

sch^{erzo}rzo

REVISTA DE MÚSICA
Año XXII - Nº 224 - Noviembre 2007 - 6,50 €

DOSIER

Joachim y el violín

ENCUENTROS

Giulietta **Simionato**

ACTUALIDAD

Benjamin **Britten**
Thomas **Dausgaard**

REFERENCIAS

Las Sonatas de
Scarlatti

ANIVERSARIO

Glenn **Gould**

RAFAŁ BLECHACZ
VIVIENDO CON CHOPIN



9 778402 113480 7 0 0 2 2 4

Otoño en Clave ^{7ª Edición}

Octubre • Noviembre • Diciembre 2007

CENTRO CULTURAL MIGUEL DELIBES • VALLADOLID • 20 HS.

Lunes 29 Octubre • **European Brandenburg Ensemble**

J. S. Bach: *Conciertos de Brandemburgo, BWV 1046-1051* | Trevor Pinnock, *director*

Lunes 12 Noviembre • **Armoniosi Concerti**

A. de Lieres: *Hasta lo insensible adora, zarzuela* | Juan Carlos Rivera, *director* • María Espada, *soprano* • Xenia Meijer, *mezzosoprano* • Nuria Rial, *soprano* • María Eugenia Boix, *soprano* • Juan Sancho, *tenor* • Sara Rosique, *soprano* • Gabriel Díaz, *contratenor*

Sábado 17 Noviembre • **Il Complesso Barocco**

A. Vivaldi: *Motezuma, dramma per musica* | Alan Curtis, *director* • Vito Priante, *baritono* • Marijana Mijanovic, *contralto* • Theodora Baka, *soprano* • Gemma Bertagnolli, *soprano* • Mary-Ellen Nesi, *mezzosoprano* • Roberta Invernizzi, *soprano*

Sábado 1 Diciembre • **The English Concert**

Obras de: E. Felice Dall'abaco, A. Scarlatti, A. Corelli, M. Mascitti, A. Vivaldi y F. Geminiani
Rinaldo Alessandrini, *director* • Sara Mingardo, *contralto*

Miércoles 19 Diciembre • **El Concierto Español**

Obras de: D. Scarlatti, C. Avison, J. de Nebra, A. Caldara y J. Faccio | Emilio Moreno, *director* • Raquel Andueza, *Soprano*

Información: Centro Cultural Miguel Delibes

Avenida Monasterio Nuestra Señora de Prado, 2 • 47014 Valladolid

Tel 983 385 604 • E-mail: fsiglo.orquestra@jcyl.es • www.fundacionsiglo.es



Junta de
Castilla y León
Consejería de Cultura y Turismo
Fundación Siglo para las Artes de Castilla y León

Centro Cultural
Miguel Delibes



schërzo

AÑO XXII - Nº 224 - Noviembre 2007 - 6,50 €

2	OPINIÓN		
	CON NOMBRE PROPIO		El estilo Joachim Jesús Ángel León 114
8	Benjamin Britten		El violín en el siglo XVIII: el caso español Olivier Fourés 120
10	Thomas Dausgaard		Arcos para el siglo XXI Asier Vallejo Ugarte 124
	Juan Antonio Llorente		El mejor violín en disco Juan García-Rico 126
12	AGENDA		
18	ACTUALIDAD NACIONAL		ENCUENTROS Giulietta Simionato Rafael Banús Irusta 136
40	ACTUALIDAD INTERNACIONAL		ANIVERSARIO Glenn Gould Pierre Elie Mamou 140
60	ENTREVISTA		EDUCACIÓN Pedro Sarmiento 142
	Rafal Blechacz		JAZZ Pablo Sanz 144
	Juan Antonio Llorente		LIBROS 146
64	Discos del mes		LA GUÍA 148
65	SCHERZO DISCOS		CONTRAPUNTO Norman Lebrecht 152
	Sumario		
	DOSIER		
113	Joachim y el violín		

Colaboran en este número:

Javier Alfaya, Julio Andrade Malde, Íñigo Arbiza, Rafael Banús Irusta, Emili Blasco, Alfredo Brotons Muñoz, José Antonio Cantón, Jacobo Cortines, Patrick Dillon, Pierre Élie Mamou, José Luis Fernández, Olivier Fourés, Fernando Fraga, Germán Gan Quesada, Joaquín García, José Antonio García y García, Juan García-Rico, Carmen Dolores García González, José Guerrero Martín, Fernando Herrero, Bernd Hoppe, Paul Korenhof, Norman Lebrecht, Jesús Ángel León, Juan Antonio Llorente, Fiona Maddocks, Santiago Martín Bermúdez, Leticia Martín Ruiz, Joaquín Martín de Sagarminaga, Enrique Martínez Miura, Aurelio Martínez Seco, Blas Matamoro, Erna Metdepenninghen, Marco Antonio Molín Ruiz, Juan Carlos Moreno, Antonio Muñoz Molina, Rafael Ortega Basagoiti, Josep Pascual, Enrique Pérez Adrián, José Luis Pérez de Arteaga, Javier Pérez Senz, Paolo Petazzi, Francisco Ramos, Arturo Reverter, Barbara Röder, David Rodríguez Cerdán, Jaime Rodríguez Pombo, César Rus, Stefano Russomanno, Ignacio Sánchez Quirós, María Sánchez-Archidona, Pablo Sanz, Pedro Sarmiento, Bruno Serrou, Carlos Singer, Franco Soda, José Luis Téllez, Asier Vallejo Ugarte, Claire Vaquero Williams, Pablo J. Vayón, Juan Manuel Viana, José Luis Vidal, Albert Vilardell, Reinmar Wagner.

Traducciones:

Rafael Banús Irusta, Blas Matamoro y Ruth Zauner (alemán) - Enrique Martínez Miura (italiano) - Barbara McShane (inglés)
Juan Manuel Viana (francés)

Impreso en papel 100% libre de cloro

PRECIO DE LA SUSCRIPCIÓN:
por un año (11 Números)

España (incluido Canarias)	65 €.
Europa:	100 €.
EE.UU y Canadá	115 €.
Méjico, América Central y del Sur	120 €.

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



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

Esta revista ha recibido una ayuda de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas para su difusión en bibliotecas, centros culturales y universidades de España.

ASOMARSE AL EXTERIOR

Una de las primeras cosas que el nuevo Director General del INAEM ha hecho tras llegar a su cargo ha sido reunirse, con ocasión del último Festival de Alicante, con quienes de un modo u otro están implicados en la creación, la interpretación y la promoción de la música contemporánea española para tratar de diseñar un estado de la cuestión. Juan Carlos Marset ha manifestado que sus planes para la música contemporánea están pensados en un doble horizonte temporal. Uno, más amplio, “abarcaría varias legislaturas” y comprende la creación de un gran centro a la manera de la parisina Cité de la Musique y un conjunto sobre el modelo del Ensemble InterContemporain. Dado cómo se hacen las cosas en España, pensar en más allá de una legislatura suele ser ingenuo o utópico aunque la idea sea buena. El otro horizonte es inmediato y, naturalmente, tiene que ver con las subvenciones, eterna muleta y foco de conflictos difícilmente evitables.

Convendría no olvidar, sin embargo, que también en la cultura existe esa palabra que en determinados ámbitos marca con un anatema a quien la pronuncia o la escribe: mercado. ¿Por qué temerla y no hacerle frente? ¿Por qué no ir más allá de la inmediatez y crecer en ambición? La música española merece estar mejor situada en nuestra sociedad y en el mundo y la estrechez de su circuito necesita algo más que un dinero ocasional. Necesita, por ejemplo, proyección exterior, una buena presentación del producto a quienes deciden las programaciones de las orquestas o los festivales, especializados o no, que cuentan en el mundo, y hasta hacerle de vez en cuando algún encargo a algún gran compositor extranjero como demostración —aunque seguramente criticada desde dentro— de que no somos una cultura provinciana y con la intención más o menos disimulada de aprovechar su efecto mediático.

La presencia de nuestra cultura fuera de España es, lo sabemos, mucho menor de lo que creemos —incluso de lo que creen nuestras autoridades en la materia—, y no se trata de que no nos quieran, sino de que, en general, y salvo unas cuantas excepciones clamorosas, no nos conocen. Hay que aprovechar, sin duda, los canales de difusión que ya existen. Y por eso es buena la idea de involucrar al Instituto Cervantes en el asunto, aunque no olvidemos que su dedicación preferente no es la música y probablemente su papel sea más el de apoyo que el de ejecutor. Hay que ser más audaces, tratar de crear para la música española de hoy esa imagen de marca que han logrado otorgar a la suya países tan diferentes como el Reino Unido —ahí está el Arts Council, como ejemplo de promoción— o Finlandia —con su Finnish Music Information Centre.

Y, claro está, irradiar desde dentro, atraer un público nuevo, no sólo, por decirlo así, especializado, encantado de haberse conocido, endogámico en suma. Quizá fuera bueno, a estos efectos, replantearse seriamente —sin sentimentalismos, quiere decirse— el papel que juega hoy el Festival de Alicante, buena muestra de la creación actual pero limitado escaparate de la misma ubicado en una ciudad que le da la espalda. El Centro para la Difusión de la Música Contemporánea ha demostrado con sus conciertos en el Museo Reina Sofía que es capaz de moverse en la dirección correcta, lo que le otorga un margen de confianza para buscar un modelo más ambicioso, capaz de convertirse en un referente internacional y en un polo de atracción para algo más que los meros profesionales. Tenemos los mimbres, los compositores, los intérpretes, un público potencial al que convertir en real si se le atrae sin apriorismos ni falsos rigores. Vivimos un excelente momento para la música contemporánea que es, además, una especie de ahora o nunca.

Diseño
de portada
Argonauta



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

Presidente: Santiago Martín Bermúdez

scherzo

REVISTA DE MÚSICA

Director: Luis Suñén

Redactor Jefe: Enrique Martínez Miura

Edición: Arantza Quintanilla

Maquetación: Iván Pascual

Fotografía: Rafa Martín

Secciones

Discos: Juan Manuel Viana

Educación: Pedro Sarmiento

Jazz: Pablo Sanz

Libros: Enrique Martínez Miura

Página Web: Iván Pascual

Consejo de Dirección: Javier Alfaya, Manuel García Franco, Santiago Martín Bermúdez, Enrique Pérez Adrián, Pablo Queipo de Llano Ocaña, Arturo Reverter

Departamento Económico: José Antonio Andújar

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

Relaciones externas: Barbara McShane

Suscripciones y distribución: Choni Herrera
suscripciones@scherzo.es

Colaboradores: Cristina García-Ramos

Impresión

SAN GERMÁN

Depósito Legal: M-41822-1985

ISSN: 0213-4802

Scherzo Editorial, S. L., a los efectos previstos en el artículo 32.1, párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de Scherzo-Revista de música, o partes de ellas, sean utilizadas para la realización de resúmenes de prensa.

Cualquier acto de explotación (reproducción, distribución, comunicación pública, puesta a disposición, etc.) de la totalidad o parte de las páginas de Scherzo-Revista de música, precisará de la oportuna autorización, que será concedida por CEDRO mediante licencia dentro de los límites establecidos en ella.

© Scherzo Editorial S.L.

Reservados todos los derechos.

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

La música extremada TIEMPOS DE VINILO

A veces el porvenir está esperando en el pasado. Igual que en las ciudades más civilizadas de Europa se descubre que el porvenir del transporte público son los tranvías, en los tiempos del MP3 y del iPod la gente joven más aficionada a la música se asombra ante la modernidad de los discos de vinilo, que la generación anterior —la nuestra— había descartado desde hace unos veinte años a favor del CD, tan irreflexivamente como los planificadores urbanos de los sesenta descartaron los tranvías para dejar paso a la invasión brutal de los coches. La superstición de lo nuevo a toda costa se va viendo que fue una de las más dañinas del siglo pasado: el papanatismo de lo último, la urgencia de no quedarse atrás, de abrazar lo recién inventado no fuera a que alguien le llamara a uno retrógrado o antiguo. Nunca aprendemos que lo que distingue a la moda es pasarse de moda, y que nadie es más patético que un joven que persiste en la juventud cuando ya la ha perdido. A finales de los años ochenta casi todos nos apresuramos a descartar nuestras queridas colecciones de elepés porque nos convencimos de la infinita superioridad de los compactos: sonaban mucho mejor, ocupaban menos espacio, no acumulaban polvo, permitían la recuperación digital de sonidos que de otra forma se habrían perdido, etc. Algunas de esas ventajas eran ciertas. Pero lo que nos atraía, en el fondo, no era tanto la calidad superior del sonido como la apariencia de modernidad de los nuevos aparatos, la sofisticación de las pequeñas pantallas que obedecían tan dócilmente a los mandos a distancia, el brillo plateado de los discos, la simple comodidad de no tener que darles la vuelta... Con gran felicidad de los fabricantes de equipos de sonido y de las compañías de discos nos faltó tiempo para lanzarnos a comprar, que era en el fondo de lo que se trataba. De pronto los elepés que habíamos estado adquiriendo con tanta codicia hasta unos meses antes nos parecían de un arcaísmo lamentable. Casi todos los míos se me quedaron atrás, en un cambio de casa y de vida, como se quedan atrás los electrodomésticos primitivos que ya nadie quiere.

Hace poco me dio la pista uno de mis hijos: el vinilo es lo último. La generación que educó el oído con la asepsia de los sonidos digitales descubre en un viejo elepé el estremecimiento de algo que se parece mucho más a las sonori-



Taviona

dades verdaderas de los instrumentos, y lo que nosotros desdeñamos porque se nos había vuelto obsoleto para ellos tiene un punto de romanticismo tecnológico: el disco negro y bruñido girando en el plato, la aguja que se posa en el primer surco, la tenue crepitación, la música que empieza a sonar con una fuerte sugestión de presencia. Me acordé de algo que había visto con cierta intriga unos meses atrás en Nueva York: salía de comprar discos en Virgin, donde no había nadie más que yo en las secciones de jazz y de música clásica, y me fijé al pasar en una tienda de vinilos de segunda mano. Estaba llena de gente.

El porvenir no es del todo el pasado, pero tiene mucho que ver con él. Ahora algunas de las novedades más estimulantes que escucho son discos que compré hace más de veinte años y que daba por olvidados o perdidos, que habían estado esperando intactos en el interior de sus fundas como el arpa de Bécquer, y que me asombran por su frescura, por su punto de aspereza, por la cercanía física del sonido. Los tesoros más valiosos no se pierden por el robo, sino por la negligencia o el desdén de quien no supo disfrutarlos. Escuchar un elepé da tanta felicidad como viajar en tranvía por una capital culta de Europa.

Antonio Muñoz Molina

Música reservata

LA MIRADA

Se escucha como se mira, seleccionando una parte del espacio y fijando la atención en ella. Convención: en el cine, mirar al centro del cuadro; en la música, seguir el curso de la melodía. Modo *institucional* de lectura: en ambos casos, se sobreentiende que lo relevante se ancla en ese preciso lugar textual (el centro, la línea superior), mientras se asigna al resto una función subordinada: de hecho, en la enseñanza musical académica se habla de *melodía acompañada*, dando por hecho el carácter subsidiario de la armonía. Esquizoidia entre el ojo y la mirada (dicotomía entre oír y escuchar): Buñuel lo ilustró de modo insuperable en el célebre arranque de *Un chien andalou*.

Salvo para el instrumentista especializado (o para el oyente especialmente entrenado para ello) no es posible seguir simultáneamente más allá de dos voces (normalmente, el tiple y el bajo), a lo que se añade un resultado global que se decodifica como un efecto de la función armónica: aprender a dirigir la atención (distinguir, por ejemplo, las voces intermedias) equivale a educar la mirada. Escuchar es aprender a establecer la atención correcta, para lo que la lectura resulta ser una ayuda imprescindible. La partitura como agente educador.

Por su propia naturaleza temporal, la música siempre rebasa cualquier escucha: incluso en la más simple melodía *a cappella* hay siempre algo que se percibe como resistencia, un grumo impenetrable a la mirada, una suerte de resto indefinible derivado de su fugacidad, que hace que el placer de la escucha se ejercite sobre un fondo irreductible de insatisfacción: la música solamente puede aprehenderse temporalmente, es irrealizable en otro dominio distinto del presente, y de ahí la imposibilidad de asumir la integridad de los acontecimientos simultáneos que la vertebran, pero también (y sobre todo) de congelar su curso. "Werd'ich zum Augenblicke sagen: verweile doch, du bist so schön!": en ningún ámbito habrán alcanzado mayor certidumbre las palabras de Fausto como en la música. Nace así una especie de *Wiederholungszwang*, de *compulsión de repetición*, que fuerza a volver sobre la pieza una y otra vez, por la que la escucha persigue una saturación ilusoria e inalcanzable. Aspiración estética de la burguesía revolucionaria: el fonógrafo (el cine) como la máquina de detener el tiempo.

En definitiva, y también aquí, lo que hace gozar al oyente es una imagen interpuesta, una proyección fantasmática depositada sobre la música: sólo podemos *escuchar* aquello que esperamos oír. Educado en la música dominante, el oído persigue un *sistema*. De ahí la dificultad para escuchar la música postonal: no se trata tanto de ejercitar nuevas formas de escucha como de dejar en suspenso los hábitos auditivos largamente inculcados, que actúan a modo de superestructura ideo-

lógica. Los estilos nuevos requieren nuevas formas de escucha; el fenómeno no es diferente en la pintura, la literatura o cualquier otro lenguaje artístico, pero en la música esa superestructura es infinitamente más poderosa: puede decirse que toda la música industrial es tonal, y el oyente occidental está inmerso en ella, literalmente, desde antes de su nacimiento, ahormado en una *doxa* tónica-dominante de la que, en rigor, le resulta imposible escapar enteramente, y cuya devastadora acción solamente puede mitigarse mediante un trabajo de escucha especialmente concienzudo, pero que difícilmente podrá anularse por entero. La tonalidad impone una *mirada geométrica* de la música, ordena la atención en la medida en que establece relaciones perspectivas absolutas que integran todos los elementos del discurso: perfil melódico, sístole y diástole cadencial. Por el contrario, en la música no tonal cada nota vale por sí misma, y la referencia funcional es operativa tan sólo para cada obra concreta y, en cierto modo, tan sólo para cada segmento de ella: a partir de Schoenberg no existen *sistemas*, sino *métodos* de composición. Es obvio que el problema puede considerarse igualmente desde la dimensión rítmica: la música dominante impone también la dictadura de la frase regular y cuadrada y la acentuación simétrica (o regularmente asimétrica), y de ahí la mayor aptitud de las culturas no europeas tanto para la variedad escalística como para la libertad métrica (el caso de los pueblos africanos resulta especialmente paradigmático). Olvidar como paso previo

al aprender: el gusto dominante como ideología.

La mirada desnuda la música, registra sus estratos, dilucida sus movimientos internos: el texto anega al sujeto, aniquilado en el acto de escuchar. De este modo, la música instaura en el oyente una suerte de equivalencia auditiva de lo que suele denominarse *pulsión escópica*. Se desliza la mirada sobre el mundo como se escucha la pieza musical, para evitar el reencuentro con el vacío primordial, con el silencio (con la muerte), pero es preciso que la mirada penetre en el objeto para alcanzar un cierto grado de comprensión, un goce más profundo: el conocimiento como forma de lucha en el frente ideológico. Negarse a escuchar, desdeñar toda música más densa que el moderno *melodrama* o que la danza monorrítmica, es una forma de traicionar la libertad. Necesidad ontológica del sonido: la sordera (la ceguera) como castración: Edipo, horrorizado ante la revelación de las heterofonías (el oyente convencional, aterrado ante la nueva música). El aprendizaje de la escucha como forma individual y secreta de la tragedia, pero igualmente como ascesis (Luigi Nono: *Prometeo*. Pero también John Cage).

