 **Casa HAZEN**
Musicalidad

Arrieta, 8 (junto al Teatro Real) - 28013 Madrid - Tel. 915 594 554

Ctra. de La Coruña, Km. 17,200 - 28230 Las Rozas (Madrid) - Tel. 916 395 548



EL FUTURO VIENE EN TREN

EL MEDIO DE COMUNICACIÓN DEL NUEVO MILENIO.