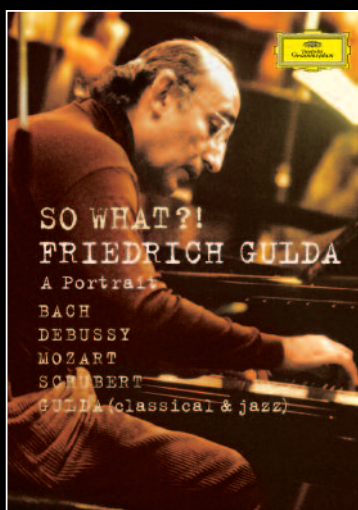
José Luis Téllez



Novedades imprescindibles



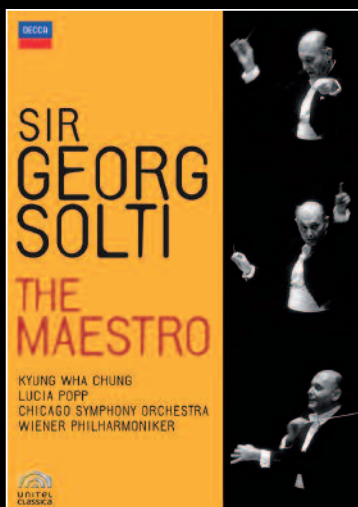
Se lo dicen los maestros



F. Gulda



L. Bernstein
2 dvd



G. Solti
4 dvd



T. Kanawa



Grabaciones en dvd que contienen la magia de los grandes momentos. Sir Georg Solti, Lucia Popp, Te Kanawa, la Filarmónica de Viena, la Orquesta Sinfónica de Chicago, Leonard Bernstein, Krystian Zimerman, Friedrich Gulda... son los protagonistas de nuestras novedades. Disfrútelas. Las encontrará en su espacio de música de El Corte Inglés.



Prismas

EL ENCANTO DE RAVEL

Posiblemente no hay en la música del siglo XX un compositor más lleno de secretos que Maurice Ravel. No tanto de misterios como de secretos. Una existencia en apariencia rectilínea, sin grandes tropiezos, un carácter equilibrado, una privacidad de la que apenas se sabe nada, un éxito como compositor que le llevó a convertirse en un ídolo casi multitudinario... No mucho más. Ravel fue, en cierto modo, una de esas figuras de la cultura francesa que parecen estar hechas a la medida de lo cartesiano: geometrismo, transparencia, equilibrio. Y genio. Hace muchos años recuerdo haberle preguntado a un famoso compositor español cuál era en su opinión el mayor compositor musical del siglo XX y su respuesta fue fulgurante, sin una vacilación: Ravel. La estética de nuestro compositor se situaba en el polo opuesto de la del compositor francés pero aun así... Ravel es Ravel. El autor de *Dafnis y Cloe*, de *La valse*, de *Gaspard de la nuit*, de los *Conciertos para piano y orquesta*, del *Bolero*, de tantas obras maestras, representa, en un siglo convulsionado por guerras y revoluciones, trillado por las vanguardias que a la vuelta de la esquina se convierten en pura academia, es más indiscutible aún que Stravinski, que Bartók, que Alban Berg...

Jean Echenoz ha escrito una preciosa novelita —no tiene más de 125 páginas— sobre los últimos años del compositor, titulada así precisamente: *Ravel* (Anagrama, Barcelona, 2007. Traducción —espléndida— de Javier Albiñana). Es un libro lleno de humor y de delicadeza, que elude el patetismo —los últimos años de Ravel pueden llevar fácilmente a una deriva hacia ese costado. Echenoz toma la vía de una limpieza admirable de trazado, de un magistral dominio de la frase breve y llena de expresividad. Ravel recorre estas páginas como un ser vivo, distante, lejano pero a la vez de una rara humanidad. Los secretos de Ravel siguen en su sitio —¿quién sabe, por ejemplo, si era o no homosexual, si era o no heterosexual, si de vez en cuando buscaba alivio a su libido en brazos de una profesional del amor, o si era simplemente un onanista?—, Echenoz nos invita a visitarlos, nos los muestra y oculta sabiamente su opinión. Ha conseguido una pequeña joya literaria que sobrevivirá, sin duda, a los habituales libros pretenciosos e hinchados que de vez en cuando intentan ciertos editores y ciertos críticos presentarnos como gran literatura. Lo suyo es otra cosa: ser un buen escritor.

Javier Alfaya

LAS DOS ORILLAS

Sr. Director:

Soy un gran admirador de la mayoría de las novelas y de todos los artículos de Antonio Muñoz Molina, incluidos aquéllos que sobre música escribe cada mes en SCHERZO. Sin embargo —y a pesar de que también está escrito con la maestría que caracteriza a su autor— siento tener que manifestar algunas discrepancias respecto al último de ellos, titulado *Adefesios* (nº 223, septiembre de 2007). En este artículo, su autor argumenta que la mayoría de los intérpretes de música culta fracasan cuando abordan el repertorio popular, mientras que los intérpretes de música popular siempre aciertan cuando tocan o cantan música culta. Creo que esta tesis es excesivamente reduccionista: toda generalización es peligrosa y además, en este caso, Muñoz Molina elige ejemplos que juegan demasiado a su favor. Sé que suena a tópico, pero el académico pinta todo blanco o negro, cuando en música hay muchas gamas de grises.

Sí estoy de acuerdo con Muñoz en que la mayoría de los cantantes líricos más mediáticos resultan acartonados, engolados, demasiado impostados y fuera de estilo cuando cantan música popular. Pero también hay un

CARTAS
AL DIRECTOR

buen puñado de cantantes de música culta que se han acercado con gran fortuna a las músicas populares urbanas, cantantes que tal vez merecerían ser mencionados. Por ejemplo, la gran Cathy Berberian ya bordaba el *Ticket to ride*, de Los Beatles; Julia Migenes o Sylvia McNair han cantado con éxito y sin ninguna afectación músicas populares urbanas de origen afroamericano; los King's Singers grabaron al menos un disco memorable con versiones de los citados Beatles (*The Beatles Connection*); Anne Sofie von Otter se mostró tan exquisita como natural en un disco de *pop* apadrinado por Elvis Costello (*For the stars*); Thomas Quasthoff ha grabado recientemente un notable disco de jazz, género en el que se mueve como pez en el agua; Renée Fleming también ha grabado hace poco un interesante disco junto con el pianista de jazz Brad Mehldau, aunque aquí cabe preguntarse si es la Fleming la que se acerca al jazz o es Mehldau quien se aproxima al mundo del *lied*. Aunque sea discutible, creo que el tenor mejicano Ricardo Bernal canta *Y si fuera ella*, de Alejandro Sanz,

bastante mejor que Sanz. Y el propio Luciano Pavarotti está mucho más entonado en *Caruso*, de Lucio Dalla, que en el temible dúo con Mónica Naranjo al que hace referencia el autor de *Beltenebros*. Respecto a los instrumentistas, Simon Rattle no sólo borda en *The jazz album* las principales obras cultas con influencia del jazz sino también algunos ejemplos de jazz orquestal. Por no hablar del director de orquesta, pianista y compositor de música culta André Previn, que es también uno de los mejores pianistas de jazz de nuestros días (y compositor de música cinematográfica, dicho sea de paso). Por otro lado, resulta fácil afirmar que los intérpretes de música popular siempre aciertan cuando tocan o cantan música culta si se elige como ejemplo a algunos de los mejores músicos de jazz y de flamenco y se omiten ejemplos menos afortunados, como las versiones del Adagio del *Concierto de Aranjuez* que perpetraron Richard Anthony o Django; las adaptaciones de obras clásicas hechas por Waldo de los Ríos, Juan Carlos Calderón o Gian Piero Reverberi, que no están a la altura de sus composiciones y arreglos de música ligera; el mediocre intento operístico de José María Cano y el paupérrimo escarceo sinfónico de su hermano Nacho; las obras

sinfónicas de Paul McCartney y Elvis Costello, más valiosas, pero que no le llegan a la suela del zapato a sus mejores canciones, o el reciente disco de Sting con obras de Dowland (¿cuánto mejor sus canciones con Police!). ¿Y qué decir de Nana Mouskouri? ¿Y de Luis Cobos?

En vez de efectuar afirmaciones tan tajantes como las que ha hecho públicas el escritor jiennense, yo concluiría que tanto en los *crossover* que parten de una orilla como en los que parten de la otra hay buena y mala música. Y el refrán “zapatero, a tus zapatos” se puede aplicar con tranquilidad tanto a algunos intérpretes de música culta como a algunos ejecutantes de música popular. Por lo demás, le pido a Muñoz Molina que olvide esta humilde carta y que siga escribiendo en SCHERZO con la misma ilusión de siempre. Es un privilegio poder seguir leyendo una sección como *La música extremada* en una revista especializada de música.

P. D.: No puedo por menos de decir que, al igual que Muñoz, yo también profeso una sincera admiración hacia el programa de Radio Clásica *La noche cromática* y hacia sus artífices: María Santacecilia y Jacobo Durán-Loriga.

José del Rincón
Soria

TNSC



Teatro Nacional de São Carlos, Lisbon

Lyric Season 2007.08

RIGOLETTO G. Verdi

10. 11. 12.* 13. 14. 17. 18. 19. 20. December _ 8 pm
16. 21. December 2007 _ 4 pm

Conductor Aleksandr Polianichko

Stage Director Emilio Sagi

Lado Ataneli | Leo An | Saimir Pirgu | Richard Bauer
Chelsey Schill | Carla Caramujo | Vadim Lynkovskiy
Malgorzata Walewska | Mário João Alves | Michael Vier
Luís Rodrigues | Diogo Oliveira

Coproduction
ABAO, Bilbao/Teatro Nacional de São Carlos

* Reserved for the Exclusive Mecenas of TNSC, Millennium bcp.

ALEKO Portuguese Première

FRANCESCA DA RIMINI

Rachmaninov Evening

8. 10. 11 March _ 8pm
Concert Version

ALEKO

Sergei Leiferkus | Olga Romanko | Gleb Nicholsky
Viktor Afanasenko | Laryssa Savchenko

FRANCESCA DA RIMINI

Gleb Nicholsky | Viktor Afanasenko
Sergei Leiferkus | Olga Romanko

DAS MÄRCHEN E. Nunes

World Première

25. 29. January _ 8pm
27. January 2008 _ 4pm

Conductor Peter Rundel

Stage Director Karoline Gruber

Mattias Hölle | Hanna Schwarz | Andrew Watts
Musa Duke Nkuna | Chelsey Schill | Silja Schindler

Remix Ensemble

Commission
Teatro Nacional de São Carlos/Fundação Calouste Gulbenkian/Casa da Música

Coproduction
Teatro Nacional de São Carlos/Fundação Calouste Gulbenkian/
Casa da Música/IRCAM-Centre Pompidou (Paris)

LES CONTES D'HOFFMANN J. Offenbach

2. 4. 9. 11. 15. 17. 20. April _ 8pm
6. 13. 19. April 2008 _ 4pm

Conductor Gregor Bühl

Stage Director Christian von Götz

Richard Bauer | Chelsey Schill | Maria Fontosh | Riki Guy
Stephanie Houtzeel | Johannes von Duisburg | Carlos Guilherme
José Corvelo | Marco Alves dos Santos | Maria Luísa de Freitas | Rui Baeta

New production
Teatro Nacional de São Carlos

LA CLEMENZA DI TITO W. A. Mozart

20. 22. 26. 28. February, 1. March _ 8pm
24. February 2008 _ 4pm

Conductor Johannes Stert

Stage Director Joaquim Benite

Herbert Lippert | Adriana Damato | Chelsey Schill
Elena Belfiore | Angelique Noldus

New production
Teatro Nacional de São Carlos

TOSCA G. Puccini

15. 19. 21. 23. 28. 30. May, 3. 5. 7. June _ 8pm
17. May, 1. June 2008 _ 4pm

Conductor Lothar Koenigs

Stage Director Robert Carsen

Elisabete Matos | Gwenneth-Anne Jeffers | Richard Bauer
Vladimir Vaneev | Johannes von Duisburg
João Merino | João Oliveira

Production
Vlaamse Oper, Antwerp

Opera for Children

THE MAGIC FLUTE W. A. Mozart

27. February, 3. March, 20 May _ 3pm
29. February _ 7:30pm
2. March, 24 May 2008 _ 4pm

Conductor Cesário Costa

Stage Director Eike Ecker

with young Portuguese singers

Portuguese Symphony Orchestra

Teatro Nacional de São Carlos Chorus

Box office

tel. 00351 213 253 045/6 | www.saocarlos.pt

OPART Organismo de Produção Artística, EPE

CON NOMBRE

PROPIO

Como compositor de ópera

BENJAMIN BRITTEN

Se contaba en tiempos: hablan de compositores, y cuando surge Britten, uno de los capos de la vanguardia de posguerra que está por allí finge preguntar: ¿pero no hablábamos de compositores? Quién sabe si la impotencia de la vanguardia para la ópera no dictó esta transaminasa intelectual. Pero, no. Debió de ser a causa de la fidelidad tonal de un músico que nunca se planteó meterse en el callejón sin salida del serialismo integral. Y eso escuece al que asegura que sólo hay un camino, le intranquiliza que se transiten otros. Ahora bien, ópera y serialismo integral no van juntos, ya lo sugerimos en otro escrito de este mismo número.

Benjamin Britten es el compositor de quince óperas, entre *Peter Grimes* y *Muerte en Venecia*; unas, magistrales; otras espléndidas. Las precede

una comedia musical que tiene su gracia, pero que desmerece, *Paul Bunyan*. Britten no se limita a componer esas quince óperas y mucha más música que no podemos recordar aquí. Es también un agitador, un organizador, un caballero con ideas que dan lugar a conciertos, encargos, festivales. Aldeburgh es su mayor logro, su obra maestra en este sentido. Vivió poco, entre 1913 y 1976, y los testimonios fidedignos nos dicen que era un ser encantador.

En sus óperas hay diversos experimentos, como la ópera polifónica, con importancia del personaje coral o diversidad de tramas, ya desde el principio, con *Peter Grimes*; y más tarde *Billy Budd* o *El sueño de una noche de verano*. Especial interés tienen las óperas breves, que a veces son parábolas de iglesia, *mystery*



plays, cuentos infantiles: *El pequeño desbollinador*, *El diluvio de Noé*, *Curlew River*, *The Burning Fiery Furnace*, *El hijo pródigo*. Aquí hay algo importante: la presencia e incluso protagonismo de los niños, como en esa especie de cantata que no es ópera, *The children's Crusade*. Es importante que recordemos *Owen Wingrave*, basada en Henry James, una ópera para la televisión (parece mentira, para la televisión); y ese título final de tanta visualidad en detrimento del canto, *Muerte en Venecia*, contemporánea de la película de Visconti sobre la novela corta de Thomas Mann.

Dentro de su magnífica programación de este año, el Teatro Real prepara el estreno de *La violación de Lucrecia*, la segunda y una de las más bellas óperas de nuestro compositor, estrenada en julio de 1946. No sólo es bella, es también la primera de las *chamber operas*, con muy pequeño conjunto orquestal (trece músicos) y limitado elenco. Este camerismo para la ópera es una de las más importantes aportaciones de Britten: economía de medios, econo-



Escena de *La violación de Lucrecia*. Teatro Municipal de Colonia, estreno en Alemania, 1948

mía de producción, derroche de talento. Es de esas veces en las que el despojamiento sirve de acicate a la poética, no de coartada a la ineptitud (también hablamos de algo así en este número). Entre paréntesis: son *La violación de Lucrecia*, *Albert Herring*, *La ópera del mendigo*, *La vuelta de tuerca* o *Curlew River*, y aunque son óperas de cámara pertenecen a géneros totalmente distintos; aquí está representados tanto la farsa como el drama cargado de polisemias, y comienza todo con esta *Lucrecia*, una tragedia con nueva propuesta de distanciamiento (no brechtiano).

Como despedida, tres puntualizaciones. Una: Eric Walter White nos recuerda el testimonio de Eric Crozier: ópera de cámara no significa que necesite pequeños teatros, la experiencia indica lo contrario. Dos: un pianis-

simo necesita un gran efectivo orquestal, decía Edward Sackville, mientras que un fortissimo necesita pocos instrumentos. Tres: una ópera de cámara reclama virtuosismo de todos los intérpretes, porque nada los arropa, todos son solistas en uno u otro momento, o siempre. Tampoco el público queda arropado frente a ese despojamiento (que no desnudez) y tiene que poner bastante de su parte. No es ópera "interactiva", sino enriquecedora.

Santiago Martín Bermúdez

Madrid. Teatro Real. 13, 15, 17-XI-2007. Britten, *The Rape of Lucretia*. Director musical: Paul Goodwin. Director de escena: Daniele Abbado. Spence, Noorduyn, Rose, Rubiera.



Entre dos orquestas

THOMAS DAUSGAARD



Sucesor de Gerd Albrecht en el pódium de la Sinfónica Danesa en 2004, Thomas Dausgaard es desde hace una década titular de la Orquesta de Cámara de Suecia que este mes pasea por tres auditorios de nuestro país —Valencia, Zaragoza y Jerez—, interpretando un mismo programa: La *Suite pastoral* de Larsson, la *Sinfonía "Heroica"* de Beethoven y el *Concierto para chelo* de Schumann, con Jian

Wang como solista, después de rodarlo en el Festival de Tivoli en Copenhague, en el Barbican de Londres para el *Mostly Mozart*, y en la apertura del de Stresa en Italia. "Es una parte importante de nuestro repertorio —dice Dausgaard— Beethoven está en el centro de lo que hacemos y constituye la mayor parte de nuestro trabajo. Schumann, en la línea de las sinfonías que hemos grabado para BIS y ahora aparecen en España.

Luego, nuestra colaboración con Jian Wang, con quien hemos hecho ya varias giras. En lo que a Larsson respecta, es un tributo a Suecia y a un compositor que representa mucho en la vida musical de ese país. Queremos ver qué acogida tiene en España esta obra que tan bien conocen los músicos suecos". Una nueva visita a nuestro país que Dausgaard añade a una lista que arranca con la de 1990 al frente de la Orquesta de Cámara de la Unión Europea y llega a la de hace tres años con el mismo grupo camerístico sueco, con Barbara Bonney como solista, que también recalcó en Valencia. Por medio queda su presencia junto a la Sinfónica de Dinamarca, con la que regresa toda una semana de la temporada 2008-2009 con Nelson Freire al piano.

Dausgaard nació en Copenhague en 1963: el 4 de julio, dato que le concede una aureola de músico independiente. Aunque esa independencia, para alguien que antes de llegar al pódium se formó a fondo en el piano, estudió percusión y fue chelista en una orquesta, además de ser compositor a ratos libres, poco tiene que ver con la que celebran en esa fecha los norteamericanos. "Para mí la independencia significa querer hacerlo todo. Pero al tiempo dependiendo de lo que me rodea. Si empecé a estudiar piano fue porque mi padre lo tocaba". También un 4 de julio nació Manolete. En ese punto, Dausgaard a veces saca a relucir el valor, como el mítico torero "Tengo que ser valiente porque el papel que me ha correspondido es muy especial. Es duro ser director de dos orquestas. Debo cumplir una gran misión: compartir la alegría de la música con el público, y eso tiene sus riesgos". A la hora de distribuir el trabajo entre una y otra, la danesa se lleva la parte del león. "En cuanto a semanas, le dedico más a la Sinfónica. Con la de Cámara sueca nos ceñimos más bien a las grabaciones, de las que hacemos muchas, y a las giras, como la de ahora en España, lo que supone igualmente mucha actividad". A la hora de repartir juego, se arriesga a fondo con sus músicos suecos, después de una década de colaboración, saltándose las barreras que aparentemente podrían delimitar lo camerístico. "Lo primero es saber establecer los límites de lo que puede hacer una orquesta de cámara, viendo hasta qué punto podemos adentrarnos en la literatura sinfónica de mayor cala-



do. Cuando lo hacemos, se produce una especie de revelación. Y eso es algo en lo que ayuda enormemente mi trabajo con las orquestas grandes, del mismo modo que cuando regreso con ellas me apoyo en lo que he conseguido con mi Orquesta de Cámara". Al referirse a las "grandes", alude tanto al tamaño como a la calidad y el prestigio de las sinfónicas que lo llaman: desde las habituales Bayerischer Rundfunk o la Leipzig Gewandhaus, con las que suele hacer giras, a la de Birmingham o las londinenses —BBC y Filarmónica— siguiendo por las de la RAI o la Scala, que dirigió el pasado año. Y con todas se siente bien, el carácter latino no le echa para atrás. "Disfruto enormemente haciendo música allí donde ésta ha jugado un papel importante, y en los países latinos así ha sido". También ha dado el salto americano con las sinfónicas de Baltimore, Minnesota, Detroit y Houston, y de vez en cuando le dedica algún tiempo a orquestas de su entorno, como la Filarmónica de Estocolmo aunque, dice "ahora dirijo cada vez menos orquestas escandinavas, porque ya tengo bastante con mis giras de la orquesta danesa por el sur y el oeste del país". Después de atesorar reconocimientos a sus grabaciones —se anota en torno a cuarenta CDs entre sus dos orquestas—, Beethoven parece la piedra angular de su actividad discográfica. "No tanto, pero sí lo es de mi trabajo con la Orquesta de Cámara de Suecia. En el caso de la Sinfónica, unida a la radio, mantenemos una fuerte conexión con los compositores de nuestros días. Porque es muy importante para nosotros trabajar con los creadores cerca. Algo muy importante para las grandes orquestas sinfónicas, porque les proporciona una gran flexibilidad que luego pueden traspasar a todos los estilos. De ahí que nuestro repertorio sea tan extenso". Su listado de contemporáneos, aunque vertido hacia músicos escandinavos, no se

reduce a ellos. "Lo habitual es que nos centremos en música de nuestro entorno cercano, aunque también nos gusta invitar a compositores de otros lugares a trabajar con nosotros, dirigiendo a los músicos de paso. Como Thomas Adès el pasado año, o Tan Dun y Matthias Pintscher, que vendrán próximamente. Queremos ampliar la nómina, porque estamos muy interesados en todo lo que se hace en el mundo, y porque nos parece vital establecer relaciones a largo plazo con creadores con los que podamos trabajar conjuntamente. De ese modo, cuando un músico cree que no es posible sacar una nota marcada en la partitura, quien la ha escrito le explica cómo hacerlo para concederle carácter al sonido. Así se van estableciendo relaciones muy enriquecedoras, que el público percibe cuando interpretamos la obra de aquellos creadores a los que estamos unidos. Porque no se trata de interpretar música de hoy con las dificultades que puede presentar, sino la de alguien con quien mantenemos una conexión especial. De tal manera que, cuando actuamos fuera de nuestro entorno, la gente se sorprende. Hay quien nos ha dicho que, siendo música tan moderna, la tocamos como si se tratase de Chaikovsky. Nunca había visto a los músicos sonreír mientras atacan este tipo de partituras. La respuesta es que sólo es posible si se mantiene esa buena relación durante tanto tiempo con quien las ha creado". Como director invitado sólo a veces recurre a esos compositores: "En el extranjero me parece muy importante no presentarme estrictamente como un director danés, sino como alguien que se enfrenta al gran repertorio, que es como yo me considero. Aunque a veces son las orquestas que me invitan las que quieren ver cómo suena en ellos la música de Langgaard o de quien sea. Pero no soy yo quien lo fuerza". Acaba de concluir con la Orquesta de Cámara de Suecia un

ambicioso proyecto para un conjunto, como ellos, en torno a los cuarenta músicos. Buen tamaño para Mozart. "Y para Beethoven. La prueba está en los discos. Hemos grabado toda la música orquestal beethoveniana, y nos ha servido para desarrollar nuestro propio idioma musical. Lo de interpretar a este compositor con grupos de cámara, lo comencé a poner en práctica hace aproximadamente diez años, cuando la gente se mostraba muy escéptica de los resultados, y ahora lo hacen muchos". El problema es el pequeño radio de distribución de Simax, el sello donde han rematado la hazaña. "Como contrapartida estamos muy contentos por la libertad y el tiempo que Simax nos concede para nuestras grabaciones, lo que se traduce en los resultados. Lo más importante es el proceso, con cada uno de los músicos de la orquesta en la sala de trabajo escuchando todo lo que han hecho, y dándose cuenta de lo que pueden hacer mejor. Una gran prueba de paciencia que nos brinda la firma discográfica una y otra vez, mientras vamos creciendo con la música. Desde ese punto de vista, Simax es una gran colaborador, pero también es cierto que no podemos decir que la distribución del producto posterior sea lo que se dice fantástica. Pero estoy convencido de que en su momento hicimos la elección perfecta. Ahora, cuando lo relativo a la distribución va cambiando, por Internet o los caminos que sean, no es tan importante el sello para el que grabas". Lo cierto es que ahora han recurrido a BIS. "Lo más importante es ver cómo, tras concluir el proyecto Beethoven, hemos enlazado con otro, sin que el diálogo se interrumpiera con la orquesta. Para ver cómo el repertorio romántico suena con una orquesta de cámara, hemos hecho todas las sinfonías y oberturas de Schumann, que estábamos haciendo en giras. Y hemos visto que también funcionan en disco. Toda una revelación. Ya han salido además las *Sinfonías* n.ºs 6 y 9 de Dvořák y estamos metidos ahora en las n.ºs 8 y 9 de Schubert, y con la *Segunda* de Bruckner. Es todo por ahora, cuando vemos que el proyecto está teniendo una excelente acogida".

Juan Antonio Llorente

Orquesta de Cámara Sueca.
Thomas Dausgaard. Jian Wang,
violonchelo. Larsson, Schumann,
Beethoven. *Zaragoza*. Auditorio.
6-X-2007. *Valencia*. Palau de la
Música. 8-X-2007. *Jerez*. Teatro
Villamarta. 10-X-2007.

En Valladolid

EL AUDITORIO MIGUEL DELIBES, A TOPE

De entre la abundante programación del Centro Cultural Miguel Delibes de Valladolid, hay que destacar esta vez su ciclo *Cámara & Lied*, que arranca el día 7 con el Cuarteto Emerson y el estreno de *Colour of Time*, una obra del compositor español afincado en Estados Unidos y ligado a su industria cinematográfica, Alfons Conde (1967). Tras ellos vendrá la exquisita flautista Sharon Bezaly con el Cuarteto Avanti —Mozart, Beethoven y Ginastera— y luego el Cuarteto de Jerusalén —Beethoven, Ravel y Brahms—, formación residente esta temporada en el CCMD, lo que significa apostar por una de las formaciones jóvenes con mayor futuro. Más veterano y con un prestigio bien consolidado es el Cuarteto Vogler, que ha escogido para su programa obras “cruciales” de Haydn, Beethoven y Lutoslawski. En el terreno canoro, dos grandes de diferentes generaciones: Angelika Kirchschlager que,



con Helmut Deutsch, abordará un programa con obras de Mendelssohn, Liszt, Dvořák y Brahms, y Barbara

Bonney, que con Malcolm Martineau dedicará su recital a Schumann, Grieg y Richard Strauss.

Valladolid. Auditorio. www.auditoriodevalladolid.es

Sesiones “Contacto” en el MET

A VER QUÉ SE PESCA



No cesa la búsqueda de pretextos para atraer nuevos públicos a la ópera. Quién sabe si creyendo agotados la alta cultura, el mero disfrute o el siempre atrayente *glamour*, la Metropolitan Opera de Nueva York ha inaugurado su promoción *Connect at the Met* “para hacer nuevos amigos, tomarse una copa de champaña y disfrutar de un espectáculo

en el mejor escenario del mundo con los mejores cantantes del mundo”. La promoción se dirige a solteros y homosexuales de ambos sexos y en el primer caso los divide en tramos de edad: de veinte a cuarenta por un lado —con *La flauta mágica*, el 1 de noviembre— y a partir de ahí por otro —*Ifigenia en Táuride*, el 14 de noviembre. Tras merecedores y talluditos, gays y

lesbianas se reunirán el 14 de diciembre en torno a *Las bodas de Fígaro*. A todos les saldrá el intento de encontrar compañía por 110 dólares que incluyen, además de una buena entrada, copa y aperitivos antes de la representación y champán y dulces en el intermedio. Después de esto, ¿quién se atreve a decir que el Met es conservador? Para más información: [//www.metoperafamily.org/](http://www.metoperafamily.org/).

En la Bial de Venecia

MANZONI Y AMBROSINI, LEONES DE ORO

La Bial de Venecia ha concedido el León de Oro 2007 en reconocimiento a toda una vida dedicada a la música al compositor italiano Giacomo Manzoni. La Bial destacó de Manzoni “el proceso constante de exploración y renovación de su lenguaje, estimulado por una necesidad expresiva, así como el haber sido un punto de referencia como maestro del que no deriva una escuela sino una multiplicidad de discípulos que han trabajado en muy diferentes direcciones”. El premio a una obra nueva recayó en manos del también italiano Claudio Ambrosini por *Plurimo*. El jurado estuvo integrado por Laurent Spielmann (Opéra National de Lorraine, Nancy), Fortunato Ortombina (Teatro La Fenice, Venecia), Hein Mulders (De Nederlandse Opera, Ámsterdam), António Jorge Pacheco (Casada Música, Porto) y Nele Hertling (Hebbel Theater, Berlín) y destacó la manera original en que Ambrosini recuerda el arte de Emilio Vedova —cumbre del expresionismo abstracto italiano— un año después de su muerte.

Úbeda y Baeza

ESTRENOS DE HAENDEL Y SCARLATTI

A lcanza la XI edición el Festival de Música Antigua de estas dos localidades, que habrá de desarrollarse del 24 de noviembre al 9 de diciembre, con una programación de grandísimo interés. Cinco son los ciclos previstos, que atienden a planteamientos diferentes. El primero, *Música y mecenazgo en Andalucía*, propone actuaciones de la Orquesta Barroca de Sevilla —con el contratenor Carlos Mena y dirección de Nicolau de Figueiredo— en un programa Domenico Scarlatti, el Coro Barroco de Andalucía (directores: Lambert Climent y Lluís Vilamajó), dará una sesión dedicada a la liturgia romana en Cádiz en los siglos XVII y XVIII. El Cortesano propone un programa Narváez, los Solistas de la Compañía Teatro del Príncipe, que dirige Pablo Heras, ofrece una velada de música de cámara, que incluye estrenos en tiempos modernos nada menos que de D. Scarlatti, Haendel y Faccio. El *Cancionero de Lerma* estará a cargo de Les Sacqueboutiers de Toulouse (Jean-Pierre Canihac) y el Ensemble La Caravaggia (Lluís Coll). Por su parte, el Ensemble Elyma y Gabriel Garrido realizan una nueva incursión en la veta del Siglo de Oro en el Nuevo Mundo. A Capella Portuguesa, que dirige Owen Rees, nos trae más estrenos modernos, esta vez de obras de Manuel Leitão de Avilés. Y tampoco había vuelto a oírse en casi medio milenio el *Cancionero de Écija*, al que darán vida la Camerata Iberia y Juan Carlos de Múlder. Otros ciclos son *Ars Organica*, con dos sesiones de órgano en Baeza, *La música en los monumentos de Vandelvira*, que lleva el Festival a La Guardia, Jaén, Sabiote, Villacarrillo, Cazorla y Huelma, los *Conciertos didácticos* y los *Conciertos al aire libre*. El curso *A la sombra del poder, música y mecenazgo en Andalucía (ss. XVI-XVIII)* completa el programa de actos. Es difícil exagerar la importancia de la nueva orientación de un festival que no hace más que crecer en número de actividades y ganar en profundidad de planteamientos.

XI Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza.
24-XI/9-XII-2007. www.festivalubedaybaeza.org

cuando sueñas, tú ganas

Realia, un gran grupo
inmobiliario
participado por FCC
y Caja Madrid

REALIA
tú ganas

www.realia.es 902 33 45 33



Necrología

MATILDE SALVADOR

La muerte de Matilde Salvador supone la desaparición de una de las personalidades musicales valencianas más relevantes del pasado siglo. Nacida en Castellón en 1918, comenzó a componer muy joven, su primera obra data de 1933; en 1937 obtuvo, con sus *Tres cançons valencianes*, el segundo premio del concurso de composición del País Valencià. En 1943 estrenó en Castellón su primera ópera *La filla del Rei Barbut* (con Antonio Cortis) y en 1974 *Vinatea* (orquestrada por su marido, el compositor Vicente Asencio) en el Teatro del Liceo de Barcelona, lo que constituyó el punto álgido de su carrera. Su obra es ingente y abarca buena parte de los géneros musicales, con especial importancia de la música vocal. El estilo es muy cercano al de otros compositores valencianos de la época, en la línea de lo que fue el nacionalismo, acudiendo al folclore y con una técnica musical heredera del impresionismo francés.

Fue una mujer muy comprometida políticamente y en los últimos años un símbolo como mujer creadora. Recibió importantes reconocimientos y se le han dedicado calles, centros de enseñanza, salas culturales, etc.; sin embargo, ello no ha ido parejo a una mayor difusión de sus composiciones.

Poseía una envidiable energía y vitalidad; no se perdía ningún concierto hasta hace unos meses y daba su opinión sin tapujos; uno de sus comentarios es propio de cualquier gran anecdotario, cuando se refirió lacónicamente a una obra exhumada: "si lleva doscientos años sin tocarse, por algo será".

César Rus

Abre el Ciclo de Jóvenes Intérpretes
de la Fundación Scherzo

EDUARDO FERNÁNDEZ: MÁS QUE UNA PROMESA

Vuelve el Ciclo de Jóvenes Intérpretes de la Fundación Scherzo, con su lema *El piano del siglo XXI*, a su encuentro anual con el público madrileño. Son ya seis ediciones mostrando los mejores nombres de las nuevas generaciones de pianistas y apostando por un futuro que, por lo escuchado en anteriores temporadas, se presenta ciertamente esperanzador. Abre la serie el madrileño de 1981 Eduardo Fernández. Discípulo de Carmen Aguirre, Almudena Cano y Ana Guijarro, ganó su primer galardón, con nueve años, en el Concurso Mozart de Madrid. Luego llegarían el Premio Manuel de Falla y el Premio Extraordinario de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero. Poco a poco, con tenacidad e inteligencia, Eduardo Fernández va construyendo una carrera segura y rigurosa. La elección de su programa para la sesión en el Teatro de la Zarzuela es bien significativa de unos intereses interpretativos que atañen por igual a lo virtuosístico y lo profundo, así como de un gusto impecable: *Études tableaux* de Rachmaninov, *Tres movimientos de "Petruchka"* de Stravinski y la *Sonata D. 959* de Schubert. El ciclo se completará con los recitales de la rusa Valentina Igoshina el 18 de diciembre y del francés Bertrand Chamayou el 14 de enero.

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 12-XI-2007. Eduardo Fernández, piano. Obras de Rachmaninov, Stravinski y Schubert.





www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Del Liceu al Palau

ÓPERA DE BOLSILLO, UN FESTIVAL LLENO DE ESTRENOS

El Festival de Ópera de Bolsillo y Nuevas Creaciones de Barcelona da este año un importante salto cualitativo. Sus responsables, Toni Rumbau y Dietrich Grosse, no ocultaban su satisfacción al presentar su duodécima edición, que hasta el próximo 1 de diciembre, y en una firme apuesta por la creación contemporánea, presenta tres nuevas óperas: *Saló d'Anubis*, de Joan Albert Amargós, *La Cuzzoni*, de Agustí Charles, y *Odola*, de Jordi Rossinyol. Los dos primeros títulos tuvieron su estreno absoluto en octubre en la ciudad alemana de Darmstadt, en el marco de la Feria del Libro de Francfort.

Una edición excepcional, por la ambición de sus propuestas y por el presupuesto, que alcanza los 20000 euros. "Es sin duda una programación excepcional que ha sido posible gracias a la

suma de esfuerzos y complicidades que hemos generado con instituciones como el Liceu, el Teatre Nacional de Catalunya y el Auditori a partir de una pasión común por las nuevas creaciones", afirma Toni Rumbau, autor del libreto de la ópera *Saló d'Anubis* o *L'Acadèmia de Lili & Dante*, con música de Amargós, que abrió el festival el pasado 24 de octubre en la Sala Petita del Teatre Nacional de Catalunya. La nueva ópera, con dirección escénica de Luca Valentini y musical del propio Amargós, se ha programado en una doble versión, con tres funciones en castellano, lengua del libreto original, y otras tres en su traducción al catalán, con dos repartos y la presencia del conjunto instrumental Barcelona 216.

El segundo título, *La Cuzzoni*, supone la primera incursión en la ópera de Agustí Charles, que ha pues-

to música a un libreto del joven dramaturgo Marc Rosich que lleva a escena la última actuación de la soprano favorita de Haendel, Francesca Cuzzoni, en un retrato cruel del ocaso de una vieja gloria. Su estreno tuvo lugar en la Ópera Estatal de Darmstadt, coproductor del montaje, en el marco del ciclo operístico que el Institut Ramon Llull presentó con motivo de la Feria de Francfort. En Barcelona podrá verse este mes (días 9 y 10) en la Sala Tete Montoliu del Auditori. Calificada de "opera in progress", *Odola*, con música de Jordi Rossinyol y texto de Albert Mesures, ha tenido sólo un estreno parcial, en versión de concierto, en la Sala Beckett.

El festival incluye otras dos óperas en su programación, *Hangman, Hangman!* (¡Verdugo, verdugo!) y su continuación, *The town of greed* (El pueblo de la avari-

cia), de Lleonard Balada, que el Liceu presenta dentro de su temporada del 15 al 18 de noviembre, en una sesión doble en el foyer del teatro, con una adaptación de la puesta en escena de Gustavo Tambascio y dirección musical de Álvaro Albiach.

La oferta lírica se completa con tres propuestas de carácter más íntimo, en la esfera del recital semiescenificado, a cargo de tres voces femeninas: Katarina Livijanic, que ofrecerá el monodrama musical *Judith*; Mary Carewe, con un recital titulado *Serious Cabaret*, y Tarabàbula, la *frequència de la meua essència*, una *performance* a cargo de la estupenda soprano y actriz Uma Ysamat que podrá verse en la Academia Marshall, un marco de singular encanto melómano.

Javier Pérez Senz

Nueva York y Viena EL VIOLÍN ESPAÑOL

Siempre es un placer reseñar la actividad internacional de nuestros intérpretes, sobre todo si se trata de instrumentos en los que la presencia española suele ser más bien escasa. Por eso es de celebrar el recital que el joven violinista orensano Gabriel Arcángel ofrecerá, dentro de la serie Genuine Talents, en el Konzerthaus de Viena el 12 de noviembre, acompañado al piano por Jorge Robaina. Dedicado a obras de Prokofiev, Brahms, Franck, Chausson, Wieniawski y Sarasate, será grabado en directo por el sello Tañidos quien lo publicará en CD en el próximo mes de diciembre. Y será en



diciembre, el día 28, cuando Gabriel Arcángel aparezca, también con Jorge Robaina, en el Carnegie Hall neoyorquino dentro del mismo ciclo compartido con la sala vienesa y con idéntico programa. Además, en marzo del año próximo, grabará junto a la Filarmónica de Brno, dirigida por el británico Mikel Toms, el *Concierto n.º 1* de Paganini.

El Cuarteto Pacifica en Bilbao y Zaragoza JOVEN Y BRILLANTE

Casi en los últimos días de este mes se presenta en España el Cuarteto Pacifica, una de las formaciones jóvenes más interesantes del momento. Fundado en 1994, ha obtenido el primer premio en el Concurso de Música de Cámara de Naumburg, el Cleveland Quartet Award y el Avery Fisher Career Grant. Poco a poco el Pacifica, que tiene su sede en Champaign-Urbana, Illinois, ha ido creciendo en actuaciones, y registros discográficos, con un repertorio que abarca de Beethoven —esta temporada interpretarán tres veces el ciclo completo de sus cuartetos en una gira americana "de costa a costa"— a Carter, pasando por Mendelssohn —han grabado la integral de los cuartetos para el sello Cedille, lamentablemente no disponible en España—, Janacek, Hindemith o Crawford-Seeger. Entre sus colaboradores figuran solistas como los pianistas Ursula Oppens o Menahem Pressler. Toda una sorpresa este cuarteto americano, ya lo verán, a unir a los que vienen empujando, como el Artemis, el Jerusalén o nuestro Casals que, por cierto, anda celebrando sus diez años de existencia.

Bilbao. Sociedad Filarmónica. 28-XI-2007. **Zaragoza.** Auditorio. 29-XI-2007. **Cuarteto Pacifica.** Obras de Beethoven, Hindemith y Smetana.



Galería de retratos



En la colección Documents, hay grabaciones impagables. Por las composiciones, los directores, los solistas, las voces. Ahora las tiene a un precio irrepetible en su espacio de música de El Corte Inglés.

El Corte Inglés

XXIII Festival de Música Contemporánea

ORIENTE Y OCCIDENTE

Teatro Principal. Teatro Arniches. 20/23-IX-2006.

ALICANTE Con el atractivo de asistir a tres estrenos españoles, la sesión inaugural de la cita musical alicantina de este año, vertebrada en torno al lema *Trazos de Oriente*, permitió confrontar dos visiones sonoras de Indonesia: una, por así decir, idealizada, nacida bajo el prisma europeo a través de la transcripción de tres danzas para la bailarina Seiko Sarina que realizara en Lisboa Ernesto Halffter en diciembre de 1940 y la otra, más genuina, con sendos trabajos de Syahrial (Sumatra occidental, 1967). Una confrontación que se resolvió en tablas pues si —aparte su rocambolesca gestación— el trabajo de Halffter, tan agradable como intrascendente, es sólo obra de circunstancias que poco añade a la gloria del autor de la *Sinfonietta*, las dos páginas del indonesio —*Canción de Sikambang* (arreglo de una canción tradicional) y *Decent Harmony*— beben demasiado en el sustrato folclórico de origen como para vislumbrar, entre repetitivas monodías vocales y evocaciones del gamelán, una escritura verdaderamente “contemporánea”. Versiones eficaces a cargo del grupo comandado por Ananda Sukarlan, apoyadas en una sobria coreografía de Chendra Panatan.

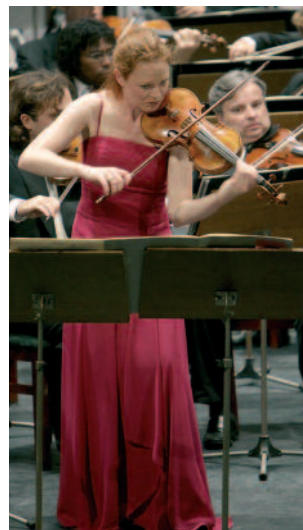
Cuatro jóvenes voces japonesas nacidas entre 1955 (Hosokawa) y 1971 (Itoh) alimentaron los contenidos del interesante concierto ofrecido por el Plural Ensemble y Fabián Panisello. Sonaron ajustadas las agitadas texturas de *Himmelwärts*, para flautas, trío de cuerdas y percusión, de Malika Kishino así como los ritmos repetitivos, siseos y guturalidades de *Voilages* de Misato Mochizuki. Poco pudo hacerse, en cambio, para dotar de interés a los siete inacabables minutos en cuartos de tono de *In the dim light* de Hiroyuki Itoh. Lo



Jakarta Dance Center

mejor, sin duda, las dos páginas de Toshio Hosokawa: *Drawing*, para ocho instrumentistas que pudieron lucirse en sus sucesivos monólogos, y en especial la espléndida *Vertical Time Study I* para clarinete, violonchelo y piano, de entrecortado discurso.

Entre estéticas muy diversas —de la agresividad telúrica del primer Xenakis a las algo blandas tonalidades pastel del último Takemitsu— transcurrió la velada dirigida por Sánchez Verdú a la Orquesta Ciudad de Granada que contó con dos encargos del CDMC y un sorprendente (por tardío) estreno en España: la xenakiana *Syrmos* (1959) para 18 cuerdas, a la que la contenida batuta y la seca acústica del Principal apagó contrastes y limó asperezas, restando buena parte de su impacto sonoro. Si el estreno de la joven Iluminada Pérez Frutos, *A orillas de la sola quietud*, inspirado en Valente, aunque trabajado y voluntarioso, se resiente de cierta dispersión en su algo efectista discurso, dominado por la presencia de una antigua melodía sefardí, *Elogio del aire* de Sánchez Verdú constituyó el momento álgido de la noche. Música densa y



Carolin Widmann

meditativa sacudida por breves espasmos en los que sale a la luz la riqueza de unas texturas tímbricas muy elaboradas, encierra en su encajonada estructura tripartita un lirismo soterrado servido por un virtuosismo instrumental nada gratuito que encontró en la violinista Carolin Widmann, hermana mayor del clarinetista y compositor Jörg Widmann, a una extraordinaria defensora.

Decepcionó, en cambio, *Cosmogonía*, estreno de Daniel Flors a cargo de Spanish Brass Luur Metalls y el grupo de percusión Amores. Pese a secuencias de cierta originalidad y atractivo, como la que reúne a los tres percussionistas tocando sobre la campana de la tuba o algunos efectos espaciales en los diferentes niveles del agradecido Teatro Arniches, esa “tendencia general al desorden” y al caos, citada por el autor en la sinopsis de la obra, acusa, a pesar de la variedad de ritmos, no pocas reiteraciones y caídas de tensión que no aquejaron al anterior espectáculo de Amores, *Drumcuts*, contemplado en esta misma sala hace dos años.

Juan Manuel Viana

Tramo central

RADIO, DANZA, HUMOR

Alicante. Casino. 24, 25, 26-IX-2007. Teatro Arniches. 24, 25, 26-IX-2007.

Comenzó la etapa central del Festival de Alicante por dos sesiones de “creación radiofónica”, vinculadas a Radio Clásica: *Música en bruto* de Mercé Capdevila y *Sol en la noche* de Emiliano López Rascón.

El violinista Manuel Guillén, concertino invitado en el programa de la Orquesta Ciudad de Granada que en estas páginas comenta Juan Manuel Viana, remató su doble actuación alicantina con un recital que incluía tres estrenos y una página en segunda audición. Era ésta la *Pieza para violín* de Carlos Cruz de Castro (Madrid, 1941), dada a conocer a principios de 2007 por el propio solista; partitura de gran brillantez instrumental en un curso extenso (15'), ambicioso, no exento de humor, muestra de una madurez artística que el autor ha ido alcanzando sin quemar etapas, con constancia pero sin

prisa. Los tres estrenos figuraban con título en inglés (¿casualidad, acuerdo previo?). Jesús Rueda (Madrid, 1961) daba a conocer *Sex Machine (A Supreme Love)*, que resulta una curiosa página mimética: si su amplia sección percusiva evoca a Ligeti, los *sforzandi* centrales parecen un homenaje al Bernard Herrmann de *Psicosis*; Rueda pide, además, al solista canto (conciso) y silbido (amplio). David del Puerto (Madrid, 1964), con *Bluescape*, ofrecía un sucinto Blue para un paisaje sonoro nostálgico. Zulema de la Cruz (Madrid, 1958) presentaba una parte de *Feelings*, grupo de obras para Manuel Guillén, del que dos se escucharon en primicia, *Romanza* y *Danza n° 7, Recuerdo*, en la moderna línea neo-lírica de la compositora, más lograda en la segunda pieza, dotada de exigente pulsación rítmica. El espectáculo *Aqua* (día

25), del pianista Ricardo Descalzo y la bailarina Eva Narejos, presentaba una propuesta “variada y creativa” en palabras del solista instrumental, pero en el que era difícil distinguir las obras, entre las que se “permeabilizaban” estrenos como el hiper-virtuoso *Wasserfall* de 2004 de Jesús Torres (Zaragoza, 1965) y reposiciones como el juvenil *Nubes I* de Gabriel Erkoreka (Bilbao, 1969), tocadas por Descalzo con entusiasmo envidiable. Tan singular como divertido fue el concierto (día 26) del Xenia Ensemble —cuarteto poli-nacional con sede en Turín— con la solista de pipa Liu Fang, espectacular intérprete china instalada en Canadá. Si la obra de la compositora Chen Yi (Guangzhou, 1953) *El Año Nuevo chino en Kansas City* podría llamarse tanto así como *Erradicación funcional del amperio* —por ejemplo—, el

escueto cuarteto de cuerdas (9'30) de 1982 del autor Zhou Long (Beijing, 1953) *Canción de Ch'n* fue una grata sorpresa por su ausencia de pretensiones y su tono scherzante, con sabio empleo del “pizzicato Bartók”; la página que mejor conjugaba a Fang y al conjunto fue el *Concierto para pipa y cuarteto* del creador chino más internacional, Tan Dun (Simao, Hunan; 1957), que igualmente, y a mayor escala, supo conjugar virtuosismo y humor, con sus diversas onomatopeyas vocales —entre ellos el hilarante suspiro resignado de los artistas al llegar a la mitad de la pieza— o el juego, en medio de la cadencia de la solista, de que el primer violín se levante de su asiento y compruebe la afinación de sus compañeros; toda una exhibición de dominio técnico.

José Luis Pérez de Arteaga

Últimos conciertos del XXIII Festival de Alicante

TODOS CONTENTOS

Alicante. Teatro Arniches. 27, 28-IX-2007. Teatro Principal. 29-IX-2007.

Las últimas jornadas del XXIII Festival de Música de Alicante han concentrado tres conciertos que han recogido parte de los estrenos y del espíritu del festival de este año: Oriente, tanto en compositores como en intérpretes; nueva creación española, con tres estrenos absolutos encargo del Festival; y gran calidad interpretativa, en diferentes formatos e intenciones.

El Grupo Enigma, que bajo la batuta de Juan José Olives ha encontrado un fantástico equilibrio y cuyos intérpretes cada día se muestran más seguros y cómodos con el repertorio que trabajan, presentó, junto a dos obras de Takemitsu y MacMi-

llan, dos estrenos absolutos. El primero de ellos, *Laberinto de la noche* de Carlos Satué tuvo su principal baza en la fantástica interpretación del solista, encargado de dar vida a cuatro saxofones, Josetxo Silguero, con una obra que profundizaba en las posibilidades del instrumento y la electrónica. El segundo, *Manhattan in the Mist* de José Luis Greco, con la viola solista Julia Malkova, nos llevó por la música textural y sin miedo a la melodía del compositor, que no defraudó al público.

En la parada alicantina de las Residencias el Trío Arbos y Neopercusión mostraron tanto su trabajo por separado, con dos interesantes tríos, uno de Isang Yun y

otro de Yoshihisa Taira, pero crecieron cuando se unieron al grupo Clara Andrada, José Luis Estellés y Frano Kakarigi para el estreno del *Kammerkonzert* de Miguel Gálvez, una obra de contrastes y francamente bien construida en la que tanto como grupo como en solitario todos los instrumentistas brillaron, aunque sin duda conquistaron al público con su trabajo de improvisación controlada de *Le moutons de Panurge* de Frederic Rzewski.

El espectáculo del último día, *Optical Identity*, una coproducción de Theatre Cryptic y el T'ang Quartet mostró que uno de los caminos a seguir por la música contemporánea es el encuen-

tro con otras artes. El cuarteto ha elegido para este montaje obras que no están a la cabeza de la vanguardia, quizá abusando del minimalismo y sus repeticiones, pero el conjunto final mostró que la buena iluminación, un audiovisual de excelente calidad y belleza, la interpretación arriesgada en algunos momentos y siempre entregada, hicieron que el conjunto fuera más que interesante tanto para el público habitual de la música contemporánea como para el público de teatro que se encontraba en la sala. Sin duda, un acierto para el acercamiento de nuevos espectadores al veterano festival.

Leticia Martín Ruiz

A la sombra de la guillotina

VEINTE AÑOS DESPUÉS

Gran Teatre del Liceu. 25, 29 y 30-IX-2007. Giordano, **Andrea Chénier**. Deborah Voigt/Daniela Dessì, José Cura/Fabio Armiliato, Carlos Álvarez/Anthony Michaels-Moore. Director musical: **Pinchas Steinberg**. Director de escena: **Philippe Arlaud**. Producción de la New National Theatre Foundation-Tokyo.

BARCELONA Hacía más de veinte años que la obra de Giordano no se representaba en el Liceu y una de las razones básicas es la dificultad de la obra, con una densidad considerable, que obliga a los cantantes a superar la barrera orquestal. El teatro ha programado tres repartos distintos, en los que hubo algunos cambios por razones personales. Deborah Voigt no cantó el primer día, pero sí el siguiente y su versión fue dubitativa, como si no dominara el rol, mientras que Daniela Dessì, con su voz algo lírica para Maddalena, mostró su amplia capacidad interpretativa y su innata musicalidad. En el papel protagonista se alternaron José Cura, que mostró la belleza y potencia de su timbre, con momentos válidos y otros en que su versión intimista estaba cerca del *parlato*, con un fraseo intermitente, no brillando excesivamente en el dúo del cuarto acto y Fabio Armiliato, tenor de gran seguridad, que superó con

Daniela Dessì y José Cura en *Andrea Chénier* de Giordano

gran vitalidad la escena final y con un fraseo suficiente. En el personaje de Gérard Carlos Álvarez estuvo correcto, pero dio la sensación de no encontrarse cómodo, como si estuviera cansado, mientras que Anthony Michaels-Moore cumplió su cometido sin especial relieve. En el resto del reparto

destacó Francisco Vas, Incredible, Miguel Ángel Zapater, Roucher, la veterana Viorica Cortez, como la Condesa y Madelon, personaje que fue cantado el primer día con un buen fraseo por Irina Mishura y la delicada Bersi de Marina Rodríguez-Cusí.

La parte musical estuvo a cargo de Pinchas Steinberg

que tras superar una introducción algo dudosa se fue asentando y dio una versión coherente, aunque faltaba un cierto dominio del estilo. La producción, procedente de Tokio, partía de una idea interesante, con un escenario rotatorio, que permitía un mejor desarrollo de las escenas, pero abusó del tema y el movimiento fue excesivo, al igual que el de los figurantes, con un movimiento sin parar que distraía la acción. Dio un excesivo protagonismo a la guillotina, de la que surgió desde un manual, hasta la reproducción del siniestro aparato en imágenes o el ruido final de cada acto, donde se unían el sonido de la misma y una imagen de violencia, que como mínimo sobraba en los actos primero y tercero o en el hecho de degollar a Bersi. Creo que a partir de un planteamiento lógico, tiene un desarrollo desigual, con lo que queriendo decir mucho, acaba mitigando la fuerza dramática.

Albert Vilardell

Concierto Gluck

SOPOR ORQUESTAL

Barcelona. Teatro del Liceu. 1-X-2007. **Sonia Ganassi**, mezzosoprano. Orquesta de l'Acadèmia del Liceu. Director: **Michele Mariotti**. Obras de Gluck.

Las buenas intenciones no bastan. Dedicar un programa monográfico a Christoph Willibald Gluck tiene gran interés, especialmente en un teatro como el Liceu, que suele frecuentar poco ese apasionante y revolucionario periodo histórico. Si encima se cuenta con una solista de indudable calidad vocal —la mezzosoprano italiana Sonia Ganassi, que ya tiene un nutrido club de *fans* en la parroquia liceísta— la propuesta gana

mucho encanto. Pero no hubo suerte. El concierto fue mortecino en muchos momentos por culpa del bajísimo rendimiento orquestal. Debutaba en el teatro el joven director italiano Michele Mariotti —dio sus primeros pasos profesionales en la ópera en 2005— quien no supo inspirar ni motivar a la bisoña plantilla orquestal de la Orquesta de l'Acadèmia del Liceu, formación que, si algo necesita, precisamente, son batutas

con oficio, experiencia y sentido pedagógico.

El programa reunía piezas de cuatro títulos esenciales del catálogo gluckiano: *Alceste* (en su versión original italiana de 1767), la suntuosa *Armide* y las dos *Ifigenias*, *Iphigénie en Aulide* e *Iphigénie en Tauride*. Ganassi se entregó a la faena con entusiasmo y lució una voz cálida, bien manejada, sentido musical y certero instinto dramático. Brilló especialmente en las dos arias de

Clytemnestre y, en la piel de Alceste, en la conocida e inspiradísima *Fatal divinità*. Se perdieron, eso sí, muchos matices y detalles sutiles en un acompañamiento orquestal que sonó seco, duro y no siempre bien afinado.

Si el Liceu quiere hacer justicia a Gluck, nos debe un concierto mejor, a ser posible con Marc Minkowski y sus maravillosos Musiciens du Louvre.

Javier Pérez Senz



harmonia
mundi

LA CAJA DEL CINCUENTA ANIVERSARIO

50 obras maestras, 50 interpretaciones de referencia

INCLUYE: LAS GRABACIONES INTEGRALES DE
LA PASIÓN SEGÚN SAN MATEO DE J.S. BACH (PHILIPPE HERREWEGHE 1984),
ATYS DE LULLY (WILLIAM CHRISTIE), CROESUS DE KEISER (RENÉ JACOBS),
KING ARTHUR (ALFRED DELLER)...

Libreto de 140 páginas
Textos originales de las
obras vocales en el CD 30 (PDF)

Para más información, pueden consultar el
espacio especialmente dedicado al cincuenta
aniversario de harmonia mundi en
www.harmoniamundi.com



Euroconcert

A MOZART LE HUBIERA GUSTADO

Barcelona. Palau de la Música Catalana. 15-X-2007. Mozart, *Pantolon und Colombina*. Marcus Kofler, Olinka Feldekova, Martin Kusenda, Juraj Bencik, Milan Sladek, mimos. Ensemble Neue Streicher de Viena. Director musical: **Georg Kugi**. Director de escena: **Milan Sládek**. Decorados y vestuario: Jan Kocman. Reconstrucción musical: Johannes Holik.

Paumgartner, el gran estudioso mozartiano, se lamentaba de que la pantomima escrita por Mozart para el carnaval vienes de 1783 se hubiera prácticamente perdido. No del todo, porque se conserva (en dos versiones) la parte incompleta de los violines primeros correspondiente a quince de los números de la obra (en eso consiste el *K. 446*), más algunas acotaciones escénicas del propio Mozart y, en fin, unas menciones del compositor en dos cartas. Pocos mimbres, pero flexibles. El compositor austriaco Johannes Holik los ha entrelazado, los ha completado con otros fragmentos de obras del propio Mozart y ha escrito un prólogo y un epílogo que encuadran la acción escénica. Sobre esa “reconstrucción musical” Milan Sladek ha reescrito las escenas de la Pantomima de *Pantolón y Colombina* pro-



Escena de *Pantolon und Colombina* de Mozart

curando recrear el espíritu jovial que campea en las someras indicaciones que el propio Mozart dejó. Pues él no solamente escribió la música de la obra, sino que ideó la parte coreográfica del espectáculo, desempeñando además el papel de Arlequín en el estreno. El cesto tejido con esos mimbres resulta, entretiene y agrada. No hay en él mucho Mozart, o más

exactamente, no hay mucha música de Mozart, no podía haberla, pero una plausible y feliz manera de recrear el espíritu mozartiano sí la hay, y, en cualquier caso, el resultado a Mozart probablemente le hubiera gustado. El vienes Ensemble Neue Streicher interpretó con pulcritud, ligereza y gracia su música, pero también los interesantes prólogo y epílogo de Holik,

unas piezas que suenan a Bartók, pero que al mismo tiempo incorporan de forma más o menos sutil o explícita algunos de los temas de Mozart. La parte del león, con todo, fue la de los mimos, con un Pantolon (Kofler), un Pierrot (Sladek) y un Doctor (Bencik) sensacionales, de comicidad contagiosa. El sobrio pero sugerente tinglado montado en el escenario del Palau dio un delicioso carácter de fiesta doméstica a la obra —no muy lejano quizá del que tuvo el día de su estreno, el lunes de carnaval de 1783, cuando se representó en el descanso del gran baile en la Redoutensaal del Hofburg. Desde luego, ha sido una manera excelente, original y festiva de empezar la temporada de Euroconcert, que siempre destaca por lo muy cuidado de su programación.

José Luis Vidal

Palau 100

RUTINA DE LUJO

Barcelona. Palau de la Música Catalana. 18 y 19-IX-2007. Yossi Arnhem, flauta. Orquesta Filarmónica de Israel. Director: **Zubin Mehta**. Obras de Beethoven, Schoenberg, Schubert, Mozart, Bardanashvili y Dvorák.

Zubin Mehta y la Filarmónica de Israel abrieron la temporada Palau 100 con dos conciertos que, a pesar de su buen nivel, no alcanzaron la categoría de extraordinarios. Llegaron a Barcelona tras dar 23 conciertos en un mes, y la evidente fatiga propició un clima de rutina. De lujo, pero rutina. La orquesta lució un sonido muy europeo, con unas cuerdas que huyen de la densa sonoridad germánica en busca de mayor luminosidad, metales. Sin estridencias, maderas flexibles, con un ese equilibrado sonido orquestal que proporcio-

na el cultivo apasionado de la música de cámara. Calentaron motores con una *Leonora n.º 3* bien calibrada, cumplieron con nota en *La noche transfigurada* —faltó un punto de intensidad y arrebató expresivo— y cerraron la velada con un Schubert mayúsculo, *La Grande*, en una lectura elegante y cuajada de bellos detalles.

En el segundo concierto, apenas levantó vuelo una *Júpiter* de sonido macizo, sin ninguna gracia. El *Concierto para flauta* del georgiano Josef Bardanashvili (1948) reveló a un músico hábil y efectista que filtra en su



MEHTA

ecléctica batidora aires populares caucásicos, ritmos de Stravinski, pasajes atonales que remiten a Schoenberg, temas orientales, jazz y rock. Demasiados ingredientes —en la plantilla figuran

guitarra y bajo eléctricos y flautas amplificadas—, aunque combinados con oficio en busca del lucimiento solista. Lo tocó con excelente oficio Yossi Arnhem, flauta solista de la orquesta. Afortunadamente, la temperatura se disparó en una electrizante versión de la *Sinfonía “Del Nuevo Mundo”* en la que pusieron toda la carne en el asador. Ante los bravos, Mehta, visiblemente fatigado, dio como propina la polca *Piernas ligeras*, de Hellmesberger, que el público recibió con alborozo.

Javier Pérez Senz

OBC

INTERROGANTES

Barcelona. L'Auditori. 21, 26, 27, 29-IX-2007. Festival Mozart. Isabel Monar, soprano; Christian Farroni, flauta; Natalie Chee, violín; Joaquín Riquelme, viola; Vincent Ellegiers, violonchelo. **Christian Zacharias**, director y piano. 6-X-2007. Ofelia Sala, soprano. Director: **Salvador Mas**. Obras de Antoni Soler, Bernat Vivancos, Toldrà, Guinjoan, Mompou y Gerhard.



CHRISTIAN ZACHARIAS

M. Vanappéghem

Empezó la temporada de la OBC con el ya tradicional Festival Mozart, este año con la atención centrada en el *Sturm und Drang* (Tempestad e ímpetu), movimiento que animó la transición del clasicismo al romanticismo: tres conciertos sinfónicos y uno de cámara. ¿Por qué nos ha parecido más endeble que en años anteriores? Christian Zacharias gana cuando dirige desde el piano —entonces construye desde éste y alrededor de éste— y pierde cuando se sitúa solo ante la orquesta. Es más —y mejor— pianista que director. La evidente intención pedagógica del festival, muy loable, no nos ha parecido suficientemente correspondida por el interés de ciertas obras ni por el dudoso acierto en la conformación de alguno de los programas. Tampoco era fácil dar la medida exacta de la evolución de la música en el periodo contemplado, con la inclusión de obras de Carl Philipp Emanuel Bach (*Sinfonía en mi bemol mayor Wq. 179*, *Rondó en do menor para piano Wq. 59* y *Sonata en la menor para flauta*), Johann Christian Bach (*Quinteto en fa mayor para flauta, violín, viola, violonchelo y piano op. 22, n.º 2*), Gluck (dos fragmentos de *Orfeo y Eurídice*), Haydn (*Escena de Berenice y Sinfo-*

nía n.º 48), Mozart (*Concierto para piano y orquesta n.º 20*, *Sinfonía n.º 25 en sol menor*, entre actos n.ºs 2 y 3 de *Thamos rey de Egipto*, un aria de *Zaida*, *Sonata en mi menor para violín y piano*, *Sinfonía n.º 40 en sol menor*) y Beethoven (Obertura de *Coriolano*, *Sinfonía n.º 4*, fragmentos del ballet *Las criaturas de Prometeo* y *Sinfonía n.º 40 en sol menor*). Irregular, por tanto, el conjunto de resultados. Con momentos logrados y de bella factura, y otros —en particular en los tiempos lentos— de desmayada grisura. En el capítulo de los solistas, hay que destacar al flautista Christian Farroni y a la violinista Natalie Chee, espléndidos ambos en sus cometidos.

¿Por qué la muy floja asistencia al concierto de compositores catalanes, el mismo a repetir en la Feria del Libro de Francfort? Las tres glosas sobre el *Llibre Vermell de Montserrat*, de Bernat Vivancos —estreno absoluto— integran una partitura de buena factura que pretende —y consigue— envolver en una melopea al oyente para sumirle en lo trascendente. ¿Qué criterios se han seguido en la conformación del programa? Aceptemos que toda selección se arriesga a ser incompleta e injusta.

José Guerrero Martín

DECCA

VERDI: LA TRAVIATA

Renée Fleming
Rolando Villazón
Renato Bruson
Coro y orquesta de la Ópera de Los Ángeles
James Conlon

DVD 0044007432150

Fleming interpreta *La Traviata* por primera vez en DVD, acompañada de Villazón, un "Alfredo" de lujo.

"De mi repertorio operístico de los últimos años, Violetta ha sido el papel que sentí que necesitaba cantar". Renée Fleming

Una lujosa producción de época dirigida por Marta Domingo.

Si deseas más información: clasico.jazz@universalmusic.es

espacio de música

www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Polémico estreno

BRUTAL

Palacio Euskalduna. LVI Temporada de la ABAO. 22-IX-2007. Bartók, **El castillo de Barba Azul.** Ildiko Komlosi, Alan Held. Director de escena: **Michal Znaniecki.** Nueva producción de ABAO-OLBE. R. Strauss, **Elektra.** Janice Baird, Angela Denoke, Reinhild Runkel, Alan Held, David Kuebler. Coro de Ópera de Bilbao. Orquesta Sinfónica de Bilbao. Director musical: **Juanjo Mena.** Director de escena: **Peter Konwitschny.** Producción de la Real Ópera Danesa de Copenhague.

BILBAO Desde luego no es *Elektra* una ópera que necesite complemento alguno, ella misma se vale y se sobra. *El castillo de Barba Azul* es algo más corta, pero sólo en duración, pues en alcance es igualmente amplia. Cualquiera de ambas valdría para llenar una sola noche, por lo que tenerlas, como las tuvimos, en un mismo programa es un lujo que no se disfruta todos los días, menos aún en estas latitudes. Se rompía además una ley no escrita que reservaba la apertura de la temporada bilbaína a un autor italiano, normalmente a Puccini o a Verdi, como se ve a nada que uno se asome a la hemeroteca. Hay en los últimos diez años algunas excepciones a la norma, mas parece que esta vez, con estas dos casi centenarias pero aún renovadoras obras, se puede hablar antes de salto que de paso, no hacia delante, faltaría más (esos dos italianos son de los que están al final de cualquier camino), sino hacia la normalidad.

Igual que hace dos años y medio con el tándem formado por *Erwartung* y *Salomé*, la responsabilidad musical caía esta vez sobre la batuta del alavés Juanjo Mena, un valor cada vez más autorizado en estos repertorios cercanos al expresionismo, y los resultados fueron parejos en términos de tensión, concentración, temperatura e intensidad, es decir, soberbios. La recreación tímbrica de tintes impresionistas en *El castillo* fue particularmente atractiva, mientras *Elektra* conoció una progresión dramática de mucho nervio, por más que el volumen orquestal resultase en ocasiones excesivo para las voces. Ahí, en lo vocal, el nivel también se movió en las alturas. En el cuento bar-



Janice Baird y Angela Denoke en *Elektra* de Richard Strauss en la ABAO

tokiano la mezzo húngara Ildiko Komlosi, de amplio registro y nobles medios, hizo una Judith impecable en cualquier aspecto a considerar, en tanto el estadounidense Alan Held decidió un Barba Azul de similar envergadura dramática, poderoso, magistral y sufriente. En la tragedia straussiana destacó sobremanera la Chrysothemis de Angela Denoke, de delicado empuje e incisivos acentos, una cantante-actriz (o actriz-cantante si se prefiere) importante donde las haya. A su lado, Reinhild Runkel hizo una Klytämnestra de armas tomar, atormentada pero altiva, vocalmente idónea para la parte, y Janice Baird una Elektra apasionada, incansable y sutil, con momentos de asombroso lirismo en la escena del reencuentro con su hermano, si bien la voz se resintió un tanto en la zona baja. Por fin, Alan Held perfiló un Orest de altos vuelos y David Kuebler encabezó con su Aegisth un suntuoso plantel de compri-

marios que osciló entre lo notable (Francisca Beaumont, Mikeldi Atxalandabaso) y lo discreto (Alberto Feria).

En cuanto a la escena, sólo cabe aplaudir la labor del polaco Michal Znaniecki en *El castillo*, original en ideas e inteligente en el manejo de la luz. El protagonista aparece atado en una camisa de fuerza cual enfermo mental, asistido, cuidado y mimado por Judith. Las siete puertas se levantan imponentes al fondo del escenario, y de la última de ellas saldrán las exmujeres de Barba Azul, en vida pero como sin ella, que pronto serán cuatro. Poco después la polémica llegó en *Elektra* con la propuesta del alemán Peter Konwitschny, que como era de esperar optó por acercar la tragedia griega a nuestros días. Los problemas empezaron ya en la aburrida comedieta previa a la representación, en la que se anunciaba la muerte de Agamemnon tal y como la describe Elektra en su monólogo inicial, y culminaron en

el pobre final, una delirante apología del odio en la sobre un fondo de fuegos de artificio van cayendo sin vida Klytämnestra, Aegisth, personal de limpieza, religiosas, empleadas de grandes almacenes, miembros de la policía local y de la policía autonoma vasca (qué poca sensibilidad) y finalmente las dos hermanas, todo ello al ruido ensordecedor, gratuito, molesto y absolutamente letal para la música, de ametralladoras. El disparate despertó las iras del público, que abucheó y pataleó ante Konwitschny como no se había visto nunca en la plaza. Parece obvio que el drama se le fue de las manos, aunque es probable que lo que buscaba no fuera más que eso, estar en el centro de la polémica. Y si era así seguramente no le hizo falta invocar al Oráculo de Dódona para tener la certeza de que, en efecto, ahí mismo iba a estar.

Asier Vallejo Ugarte

De Monteverdi a Gershwin

LECCIONES DE VIDA

Bilbao. Teatro Arriaga. 5-X-2007. Monteverdi, *La favola d'Orfeo*. Hans Jorg Mammel, Jean-Claude Sarragosse, Luciana Mancini. Coro de Cámara de Namur. Ensemble La Fenice. Director: **Jean Tubéry**. Versión de concierto. 9-X-2007. Gershwin, *Porgy & Bess*. Kevin Short, Indira Mahajan, Janinah Burnett, Monique MacDonald, Michael Redding, Jermaine Smith, Cedric Cannon, Marjorie Wharton. Orquesta Sinfónica de Navarra. Dirección artística y musical: **William Barkhymer**. Director de escena: **Baayork Lee**. Producción del New York Harlem Theatre.

El Teatro Arriaga daba inicio a su quinto ciclo de música barroca con el cuatro veces centenario título que en su día abrió poco menos que una era cambiando de forma irreversible el curso de la historia. Naturalmente fuera del ciclo, aunque sólo cuatro días después, el mismo escenario veía a un pariente lejano de aquél, descendiente remotísimo, pero de la misma forma un híbrido de los géneros de su tiempo y de su tierra que los amantes del jazz supieron hacer suyo para incorporar sus melodías a sus cofres más preciados. *Orfeo y Porgy and Bess* son, en fin, dos óperas sin las que hoy todo sería distinto.

El francés Jean Tubéry incidió ya desde los primeros compases en los aspectos más sombríos de la obra, anticipando la tragedia incluso en el silencio. En las escenas bucólicas se asomaba el dramático devenir de los hechos y el anuncio de la



Escena de *Porgy & Bess* de Gershwin en el Teatro Arriaga

mensajera se benefició de una carga emotiva muy intensa, aunque dio la impresión de que la tensión alcanzada fue poco a poco decreciendo a medida que avanzaba la noche, percepción que no tuvimos, por ejemplo, en la propuesta de Rinaldo Alessandrini el pasado mayo. Los músicos del Ensemble La Fenice dieron una respuesta adecuada, con prestaciones individuales muy destacables, así las de los dos violines y el arpa. Entre los can-

tantes, sólo dos solistas no pertenecían al Coro de Cámara de Namur, a saber, el bajo Jean-Claude Sarragosse (Caronte y Plutone), de voz suficiente pero algo rebuscado en el estilo, y el tenor Hans Jorg Mammel (Orfeo), hábil en la coloratura, sensible en el decir, pero de timbre nasal y agudos demasiado blancos.

En *Porgy and Bess* se alcanzaron los mínimos de calidad exigibles, pero tampoco fue una gran noche, y

eso que estas representaciones vienen ya bastante rodadas para recorrer gran parte de la geografía nacional. Sorprendentemente, William Barkhymer dirigió con poco ánimo y pulso débil a una Orquesta Sinfónica de Navarra que no nos pareció del todo válida para la obra, pues ésta pide matices que no sólo sean clásicos. Kevin Short (Porgy) e Indira Mahajan (Bess) exhibieron instrumentos de notable valor y cantaron con probidad, si bien fue Janinah Burnett (Clara) quien se llevó el gato al agua al entonar *Summertime* con buena línea, ternura y hermosa voz. La producción del Teatro Harlem de Nueva York nos lleva al Catfish Row que siempre imaginamos, esforzadamente levantado sobre la pobreza, en el que a pesar de las dificultades sus habitantes nos enseñan una y otra vez que la vida es el mejor regalo.

Asier Vallejo Ugarte

Estreno de *Hamar*

MÚSICA PARA EL MUSEO

Bilbao. Museo Guggenheim. 15-X-2007. Ensemble Kuraia. Erkoreka, *Hamar*.

Puede que alguien piense que diez años son pocos o no son nada, pero son ya los que lleva ese can de nombre Puppy guardando día y noche la entrada de su distinguida caseta, que no es otra que el Museo Guggenheim, una cima artística de nuestro tiempo, la obra que convirtió el Bilbao de ayer en el Bilbao de hoy, el símbolo que abrió a la villa las puertas del nuevo siglo. En el décimo aniversario del emblemático edificio, por descontado, la música ha

reclamado su sitio y lo ha ocupado de la mejor forma posible, es decir, llegando a todas las salas y desde todas las salas, caminando con el visitante, acompañándolo en su visita, confundiendo a veces sus pasos. La obra *Hamar* del compositor bilbaíno Gabriel Erkoreka, estrenada el pasado día 15 y que volverá a sonar las tardes de los días 10, 11, 17 y 18 de noviembre, no admite otro escenario, no es exportable, sólo vive en este museo, donde nace y muere, sin

saber muy bien dónde, aprovechando sus curvas, sus vacíos, su materia y su acústica. Los siete músicos del Ensemble Kuraia buscaban sus atriles en el atrio, en las terrazas, paseaban por los pasillos y por las salas, y decidían al tiempo sonoridades ora vagas y ora intensas, pero siempre atractivas.

La partitura se estructura en tres partes; la tercera de ellas nos pareció particularmente interesante al centrar la atención en el conjunto escultórico *La materia del*

tiempo de Richard Serra, que lanzó aquí el hechizo de hacer perder en su interior no sólo al espectador y oyente, sino a la propia música. Todo quedaba atrapado, si bien todo parecía libre, las voces de los instrumentos se encontraban en las alturas y ponían después fin a la obra en el atrio. Música, arquitectura y escultura, las tres artes se descubrieron por tanto en original y virtuosa convivencia.

Asier Vallejo Ugarte

Concierto inaugural de la temporada

EL MÉRITO DE LA SOLVENCIA

Cáceres. Gran Teatro. 5-X-2007. Christian Lindberg, trombón. Orquesta de Extremadura. Director: Jesús Amigo. Obras de L. Mozart, Sandström y Brahms.

EXTREMADURA Abría temporada, el pasado día 5 de octubre, la Orquesta de Extremadura. Esta formación joven —creada en 2000— demuestra ya ciertos valores que la hacen merecedora de consideración. Es evidente que no estamos ante un conjunto de primerísima línea, pero ese no es el objetivo que el realismo del oyente y la sensatez de sus responsables deben buscar por el momento. Su sonido, aún en evolución pero ya en un estándar profesional sin deficiencias, debe ir asentándose con la estabilización de la plantilla y el trabajo de su titular, Jesús Amigo.

El concierto que ahora referimos puso de manifiesto que el trabajo del maestro bilbaíno, en la dirección musical y artística, está —

como se suele decir— “haciendo orquesta”, desde la base, con solvencia y seriedad.

El hilvanado *Concierto para trombón* de Leopold Mozart sirvió a Christian Lindberg para demostrar por qué puede permitirse ser un simpático provocador en sus puestas en escena. El melodismo de su escritura, peligrosamente fácil, demanda sin embargo del solista agilidades de las que el artista sueco es muy capaz. Los ajustes con la cuerda aguda en el tercer movimiento —achacables a la dificultosa escucha recíproca provocada por la falta de idoneidad acústica del escenario del teatro— no empañaron el encanto de este aperitivo.

El talento del trombonista tiene en la famosa *A Motorbike Odyssey* una

demandada tarjeta de presentación, que fue expuesta allí en presencia del propio Sandström. Toda la gama de recursos, frulatos, sordinas e interpolaciones vocales, arropada por una muy atenta batuta en lo rítmico, fue transformando el estupor inicial del público cacereño en el humor cómplice con el que aplaudió la obra.

La creación de un sustrato de repertorio clásico-romántico en la programación de la agrupación extremeña dio lugar, en la segunda parte de la velada, a una *Primera* de Brahms muy notable. Pese a decisiones para el firmante discutibles —como la no repetición de la exposición en el primer movimiento, o alguna variación agógica tan gratuita como imaginativa en el cuarto—, Amigo demostró tener

una buena capacidad, tanto de planificación estructural como de comunicatividad expresiva con la orquesta. Su gesto, amplio y generalmente simétrico, resolvió con precisión las exigencias rítmicas de la partitura, fraseando con elegancia y un olfato clásico de gran proyección. El aceptable rendimiento tímbrico general del conjunto llegó a destacar en la cuerda grave y en los solos de trompa y flauta, adoleciendo sin embargo de cierta fatiga en afinación y precisión colectiva en los movimientos extremos. Globalmente, un Brahms meritorio y equilibrado, que alcanzó especial atractivo en la ligereza distinguida del Poco allegretto y en el impulso brioso del movimiento conclusivo.

Juan García-Rico

Temporada de la Orquesta Ciudad de Granada

PRIMEROS CONCIERTOS DE OTOÑO

Auditorio Manuel de Falla. 28-IX-2007. Marta Zabaleta, piano. Orquesta Ciudad de Granada. Director: Jean-Christophe Spinosi. Obras de Gluck, Mozart y Haydn. 5-X-2007. Director: Guy van Waas. Obras de Lutoslawski, Dvorák y Reger.

GRANADA Dos conciertos del ciclo otoñal iniciaron la programación regular de la OCG en su sede habitual, el Auditorio Manuel de Falla. El programa del primero, en el que el hilo de unión fue la tonalidad en do mayor de todas las obras, estuvo conducido por el director-violinista corso Spinosi, contando con los platos fuertes del *Concierto para piano n.º 25* de Mozart y la *Sinfonía n.º 82*, “El oso”, de Haydn, precedidas respectivamente de las oberturas de Gluck para su *Orfeo* y *Eurídice* vienés y de Mozart para *El rapto en el serrallo*. Spinosi, estrella ascendente de los nuevos barrocos gracias a sus interpretaciones operísticas en la discográfica

edición Vivaldi, no defraudó las expectativas. Ofreció un acompañamiento que permitió el lucimiento de la joven solista Marta Zabaleta en el *Concierto para piano n.º 25* de Mozart y destacó singularmente en la *Sinfonía n.º 82* de Haydn, compositor con el que la afinidad de la OCG viene siendo manifiesta. El director aprovechó al máximo los contrastes que la partitura le permitía y terminó bailando literalmente el Finale.

Por su parte, solista procedente también del mundo de los instrumentos “originales”, el belga Van Waas ofreció el viernes siguiente un concierto menos exuberante, pero de indudable interés. La austera obra de Lutoslawski,



MARTA ZABALETA

Música fúnebre para cuerdas a la memoria de Bartók, de un dodecafonismo *sui generis* que por momentos anticipa el estatismo *à la Pärt*, venía sabiamente equilibrada

por una obra en teoría más fácil, la *Serenata op. 22* de Dvorák, dejando para la segunda parte del concierto la notable *Serenata op. 95* de Reger. El estilo del director-clarinetista belga no puede ser más opuesto al de su colega barroquizante Spinosi: estatismo y movimientos pesados y bruscos. Pero los resultados fueron igualmente positivos. La obra de Reger, de la que se predica una relativa facilidad si se la compara con otras suyas, hace especial hincapié en el contraste entre las dos secciones de cuerdas enfrentadas, disposición antifonal prevista en la partitura que fue escrupulosamente observada.

Joaquín García

Función fallida

DE LA GAMA DEL GRIS

Teatro Villamarta. 4-X-2007. Bellini, **Norma**. Elisabete Matos, Albert Montserrat, Encarnación Vázquez, Jin Seok Lee, Inmaculada Salmoral, Pablo García López. Orquesta Filarmónica de Málaga. Coral Universitaria de Cádiz
Director musical: **Enrique Patrón de Rueda**. Director de escena: **Pier Paolo Pacini**.

JEREZ El teatro —y más aún el lírico— es un juego peregrino, descabellado, extraño. A ver si no: un conglomerado más o menos variopinto de gentes se dejan caer cierto día por un recinto con la mejor voluntad de dejarse engatusar por otro grupo de gentes —generalmente más reducido, aunque no siempre— que fingen ser quienes no son y sentir lo que no sienten para que aquellos que tienen enfrente sentados finjan a su vez creer y sentir verdadero el intrincado tejido de sus ficciones. Un embrollo de mil pares, vamos...

A veces ocurre, sin embargo, que el *camelo* no llega a *colar*, que el caparazón de la incredulidad, rocoso y espeso, resulta difícil de horadar, ya sea por falta de disposición anímica, cultural o del tipo que sea del receptor, ya por inexperiencia, desconcentración o inoperancia de los encargados de “vender la moto”.

Con todo, el supuesto más probable es que nos toque visitar esa amplísima llanura de lo tibio y apenas discreto, es decir, que a la postre no se llegue ni a rozar el cielo ni a morder el polvo. Pese a ello, nosotros, “los críticos” —¡qué cruz el “titulito”, por cierto!— solemos mostrar, tal vez porque lo que no descuellan ni se abisma parece no interesar demasiado a nadie o casi nadie, una natural querencia por la paleta extrema, teniendo realidades que pertenecerían a la infinita gama del gris unas veces de un blanco nuclear y otras de nigérrima pez.

Entrando ya a saco en lo que hoy nos ocupa, diremos que la propuesta escénica, procedente del pisano Teatro Verdi, se nos antojó carente de interés e imaginación, insípida, escuálida y anodina a más no poder; fortuna



Elisabete Matos en *Norma* de Bellini en el Teatro Villamarta

pareja corrió la dirección escénica, unas veces ineficiente y otras casi traslúcida; añadiremos que hallamos faltos de vista y atractivo los figurines y que la Coral Universitaria de Cádiz nos hizo añorar y valorar en su justa

medida a la agrupación titular del Villamarta, pues sin negar las innegables carencias y puntos flacos del coro jerezano, no deja de ser cierto que, al menos en los quehaceres operísticos, éste les da “sopas con honda” a sus colegas “universitarios”. Enrique Patrón de Rueda, un magnífico profesional de probada solvencia, lidió como pudo, por su parte, con una Filarmónica de Málaga que, lejos de hacer honor a su nombre, sonó a ratos apenas aparente y a ratos tachonada de toda la indelicada y cacharrera chimpunería de la más estridente banda callejera.

“¿Y dónde está aquel gris del que antes hablaba?”, se dirán ustedes. Pues fundamentalmente en el elenco canoro que, pese a todo, fue el que acabó salvando la papeleta. De partida: Elisabete Matos no sólo no es Norma, es que posiblemente jamás llegue a serlo, por mucho empeño que ponga en ello (¿Y quién lo es hoy? ¿Ha habido acaso, después de la Callas, una Norma de verdadera altura?). Ni por estilo, ni por dominio del fiato y la coloratura, ni por fraseo, ni por estatura dramática. Y pese a ello, de justicia es también reconocer que saca adelante el rol con cierto grado de fuerza expresiva, convicción y dignidad. Albert Montserrat, por su parte, fue un Pollione eficaz, entregado y comunicativo, sí, pero con lunares y carencias evidentes. Tampoco me sedujo la Adalgisa de Encarnación Vázquez, pues, pese a sus aciertos parciales (sobre todo en su dúo con Norma del final del primer acto), distó bastante del ideal. El elenco restante se mantuvo en una discreta zona de sombra, sin llegar ni a chiriir ni a deslumbrar.


Orquesta de Extremadura
Jesús Amigo Director Titular y Artístico

**La
Fundación Orquesta de Extremadura
convoca:**

1 plaza de CONCERTINO (CONCERTMASTER)
Solicitudes hasta **4 de diciembre** / Audiciones **13 y 14 de diciembre**

1 plaza de TROMPA SOLISTA (PRINCIPAL HORN)
Solicitudes hasta **24 de noviembre** / Audiciones **4 de diciembre**

1 plaza de AYUDA DE SOLISTA DE VIOLONCELLO (PRINCIPAL ASSISTANT)
Solicitudes hasta **24 de noviembre** / Audiciones **5 de diciembre**

2 plazas de VIOLÍN TUTTI
Solicitudes hasta **24 de noviembre** / Audiciones **3 de diciembre**

Información y Bases en:
C/ Obispo San Juan de Ribera, nº15 - 2ºD. 06002 Badajoz.
Telfs. (+34) 924 23 43 82 • Fax. (+34) 924 25 55 59
www.orchestradeextremadura.com

Fundación Orquesta de Extremadura
Entidad sin ánimo de lucro • Organismo de la subsector 4
Sede de la Fundación Orquesta de Extremadura

JUNTA DE EXTREMADURA
Consejería de Cultura y Turismo DIPUTACIÓN DE BADAJOZ DIPUTACIÓN DE CÁDIZ CASA DE EXTREMADURA TEATRO DE EXTREMADURA FUNDACIÓN LAS MARMONAS

Ignacio Sánchez Quirós

LV Festival de Amigos de la Ópera

FINAL FELIZ

Palacio de la Ópera. 14 y 16-IX-2007. Donizetti, **Don Pasquale**. Patrizia Ciofi, Celso Albelo, Alfonso Antoniozzi, Fabio Capitanucci, Pablo Carballido. Coro de la Sinfónica de Galicia. Orquesta Joven de la Sinfónica de Galicia. Director musical: **Marcello Panni**. Director de escena: **Stefano Vizioli**. 22-IX-2007. Cantantes gallegos e invitados internacionales. Coral Polifónica El Eco. Orquesta Sinfónica de Galicia. Director: **Luiz Malheiro**. Gala lírica conmemorativa: arias, dúos y romanzas de ópera y zarzuela, de Beethoven, Adalid, Rossini, Verdi, Gounod, Chaikovski, Mascagni, Giordano, Vives, Soutullo y Moreno Torroba. 28-IX-2007. Eva Mei, soprano; Shalva Mukeria, tenor. Orquesta Sinfónica de Castilla y León. Director: **José Miguel Pérez Sierra**. Gala lírica: obras de Rossini, Bellini, Donizetti, Gounod, Verdi y Puccini.

LA CORUÑA Final feliz para el LV Festival de Ópera de La Coruña con una representación de ópera y dos galas líricas. *Don Pasquale* alcanzó un altísimo nivel medio. Y eso que al buen barítono Antoniozzi le falta carácter vocal para el personaje; los bajos bufos son preferibles, aunque haya excepciones (y en La Coruña, una extraordinaria: Giuseppe Taddei, 1976). El tenor Celso Albelo, magnífico; Fabio Capitanucci, un Malatesta de primer nivel; Patrizia Ciofi, con notables muestras de pirotecnia vocal; y Pablo Carballido, un impecable Notario. La Orquesta Joven de la Sinfónica de Galicia mereció los elogios de Marcello Panni, director que condujo muy bien a los muchachos; todos, excelentes, con especial mención de Moisés Lorenzo, por su soberbio solo de trompeta en el preludio del segundo acto. Decorado único, pero con admirable capacidad de transformación. Movimiento escénico, sobresaliente; nota que bien merece el *regisseur* Vizioli.

La primera gala duró tres horas. Actuaron doce cantantes: cinco gallegos (Novoa, Ladra, Carballido, Quiza y Franco) y siete de diversa procedencia (Gallardo, Trullu, Casanova, Corujo, Hendrick, Stone y Cansino); todos ellos, de modo gratuito en solidaridad con el LV aniversario de Amigos de la Ópera y el homenaje a Ángeles Gullín. Hubo, aun, otro reconocimiento —éste, tácito— para el compositor ponteareano Reveriano Soutullo, autor de romanzas tan bellas como las de *La del soto del parral* y de *El último romántico*. Y, en noche de



Patrizia Ciofi en *Don Pasquale* de Donizetti

conmemoraciones, estreno de una espléndida aria de *Inés e Bianca*, la que se estima primera ópera gallega, de Marcial del Adalid; y un sentido homenaje de Casanova a la cantiga galaica: *Unha noite na eira do trigo*,

de José Castro, *Chané*, que cantó sin acompañamiento alguno. La centenaria Coral Polifónica El Eco se mostró entonada. Y la Sinfónica de Galicia, a pesar de algunos desajustes propios de comienzo de temporada,

aportó sus innegables cualidades para este repertorio. El público disfrutó del espectáculo y se mostró muy entusiasta, sobre todo tras un brindis de *La traviata* que condujeron Cristina Gallardo-Domàs y Francisco Casanova y en el que participaron todos los intervinientes en la velada musical.

La segunda gala reunió a la soprano Eva Mei y al tenor Shalva Mukeria que se alternaron en diversas arias y cantaron juntos un par de dúos (de *La sonnambula* y de *L'elisir d'amore*). La base musical se encomendó a la Orquesta de Castilla y León, agrupación en continuo ascenso desde que la tomó en sus manos Enrique Rojas; hay que felicitarle por su reiterada colaboración en el Festival de Ópera de La Coruña. En cuanto a Pérez Sierra, su progresión ascendente no sorprende a quienes le hemos seguido desde sus primeros momentos con la batuta; magnífico en las páginas puramente orquestales y en la concertación con los cantantes. Eva Mei gustó (incluso hubo algunas manifestaciones extemporáneas aisladas) por su notable registro agudo y la facilidad para la coloratura; en el centro, la cuerda presenta irregularidades y escasa proyección, pero las otras cualidades lo compensan sobradamente. Mukeria tiene una espléndida voz de tenor lírico, vibrante, bien emitida y con un registro alto excepcional; fue aclamado tras la célebre aria *Ab, mes amis!* con los nueve do colocados de modo soberbio y sin aparente esfuerzo.

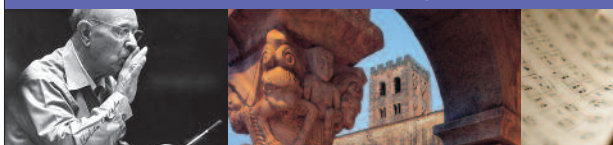
Julio Andrade Malde

Tercer Concurso internacional de composición Pablo Casals

Obras de música de cámara de trío a sexteto
Nomenclatura de los instrumentos: violín, viola, violonchelo,
flauta, clarinete, oboe, fagot, coro, piano

Ejecución de las obras, en estreno mundial, ante los miembros del jurado y público, el día del concurso, sábado 18 de abril de 2009

(toda composición interpretada en concierto público antes de la fecha del concurso será eliminada de la competición)



- Solicitud de admisión en formulario de inscripción antes del 15 de octubre de 2008
- Todos los anexos antes del 30 de octubre de 2008
- El concurso está abierto a lo(a)s compositor(e)a(s) nacido(a)s después del 18 de abril de 1969
- El jurado es internacional y está compuesto por 7 miembros
- El premio de 15000 euros será entregado al ganador, al final del concurso y de la deliberación del jurado



Información e inscripción en internet:

www.prades-festival-casals.com

PRADES Persona de contacto : Karine Barreau

Festival Pablo Casals, Concours - 33, rue de l'Hospice - 66500 Prades

Teléfono: 033 468 96 33 07 ~ E-mail : festival.prades@wanadoo.fr

Pretemporada de la OSG

CONCIERTO EXTRAORDINARIO

La Coruña. Teatro Colón. 13-IX-2007. Leif Ove Andsnes, piano. Orquesta Sinfónica de Galicia. Director: Víctor Pablo Pérez. Obras de Brahms.

Después del *impasse* estival, la orquesta coruñesa realizó su pretemporada, algo muy necesario en todas las colectividades (no sólo musicales) para volver a adquirir el tono y el ajuste necesarios a fin de afrontar el siguiente ciclo de conciertos. Antes de dar comienzo a las giras previstas y de empezar la temporada propiamente dicha, la OSG intervino en el Festival de Ópera coruñés y ofreció un concierto extraordinario, que tuvo en verdad tal carácter tanto por situarse al margen de la programación ordinaria como por la calidad de su planteamiento. Dos grandes partituras de Brahms,

otras tantas obras maestras, y la presencia de Leif Ove Andsnes, uno de los pianistas más importantes en la actualidad, con un futuro imposible de prever, dada su juventud, pero en todo caso esplendoroso. Hace cinco años, había estado en nuestra ciudad con la Orquesta de Cámara de Noruega en el doble papel de intérprete y director. Y ya entonces había conquistado por completo al público coruñés, que le aclamó repetidas veces. Pues ahora, en su papel de intérprete, ofreció una maravillosa versión de difícil *Segundo Concierto* brahmsiano mostrando un sonido bellísimo, una admirable claridad expo-



L. O. ANDSNES

Rafael Martín

sitiva y una capacidad de comunicación asombrosa. El entusiasmo del público mereció un bis de rara belleza: *En las brumas*, de Janáček. Le dio réplica una orquesta en pretemporada;

es decir, con desajustes y pequeños fallos que se corregirán, sin duda, pues para esto sirven los conciertos previos. Con todo, la calidad de la agrupación se manifestó en un precioso Andante, en especial por la refinada dinámica con que lo planteó Víctor Pablo Pérez. Se destacó con justicia a la primer violonchelista Ruslana Prokopenko. En la *Cuarta Sinfonía*, sobresalieron los arcos y los metales (trompas soberbias en el Andante); Claudia Walker, flautista principal, tocó de un modo espléndido la duodécima variación de la célebre Chacona.

Julio Andrade Malde

Comienzo de la temporada con Mahler

A MEDIO GAS

Teatro Municipal Miguel de Cervantes. 14, 21-IX, 12-X-2007. Katia Lytting, mezzosoprano; Massimo Quarta, violín y director; Brigitte Engerer, piano. Orquesta Filarmónica de Málaga. Director: Aldo Ceccato. Obras de Falla-Berio, Mahler, Paganini, Martín Jaime y Chaikovsky.

MÁLAGA La *Primera Sinfonía* de Mahler ha sido el punto de inicio de la temporada 2007-2008 de la OFM en un, puede entenderse, claro intento de estimular a los aficionados adentrándolos en ese gran cosmos que es el sinfonismo mahleriano. Esto suponía un riesgo después de un largo periodo vacacional, ya que cualquier sinfonía de este compositor requiere una planificación de ensayos más intensa de aquellas que forman parte del repertorio habitual de una orquesta. Es así como la deseable homogeneidad que requiere su ambigua estructura no llegó a producirse a la espera de coherencia entre discurso y sonido. Ceccato entiende ambos aspectos, pero fue manifiesto que el resultado no reflejó sus intenciones. Sólo en algunos momentos del tercer movi-

miento llegó el deseable equilibrio, dando la sensación de que los músicos seguían sus indicaciones tejiendo la difícil urdimbre sonora al empezar a escucharse como integrantes de un todo. Precedió la versión de Berio de las *Siete canciones populares españolas* de Falla con la sueca Katia Lytting que folclorizó demasiado su actuación sin tan siquiera entrar en la paradójica idea del compositor italiano.

Massimo Quarta, desde su galardón en el famoso Concurso Internacional Niccolò Paganini en 1991, se ha convertido en un estimable intérprete de la música del gran virtuoso genovés. Su concepto, dicción y técnica responden a criterios sólidos en el modo y manera de entender este autor, que puede considerarse como modelo y resumen de la gran tradi-

ción violinística italiana. Lejos de la espectacularidad de la escuelas húngara y eslava, el extraordinario sonido de su "Conte de Fontana", de Antonio Stradivari, que perteneciera al legendario Oistrakh, le facilitó la expresión en los *Conciertos n.ºs 1 y 2* de Paganini, destacando en el Rondó del primero.

El estreno del *Preludio a la ópera Medea* del malagueño Martín Jaime y la francesa Brigitte Engerer con el *Concierto n.º 1 para piano y orquesta* de Chaikovsky han sido los puntos relevantes de la tercera cita de la temporada de la OFM. En el primer caso hay que significar el oficio técnico en una densa y dramática pieza que con claridad recuerda la pasión poemática de R. Strauss enmarcada en un desarrollo serial a lo Schoenberg. La utilización de sonido electróni-

co hace como si esta obra se distanciara de las estéticas de los músicos antes referidos, pero el mimetismo está más que manifiesto. En el segundo caso, la pianista se impulsó templando las celeridades del pódium que descompensaron en alguna ocasión el equilibrio concertante. La sólida técnica de la Engerer y su fina sensibilidad hacen de esta laureada en concursos internacionales tan importantes como el Marguerite Long de París, el Chaikovsky de Moscú y el Reina Isabel de Bélgica una excelente intérprete como quedó patente en su bis con el preludio *Feux d'artifice* de Claude Debussy, momento excelso de la velada que se cerraba con una intrascendente versión de la *Primera Sinfonía* de Chaikovsky.

José Antonio Cantón

Boris Godunov en la versión original de Musorgski

RIQUEZA MUSICAL, MISERIA ESCÉNICA

Teatro Real. 4-X-2007. Musorgski, **Boris Godunov**. Samuel Ramey, Misha Didyk, Anatoli Kocherga, Vladimir Matorin, Stephan Rügamer, Dimitri Voropaiev. Director musical: **Jesús López Cobos**. Director de escena: **Klaus Michael Grüber**. Escenografía: Eduardo Arroyo. Figurines: Rudy Sabounghi.

MADRID La escenografía de Arroyo es de una fealdad no deliberada, sino fruto de la impotencia artística. Gratuita, caprichosa, sin imaginación, su autor la justifica en los medios se diría que con desvergüenza. Empequeñecido a veces hasta el ahogo el escenario del Real, se nos sugiere que eso es despojamiento, poesía, qué sé yo. Los figurines, lamentables: los boyardos van de monjes, el monje de anacoreta, el zarievich de Tintin, la multitud parece moverse en la estación sur de autobuses más que en el bosque de Kromi. La puesta en escena se adapta con entusiasmo a tanta pobreza. Pero basta de farsa. Vamos a los músicos.

Es una versión más o menos íntegra de la de 1872, en la orquestación querida por Musorgski, pero sin el acto polaco. Hay coro de peregrinos, y hasta se repite el lamento del iuródvii en San Basilio y en Kromi; el zarievich no canta el relato del loro, nos escamotean la escena en Kromi de los jesuitas (transformados aquí en franciscanos): pequeños detalles. Es una opción acaso legítima, aunque haya dudas, y es que nunca vemos el mismo *Boris*.

Por suerte, el plantel de voces y la batuta de López Cobos se enfrentaron con altura artística al desaguisado escénico. No es López Cobos director de grandes intensidades dramáticas, pero aquí guía a orquesta y coro por un sendero que la escena niega. Y esa guía salva el espectáculo con mucha sabiduría de concepto sonoro. Las voces son magistrales. Sí, Ramey tiene sus años, pero caramba, qué Boris tan rotundo en lo vocal y en lo escénico; no precisa de especiales *vibratos* un papel así, se trata de un cometido



Samuel Ramey y Marina Ziatkova

sobrio, nada belcantista. El de Ramey sigue "siendo" uno de los grandísimos Boris. A su lado, Kocherga, con el que se ha dividido a veces el trabajo (uno hace Boris, el otro Pimen), encarna un magistral Pimen, en presencia, en voz, en alcance lírico-dramático; lástima que lo visiten de Simón del desierto, porque eso distrae demasiado de su magistral prestación. Para terminar con los tres barítonos-bajos (falta Rangoni, el cuarto), hay que hacer constar que Matorin está a un nivel igual de envidiable en su Varlaam, chusco, picaresco, oscuro en tesitura y diáfano en lo histriónico. Lírico con toques heroicos, el tenor Dydyk asume un muy destacable Grigori, con bello timbre y mucho brío. Muy bien los tenores "raros": muy adecuado Rügamer como intrigante sinuoso en Shuiski; excelente Voropaiev en el iuródvii, cometido breve cuya cuerda hoy se halla en peligro de extinción. De tan amplio reparto habría que destacar también al menos las voces de María

Gortsevskaja, Marina Ziatkova e Itxaro Mentxaka.

Alguien comentaba: los de la escena te hacen su bodrio, saludan el día del estreno, y en los días siguientes los músicos tienen que aguantar el chaparrón y sacar el engendro adelante. Por suerte, el público supo distinguir y premió a los músicos como merecían. No silbó al lamentable trío ausente, para qué, no les vas a dar encima

el gustazo de que se sientan "modelnos". Estafa para el público, pero sobre todo para los músicos y los cantantes. Algo habitual en todos los teatros de ópera de la Europa vieja y *snoob*. Los far-santes no buscan engañar al público, les basta con engañar a los directivos de los teatros y tener a su lado algún que otro periodista alquilado.

Santiago Martín Bermúdez

Grandes Voces y Ciclo de Lied

EL CIELO Y LA TIERRA

Madrid. Teatro Real. 5-X-2007. **José Bros**, tenor. Coro de la Comunidad de Madrid. Orquesta Sinfónica de Madrid. Director: **Friedrich Haider**. Obras de Mercadante, Verdi, Bellini y Donizetti. **Teatro de la Zarzuela.** 8-X-2007. **Matthias Goerne**, barítono; **Elisabeth Leonskaia**, piano. Obras de Schubert.

Asentado en una carrera sólida y digna, Bros va pasando del tenor de gracia al netamente lírico, con una ciencia y una prudencia que le permiten conservar su voz flexible, rica

de nobleza tímbrica, seductora, acariciante, ahora también impactante en un agudo que exige más amplia vibración y que el artista catalán controla inteligentemente. Siempre hay en él un músico fino y

Díptico operístico de Balada

LAS DOS MUERTES DE JOHNNY

Madrid. Teatro de la Zarzuela. 21-IX-2007. Balada, *Hangman, Hangman! The Town of Greed*. Gustavo Peña, María José Suárez, Chester Patton, Sonia de Munck, David Rubiera, Enrique Baquerizo. Director musical: **José Ramón Encinar**. Director de escena: **Gustavo Tambascio**.

No es tardía la vocación operística de Leonardo Balada, pero sí avanzada, prudente. No escribir para el teatro lírico más que si sabes componer para la voz. Sería un buen consejo para colegas. Balada abandona la vanguardia cuando se acerca a la ópera. Sabe que no se puede componer *Soldados* todos los días, y ya está compuesta. La generación de la vanguardia se empequeñecía al pisar los teatros, en especial con las ocurrencias de Stockhausen, y hasta el propio Berio con su *Re in ascolto*.

La Zarzuela nos trae la primera ópera de Balada, que no es la primera, porque la primera fue *María Sabina*, a partir de un texto de Cela. Y una de las últimas, estreno absoluto, con título "muy Stroheim". Las dos se corresponden; se siguen, como si fuera un serial, el culebrón de Johnny. Primero, el *western*: crisis, con redención al borde del abismo. Segundo: brechtiana, auge y caída (sin decadencia en medio). Un tercero podía ser un día la resurrección de ese Johnny congelado, pero en un futuro contrautópico, como en *La chinche* y en tantos otros



Escena de *Hangman, Hangman!* de Leonardo Balada

textos; si Balada sigue este esquema, prometo no reclamarle derechos.

Decir que esto suena a *Mabagony* es decir media verdad. Evocar los estros que surgen en estas partituras sería tan cierto como injusto e inexacto: el Stravinski de *Renard*, el Stravinski del *Rake's Progress*, Weill, Gershwin, Copland, y hasta Bernstein. Desde luego, hay por ahí algún estupendo *swing* muy *Dixie*. Pero sobre todo es una obra personal de quien no teme zambullirse en el río de la música de todo un siglo. Hay un equilibrio entre el *parlato*, el ario-

so y el decidido canto. La balada de la Amada es muy bella, y no podría haber sido compuesta por alguien de esa generación unos diez años antes (*Hangman* es de 1982, la dictadura de Darms-tadt ha cedido, qué remedio le quedaba). Hubo diversidad de opiniones sobre cuál de las dos óperas es superior. Son parecidas y son distintas, pero hay una continuidad de icono musical pese a las diferencias y la distancia (1982 a 1997), y el icono de Tambascio garantiza la buena envoltura. La propuesta dramática es un esquema exagerado, acaso se preten-

da expresionista; espero que ni el compositor ni el público salieran de la Zarzuela tranquilos por su denuncia de la sociedad capitalista.

La puesta en escena de Tambascio es brillante, ágil, muy apropiada en ocasiones, incluso en las imágenes cinematográficas. Para ser excelente le sobra paja, en especial la insistencia en la fornicación venal y las violaciones, mientras dramaturgia y canto cuentan otra cosa: nunca hay amor consentido en la puesta, es curioso; sí en la dramaturgia, con el bello personaje de la Amada.

Un pequeño conjunto que sonaba muy bien, el coro de la Zarzuela en un buen momento, y un espléndido director, José Ramón Encinar, que sabe torear estos repertorios inhabituales y difíciles. Entre los solistas, hay que destacar a Sonia de Munck, espléndida en frase, *vibrato* y lirismo. Los demás, entre lo muy adecuado y lo discreto. Magnífico Paco Maestre, pero sólo en *Hangman*. En general, un muy interesante espectáculo a partir de dos propuestas operísticas de altura.

Santiago Martín Bermúdez

un lector elegante del repertorio romántico. Este concierto fue una ocasión más de comprobarlo.

Del menú, aparte de la traca ofrecida como propina (*Ab mes amis* de la donizettiana *Fille du régiment*), lo más notable osciló entre un ejemplar andante de *Il Duca d'Alba* (de nuevo Donizetti), un recortado Mercadante (*Il giuramento*) y dos arduas páginas que demandan, a la vez, belcantismo y fuerza, registros pródigos y hasta coloratura: *Il pirata* (Bellini) y *Roberto Devereux* (Donizetti). En fin, un eco del señorío



que nos enseñó Kraus, con una voz más bella de naturaleza y un canto más sensible.

Correcto y equilibrado, el arropamiento orquestal de Haider.

Si el tenor romántico tiende a levitarnos, a levantarnos hacia la bella ilusión de eso azul que llamamos cielo, el barítono-bajo alemán nos afirma, y a veces nos hunde, en la maciza y oscura tierra. Allí, una vez más, se situó el gran Matthias Goerne, con su grave cavernoso, telúrico y nocturno, que puede transfigurarse en medias voces de una ternura viril e interrogante. Propuso un programa inhabitual, sin facilidades, y lo sorteó con una concentra-

ción extrema, capaz de meterse la sala en un puño. Sencillo, minucioso, con una dimensión íntima que permite aislarnos con él en aquel tiempo atemporal de la música bien resuelta, nos llevó desde el estremecimiento de *Grupo del Tártaro* y *El marino* a la gravedad misteriosa de *Viaje al Hades*, el recato himnico de *Límites de la humanidad* y el desenfado incauto de *La dicha amorosa del pescador*. Leonskaia, al piano, cabe en una sola palabra: lujo.

Blas Matamoros

Leonore en el Real

DESHILADURA

Madrid. Teatro Real. 13-X-2007. Emma Vetter, Stephen Gould, Alfred Reiter, Isabel Monar, Norman Reinhardt, Laurent Naouri, Robert Pomakov. Coro y Orquesta Nacionales de España. Director: **Ivor Bolton.** Beethoven, *Leonore* (versión de concierto).

Consignaba el programa de mano que esta primera versión de *Fidelio* era estreno en España. Es posible. Aunque en versión concertante, hemos podido apreciar la importancia de una partitura, que alimentó en una buena parte a la de la ópera definitiva. La dirección del nervioso y entusiasta Bolton no fue nada convincente. Dirige con impulso, con cierta energía, lo que no quiere decir con expresión adecuada. Nos pareció descuidado y poco preciso en el mantenimiento de un *tempo*-ritmo y algo grueso en la administración de dinámicas. No dio precisamente seguridad a la Orquesta Nacional: hubo numerosos gazapos, moros diversos, desajustes, y la sonoridad fue en general poco equilibrada y sólo en ocasiones depurada. Beethoven puede ser con frecuencia rudo, pero no deshilachado. Mucho más entonado, el



Nouri, Reiter, Monar, Bolton y Vetter en *Leonore* de Beethoven

coro, que sorteó con buena letra un número tan comprometido como la famosa salida de prisioneros.

Tampoco el equipo vocal brilló. La sueca Emma Vetter es una soprano lírica —no más—, de grato color, pero que tiene problemas en gra-

ves y centro —de muy relativa robustez— y todos los agudos que superen el la natural. No pudo superar tampoco la nada fácil coloratura. Gould, que, como ella, debutaba en el Teatro, mostró su habitual engolamiento, su timbre mate y su inexpressi-

sividad, incapaz de un matiz, de una media voz. Áfono y desleído el Rocco de Reiter, que sólo se defiende, relativamente, en la zona inferior. Mucho más vigoroso y nervudo el Pizarro de Naouri, que exhibió temperamento, virulencia y aguerrida expresión, aunque anduvo más bien destemplado y evidenció volumen, sí, pero también una emisión falta de redondez. Isabel Monar demostró que en notas graves y centrales posee caudal, hasta el punto de tapar a Vetter. Puede que la soprano valenciana anduviera un tanto forzada en la zona aguda de un personaje, el de Marzelline, que suele ser cantado por voces más febles. Pasable el muy lírico Jaquino de Reinhardt y discreto el Fernando de Pomakov, de timbre penetrante pero en exceso baritonal.

Arturo Reverter

Una década de nueva vida

ANIVERSARIOS

Madrid. Teatro Real. 11-X-2007. Concierto del X aniversario. Carmela Remigio, Antonino Siragusa, Silvia Tro Santafé, Marco Vinco. Orfeón Donostiarra. Orquesta Sinfónica de Madrid. Director: **Jesús López Cobos.** Obras de Verdi y Rossini.

Curioso pero aprovechable programa para celebrar este aniversario del Real coincidente además con el del Orfeón Donostiarra que cumplía algunos activos años más, nada menos que 110. El Orfeón fue quien se llevó el gato al agua: compacto, sonoro, empastado y cuidadoso de matices deslumbró en los dos momentos verdianos, el primero y el último, *Stabat Mater* y *Te Deum* (qué pena de los cuatros), pertenecientes a esas increíbles *Cuatro Piezas Sacras*, punto final a una carrera compositiva sin igual. Asistido por una orquesta dócil, bien trabajada por la

batuta en una lectura construida y organizada con sabiduría y orden, fue de nuevo el coro seguidamente el protagonista más destacado de la tan genial partitura rossiniana y así lo demostraron durante toda su participación desde luego y sobre todo en los dos números finales, prueba evidente donde las haya, tan distintos son en concepto y carácter. Sin embargo, este *Stabat Mater* comenzó mal, con desajustes entre coro, orquesta y solistas, dando la molesta sensación de no haber contado con las suficientes sesiones de ensayos. Avanzó la página con desigualdades y aciertos,

con un cuarteto vocal poco fusionado, como si cada uno hiciera su propia versión de la obra rossiniana, luchando con una orquesta a menudo demasiado voluminosa que acentuaba aún más el discutible lugar donde fue colocado, no en primer plano sino en medio, entre la agrupación coral e instrumental. La Remigio no acabó de calentar una voz, interesante por colorido y proyección, más aparatosa en la zona aguda que en la grave tal como dio a entender en esa maravilla que es el *Inflammatu*; Siragusa, seguro como siempre, cantó cuidando el detalle y exhibiendo el necesario

registro y maneras adecuadas, aunque no brilló como pudiera esperarse; la Tro Santafé aprovechó la oportunidad de desgranar un ejemplar *Fac ut portem* algo cubierta por la batuta; Vinco se mostró poco cómodo en una parte que no parece ser hoy la más adecuada a sus indudables capacidades vocales e interpretativas, dejando tras de sí un desarreglado *Pro peccatis* y resarciéndose y resarciéndonos en su posterior intervención con el coro *a cappella*, éste por supuesto dando cuenta otra vez de su categoría.

Fernando Fraga

Cambios en los conjuntos de RTVE

BUEN COMIENZO

Madrid. Teatro Monumental. 12-X-2007. Ditte Andersen, soprano; Carlos Mena, contratenor; Klemens Sander, barítono. Escolanía Nuestra Señora del Recuerdo. Coro y Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española. Director: **Adrian Leaper**. Obras de Casablanco, Schreker y Orff.

ADRIAN LEAPER



Con vistas a esta temporada, la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española incorpora 26 nuevos miembros y su remozado coro estrena titular. Si a un nuevo Gobierno se le conceden 100 días antes de juzgar a fondo su labor, parece razonable asignar 50 a una centuria con cambios parciales. El proceso de incorporación de nuevas plazas no estará cerrado hasta dentro de tres semanas, por lo que es de esperar que su acoplamiento irá poco a poco ganando enteros. Lo que sí cupo pedir ya a la orquesta y al coro era un buen concierto inicial, algo que ofrecieron sin demasiadas trabas. A la transparencia exigible a las cuerdas, éstas aunaron en muchos momentos una gran morbidez; las maderas rubricaron preciosos detalles (que deberán conservar); y los metales, al margen de la inhibición de las trompas al atacar algún pasaje, exhibieron una notable rutilancia.

Los *Tres epigramas* de Casablanco son magníficos.

Obra brillante, con raptos de violencia exasperada que contrastan con la quietud del *Notturmo* central, éste, de refinada tímbrica, porta consigo un perfume bartokiano, si bien sus fuentes apelan con mayor cercanía a los tres vieneses. Estuvieron bien tocados, al igual que el turbulento, agri dulce *Preludio para un drama* de Schreker, que mostró a un Leaper con ganas de frasear y de hacerlo con bravura, si bien en algún momento cediera a la tentación del exceso decibélico. El coro fue una grata sorpresa a lo largo de los desfachatados *Carmina Burana*, con sopranos y contraltos silabeando de forma ágil y brillante, y tenores y bajos (a éstos les falta aún algo de redondez), sorprendiendo con sus voces frescas y estilo jocundo. En casi todos los elementos (en los solistas un poco menos), dióse un buen tino general, al ritmo de unas marcadas entonaciones, sucesivamente festivas o dramáticas.

J. Martín de Sagarmínaga



RAFAL BLECHACZ
CHOPIN:
24 Preludios, Op. 28
Preludio en la
b mayor (Sin Op.)
Preludio Op. 45
2 Nocturnos, Op 62

Rafal Blechacz, piano

CD 0028947765929



El pianista Rafal Blechacz, ganador del concurso internacional Chopin 2005, presenta su primera grabación con Deutsche Grammophon.

La gran elegancia y la sutileza interpretativa de este joven pianista recuerda a la de los más grandes maestros del piano, entre ellos a la de Zimerman, mentor y consejero del artista en su primera grabación con el sello. Una integral de los preludios de Chopin de una de las figuras emergentes más prometedoras del panorama musical.

Si deseas más información:
clasico.jazz@universalmusic.es

**espacio
de música**



www.elcorteingles.es

TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Las propuestas escénicas empañan las notables versiones líricas

TRISTÁN DE QUILATES, THAÏS DE DISLATES

Teatro Campoamor. 15-IX-2007. Wagner, *Tristan und Isolde*. Jon Frederic West, Andrew Greenan, Jayne Casselman, Christopher Robertson, Enrique Sánchez Ramos, Lioba Braun, Guzmán Hernando, Jorge Rodríguez-Norton. Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias. Coro de la Ópera de Oviedo. Director musical: **Maximiano Valdés**. Director de escena: **Alfred Kirchner**. 14-X-2007. Massenet, *Thaïs*. Pamela Armstrong, Ángel Odena, Reinaldo Macías, Stefano Palatchi, Sandra Fernández, M^a José Suárez, José Manuel Díaz, Olatz Saitua, José Tablada. Oviedo Filarmonía. Coro de la Ópera de Oviedo. Director musical: **Alain Guingal**. Director de escena: **Joseph Franconi Lee**.

OVIEDO Comenzó del mejor modo posible el 60 cumpleaños de la temporada de ópera de Oviedo, con un *Tristán e Isolda* que rompió con brillantez ciertos tópicos relativos a la conservadora programación del Campoamor, ofreciendo una versión lírica y musical de quilates, pero con bastantes desaciertos escénicos. Y prosiguió con *Thaïs*, ópera que ya de por sí rebaja el interés, si no fuera porque ese protagonismo se lo quiso adjudicar Joseph Franconi Lee, que ofreció una propuesta escénica hartamente desatinada, que logró empañar las notables versiones vocal y musical. Jon Frederic West fue un Tristán ciertamente impactante. Su actuación fue a más hasta el tercer acto, donde se encontró a sus anchas dentro del corsé dramático y lírico del personaje. West conquistó al Campoamor porque demostró ser, más que un verdadero tenor heroico, que lo es, un héroe lírico de verdad. No desmereció la Isolda de Jayne Casselman, cuyo magisterio lírico no hizo olvidar que su línea de canto podría haberse trazado con más belleza, más o menos al estilo de Lioba Braun, con West la otra gran triunfadora de la noche. Quien defraudó fue Christopher Robertson, que ofreció un rey Marke con evidentes limitaciones líricas. Bien el resto del reparto. Alfred Kirchner vino a Oviedo a conservar su prestigio. El concepto fue abstracto, dentro de una conocida y trillada tradición que no puede valorarse por original, sino por profesional. Otra cosa fue la opción de desdoblar a los protagonistas con una pareja de actores que molestaban mucho, haciendo de los



Jon Frederic West y Jayne Casselman en *Tristán*



Pamela Armstrong y Ángel Odena en *Thaïs*

momentos dramáticos una auténtica novela alternativa que hacía perder el hilo del drama. Esto no gustó nada de nada, pero como la producción atrajo por su estética, Kirchner se lleva un aprobado raspado, y su prestigio. En la versión musical de Max Valdés faltó nitidez en la construcción del preludio y más expresión y creatividad para uno de los pasajes más importantes de la historia. Pero no conviene destacar tanto lo que podía haber sido como lo que fue: una versión general bien construida, que fue a más a medida que la obra avanzaba, ganando en dramatismo y expresión wagneriana, incluso con menos contrabajos de los debidos, dado lo apretado del foso.

Como segundo título de la temporada se ofreció *Thaïs*, ópera justamente relegada a un segundo término

en el repertorio operístico. La impresión fue negativa por culpa de la concepción escénica de Joseph Franconi Lee, totalmente desatinada y puritana a más no poder. Lee sesgó todo el poder sensual de la obra y lo cambió por una ñoñería infantil, con desatinos dramáticos que clamaban al cielo, ballets pueriles y fallos de interés, decorados reutilizados y poco lucidos, y un vestuario que parecía estar diseñado por las más castas hermanas mercedarias, si bien resultones en su estética. En lo relativo a la versión vocal y musical sólo se pueden decir cosas buenas. Volvió Pamela Armstrong al Campoamor para triunfar. Ofreció una *Thaïs* más serena y católica que sensual, resaltando el lirismo de su cuerda, que es el que mejor le caracteriza. El Athanaël de Ángel Odena puso a prueba toda la magnitud de

sus posibilidades líricas, que gustaron mucho incluso cuando no terminaron de explorar su registro más dramático. Soberbios también Stefano Palatchi y Reinaldo Macías, excelente tenor que ofreció contadas pero importantes intervenciones. El resto del reparto acompañó con calidad, desde la creatividad escénica y capacidad lírica de Sandra Fernández y María José Suárez, a la buena participación de Olatz Saitua, José Manuel Díaz y José Tablada. Acertada participación del Coro de la Ópera, con fragmentos complejos que gustaron por su refinamiento. Alain Guingal fue más allá de la corrección. Ofreció una versión reposada y sentida, con momentos ciertamente conseguidos y bien interpretados por una Oviedo Filarmonía solvente.

Aurelio M. Seco



www.naxos.com

NOVEDADES noviembre 2007

Hay en este lanzamiento nombres y músicas para todos los gustos; clásicos de siempre, clásicos no tan habituales, modernos de diferente cuño... Así, podemos nombrar por ejemplo el maravilloso oratorio de Haydn *El retorno de Tobías*, las suites de Peer Gynt de Edward Grieg, un nuevo volumen de la obra orquestal de Joaquín Rodrigo, los *Cantos de Auvernia* de Canteloube o músicas pianísticas de Heitor Villa-Lobos. Junto a sonatas para violín de Arnold Bax, una nueva entrega de obras para guitarra del cubano Leo Brouwer, música para piano y orquesta de Hummel o canciones de Richard Strauss, al lado de trabajos de Thompson o Rochberg. En la serie de músicas para el cine, seis soberbios discos con bandas sonoras, músicas de autor o selecciones de piezas utilizadas en grandes películas. Y en fin, en el conjunto de grabaciones con referencia histórica, se recupera un disco de Claudio Arrau con dos de sus trabajos schumannianos más personales, el *Carnaval* y el *Concierto para piano*, junto a la *Burleske* de Richard Strauss. Y también otro de no menos valor protagonizado por Yehudi Menuhin, que se encarga del *Concierto para violín* de Brahms, y Wilhelm Furtwängler, que además de acompañar al violonista nos regala la Obertura *Las Hébridas*, de Mendelssohn, y *El idilio de Sigfrido*, de Richard Wagner. Más un nuevo volumen de las grabaciones americanas de Rosa Ponselle y otro con registros del inolvidable guitarrista Andrés Segovia. Y aunque no sea necesario recordarlo, todo ello en grabaciones cien por cien digitales o reprocesados espectaculares y al mejor y más razonable de los precios.

DISTRIBUIDO EN ESPAÑA POR



www.ferysa.com

Email: correo@ferysa.com

Fax: 91.358.89.14



BAX: las *Sonatas para violín*, vol.2. Lawrence Jackson, violín; Ashley Wass, piano.
NAXOS, 8.570094
0747313009473

BROUWER: *La ciudad de las Columnas. Nuevos Estudios Sencillos. Suite No. 1.* Graham Anthony Devine, guitarra.
NAXOS, 8.570251
0747313025176

CANTELOUBE: *Cantos de Auvernia*, vol.2. *Cantos de Francia. Tríptico.* Veronique Gens, soprano. Orquesta Nacional de Lille. Dir.: Serge Baudo.
NAXOS, 8.570338
0747313033874

GRIEG: *Suites de Peer Gynt. Seis Canciones orquestales.* Inger Dam-Jensen, soprano; Palle Knudsen, barítono. Orquesta Sinfónica de Malmö. Dir.: Bjarte Engeset.
NAXOS, 8.570236
0747313023677

HAYDN: *Il ritorno di Tobia.* Invernizzi, Karthäuser, Hallenberg, Dahlin, Borchev. VokalEnsemble Köln. Capella Augustina. Dir.: Andreas Spering.
NAXOS, 8.570300-02. 3 CDs.
0747313030071

HUMMEL: *Oberons Zauberhorn. Le Retour de Londres-Grand Rondeau Brillant. Variaciones y Finale.* Christopher Hinterhuber, piano. Orquesta Sinfónica de Gävle. Dir.: Uwe Grood.
NAXOS, 8.557845
0747313284528

LISZT: *Música para dos pianos. Sinfonía Dante. Sonata Dante.* Franz Liszt Piano Duo.
NAXOS, 8.570516
0747313051670

ROCHBERG: *Sinfonía No.1.* Orquesta Sinfónica de Saarbrücken. Dir.: Christopher Lyndon-Gee.
NAXOS, 8.559214
0636943921425

RODRIGO: la *Obra orquestal*, vol.10: *Canciones y madrigales para soprano y orquesta.* Raquel Lojendio, soprano. Orquesta Sinfónica de Asturias. Dir.: Maximiano Valdés.
NAXOS, 8.555845
0747313584529

R. STRAUSS: *Canciones de Amor y Muerte: "Allerseelen", "Zueignung", "Rote Rosen", "Ruhe, meine Seele", "Begegnung", etc.* Hedwig Fassbender, mezzo-soprano; Hilko Dumno, piano.
NAXOS, 8.570297
0747313029778

THOMPSON: *The Plow that Broke the Plains. The River.* Post-Classical Ensemble. Dir.: Ángel Gil-Ordóñez.
NAXOS, 8.559291
0636943929124

VAUGHAN WILLIAMS: *Hodie. Fantasia on Christmas Carols.* Watson, Hoare, Gald. Guildford Choral Society. St Catherine's School Choir. Royal Philharmonic Orchestra. Dir.: Hilary Davan Wetton.
NAXOS, 8.570439
0747313043972

VILLA-LOBOS: *Música para piano*, vol.6: *Rudepoëma. As Três Marias. Saudades das Selvas Brasileiras.* Sonia Rubinsky, piano.
NAXOS, 8.557735
0747313273522



ÁLBUM DE PIANO CATALÁN. Obras de MOMPOU, VIÑES, MONTALVATGE, GRANADOS, BLANCAFORT, ALBÉNIZ y GERHARD. Jordi Masó, piano.
NAXOS, 8.570457
0747313045778

FANTASÍAS DE ÓPERA PARA VIOLÍN. Obras de diversos autores acerca de *Carmen*, *Lohengrin*, *Tancredi*, *Le roi d'Ys*, *Mavra*, etc. Livia Sohn, violín; Benjamin Loeb, piano; Geoff Nuttall, viola.
NAXOS, 8.570202
0747313020270

MÚSICA DE CINE

HERMANN/NEWMAN: *The Egyptian.* Coro y Orquesta Sinfónica de Moscú. Dir.: William Stromberg.
NAXOS, 8.557702
0747313270224

SKINNER: *Son of Frankenstein.* **SKINNER/SALTER:** *The Invisible Man. The Wolf Man.* Orquesta Sinfónica de Moscú. Dir.: William Stromberg.
NAXOS, 8.557705
0747313270521

STEINER: *The Son of Kong. The Most Dangerous Game.* Orquesta Sinfónica de Moscú. Dir.: William Stromberg.
NAXOS, 8.570183
0747313018376

WAXMAN: *Objective, Burma!* Orquesta Sinfónica de Moscú. Dir.: William Stromberg.
NAXOS, 8.557706
0747313270620

CINEMA CLASSICS 2007. Música de películas famosas: *Casanova*, *Maria Antonieta*, *Rocky Balboa*, etc. Varias orquestas, solistas y directores.
NAXOS, 8.556834
0730099683425

GREAT MOVIE THEMES. *El señor de los anillos, Spiderman, Harry Potter, La lista de Schindler, Forrest Gump, Gladiator, Titanic.* Royal Liverpool Philharmonic Orchestra. Dir.: Carl Davis.
NAXOS, 8.570505
0747313050574

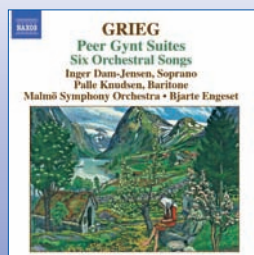
HISTÓRICOS DE NAXOS

BRAHMS: *Concierto para violín. Danzas húngaras WoO1.* **MENDELSSOHN:** *Obertura Las Hébridas.* **WAGNER:** *Idilio de Sigfrido.* Yehudi Menuhin, violín. Orquesta del Festival de Lucerna. Orquesta Filarmónica de Viena. Dir.: Wilhelm Furtwängler.
NAXOS, 8.110999
0636943199923

SCHUMANN: *Concierto para piano y orquesta. Carnaval.* **R. STRAUSS:** *Burleske.* Claudio Arrau, piano. Orquesta Sinfónica de Detroit. Dir.: Karl Krueger. Orquesta Sinfónica de Chicago. Dir.: Désiré Defauw.
NAXOS, 8.111265
0747313326525

PONSELLE, Rosa, soprano. Las grabaciones americanas 1923-1929, vol.4. Obras de VERDI, BELLINI, RUBINSTEIN y DVORAK. Varios acompañantes.
NAXOS, 8.111141
0747313314126

SEGOVIA, Andrés, guitarra. Obras de SOR, GIULIANI, SCHUBERT, PONCE, MENDELSSOHN y CHOPIN.
NAXOS, 8.111090
0747313309023



Final del IX Concurso Internacional de Violín Pablo Sarasate

LA ÚLTIMA CURVA

Teatro Gayarre. 21-IX-2007. Orquesta Sinfónica de Navarra. Director: Vladimir I. Simkin.

PAMPLONA Los habituales lugares comunes sobre el elevado nivel de cada una de las ediciones de cada uno de los concursos musicales, han sonado esta vez un poco más a verdad en la IX edición del de violín en honor a Sarasate. Los tres finalistas, de un total de 115 participantes (lo que es, por cierto, una drástica *reducción de plantilla*), tenían un nivel alto, bastante ajustado y parejo entre sí. De ahí que sorprendiera sólo lo justo el triunfo de Yuki Manuela Janke, una alemana veinteañera con insólito dominio mecánico y gran aplomo ante el público. En el *Concierto n.º 1* de Paganini ha conquistado

ya una frágil madurez, frágil, en parte aún, porque habrá de seguir desarrollándose. Su ejecución, sin duda, era brillante y el sonido a menudo aterciopelado.

Ella ganó, pero creo que tenían algo más interés los otros dos finalistas. El segundo premio fue para el uzbeko Nadir Khashimov (de 17 años) que, pese a sus licencias "a la rusa", pronto conectó con el aire —más que con el estilo— vivo y resuelto del famoso *Zapateado* de Sarasate. Mostró la veta más elocuente en el ya citado Paganini, alejando del aburrimiento el que —para mí al menos— usualmente es algo así como *the valium*



of the violin. Por su parte, el checo Roman Patocka (de 26 años), deslumbró en la *Fan-*

tasía de Carmen, a la que no sólo acertó a comunicar el adecuado aire ágil y racial que sugieren la mayoría de sus agitadas notas, sino que fue expresivo también en instantes como los que glorifican la *Habanera*. En resúmenes cuentas lució un bello sonido, además muy homogéneo, y una admirable continuidad impulsora en los tres movimientos que integran el raro *Concierto para violín* de Dvorák. Hacia el final del primer tiempo, sin ir más lejos, hay un episodio lírico cuyo hermoso vuelo supo captar muy bien su ejecución.

J. Martín de Sagarmínaga

Temporada de la OSE

EL ARTE Y EL CARÁCTER DE VOLODOS

Auditorio Kursaal. 5-X-2007. Arcadi Volodos, piano. Orquesta Sinfónica de Euskadi. Director: Gilbert Varga. Obras de Rachmaninov y Chaikovski.

SAN SEBASTIÁN Comenzó la nueva temporada de la OSE con un programa contundente, la *Patética* de Chaikovski, obra que interpretó un mes antes en la gira desarrollada entre Argentina y Brasil, y con el destacado trabajo de Arcadi Volodos ante el *Concierto n.º 3 para piano y orquesta* de Rachmaninov. El pianista de San Petersburgo estuvo realmente bien y se atrevió con uno de los conciertos más complicados que existen. Volvió a demostrar que no sólo posee una gran técnica, sino que sabe transmitir más cosas. Lo que hace es puro arte, lleno de carácter, con unas maneras interpretativas llenas de vigor, metiéndose de pleno en la obra, sin dudar en el empleo de todo tipo de recursos para obtener los suficientes matices como para transmitir su particular visión de la obra. Por eso, el ruso quiso mostrar



Arcadi Volodos con Gilbert Varga y la Orquesta Sinfónica de Euskadi

sus habilidades basadas en una expresividad sorprendente, con un sonido contundente y lleno de vida. La orquesta tuvo que seguirle a él, y aunque no dejó de dar la talla, quedó en un segundo plano.

Ya con la *Patética* de Chaikovski, las cosas sona-

ron por otros derroteros. Aunque en líneas generales sonó más o menos dentro de los parámetros adecuados, presentó más de una irregularidad a su inicio, con un tímido Adagio, donde el sonido estuvo muy apagado. Resultó, por otra parte, complicado mantener la necesi-

ria concentración por los ruidos en la sala. Tanto fue así, que el maestro Varga —quien días antes declaró sentirse apenado por la no renovación de su contrato después de esta temporada— paró a causa de un inoportuno móvil que sonó de manera estrepitosa en el citado Adagio. Las cosas fueron ya por otros derroteros en el Allegro con grazia y el Allegro molto vivace para concluir en el Finale: Adagio lamentoso de forma más redonda, con la dirección de Varga empeñada en obtener volúmenes atronadores y pianísimos extremos, incluso dejando de dirigir cruzando los brazos en alguna ocasión, siempre en búsqueda de grandes efectos. El resultado fue una *Patética* que sonó dentro de lo correcto, pero muy desigual en su contexto.

Íñigo Arbiza

VIII Ciclo de Lied y Real Filharmonía

ALABADO SEA EL LIED

Santiago de Compostela. Teatro Principal. 11-IX-2007. **Susan Bickley**, mezzo; **Stephan Lodges**, barítono. *Shakespeare songs*. 21-IX-2007. **Miah Persson**, soprano. Brahms, Liszt, R. Strauss, Nystroem, Stenhammar y Grieg. 8-X-2007. **Stephan Genz**, barítono. Wolf. 10-X-2007. **Measha Brueggergosman**, soprano. *Cabaret songs*. **Roger Vignoles**, piano (en los cuatro). **Auditorio de Galicia.** 4-X-2007. Real Filharmonía de Galicia. **Matthias Goerne**, barítono. Obras de Weber, Schubert y Beethoven. Director: **Antoni Ros Marbà**.

SANTIAGO El primer concierto del ciclo *Teatro, canción, cabaret* estuvo dedicado a canciones sobre poemas de Shakespeare. Conceptualmente interesante, dado que la utilización de textos del dramaturgo inglés ha sido amplísima. Destacaron, entre otras cosas, las escenas cuasi recitadas de Joseph Horowitz recreando parte del célebre monólogo de lady Macbeth, muy bien teatralizadas por Susan Bickley, y la obra de John Foulds *Las siete edades del hombre* que aparece en el segundo acto de *Como gustéis*. Excelentes las tres canciones de Ariel pertenecientes a *La tempestad*, que cantó Loges dando el oportuno tono teatral de carácter fantástico que corresponde a la obra. Y la sorpresa final fueron dos estupendas canciones de John Dankworth, particularmente la segunda de ellas, cuyo texto contiene la relación completa de las obras de Shakespeare.

Los dos siguientes conciertos respondieron al tradicional concepto *liederístico*, con la soprano sueca Miah Persson que dedicó su primera parte a Brahms, Liszt y R. Strauss y la segunda a compositores nórdicos, con los que se encontró muy a su gusto. Dotada de un poderoso medio vocal, quizás le faltó captar en profundidad la otoñal melancolía de Brahms, particularmente en *Mi sueño se hace cada vez más ligero*, pero tiene mucho tiempo por delante.

El barítono Stephan Genz ofreció un monográfico Hugo Wolf, con los *lieder* sobre poemas de Eichendorff y de Mörike, tarea nada sencilla, de la que salió airoso. Una gran voz, más segura en el *forte* que en el *piano*, con una cierta dificultad para las transiciones. Y el ciclo se cerró con la actuación de la dominadora Measha Brueggergosman. Unas excelentes canciones de cabaret de Britten y de Schoenberg, otras

más ligeras de Poulenc, dos de Satie y tres de William Bolcom, dieron una muestra completa de su estilo como cantante de este género y estuvo particularmente notable en la de este último titulada *George*. Roger Vignoles, cargado de estilo y pendiente de los cantantes, como siempre. Un año más, ha sido posible escuchar a una serie de voces jóvenes con sus carreras ya consolidadas.

También los *lieder* fueron parte estelar del primer concierto de la temporada 2007-08 de la Real Filharmonía de Galicia en el Auditorio, cantados por uno de los más notables intérpretes del momento, el barítono Matthias Goerne. Cantó siete de Schubert, más *An die Musik* como propina, en adaptaciones orquestadas, pero como el programa de mano comentaba tangencialmente el concierto y no informaba sobre los autores de las mismas, hay que suponer que serían las que hicieron

Brahms, Reger, Webern, Berlioz o vaya usted a saber. Goerne respondió a las expectativas, con su aún hermosa voz apoyada en una soberbia técnica y un profundo conocimiento del repertorio, que lució en todas las canciones y particularmente en ese prodigio que es *Erkönig*. El resto de la velada, que respondió al esquema obra telonera-obra con solista-sinfonía de Beethoven, tan querido por los responsables de programación de la RFG, comenzó con una anodina obertura de *Der Freischütz* y finalizó con una muy buena versión de la *Quinta*. Desaparecieron las indecisiones que los metales mostraron en Weber, las maderas estuvieron a su gran nivel habitual y una flexible cuerda les sustentó. Una versión de Ros clásica y serena, sin golpes del destino y demás seudorromanticismos.

José Luis Fernández

Dos maneras de interpretar a BACH

JACQUES LOUSSIER



JACQUES LOUSSIER PLAYS BACH
Encore!

SIMONE DINNERSTEIN



Simone Dinnerstein
J.S. Bach
Goldberg Variations

YA A LA VENTA

Plays Bach Encore!

Goldberg Variations



www.indigorecords.net

TELARC

www.telarc.com

Rescate de un precursor

PUERTA GRANDE PARA *DON JUAN*

Teatro Lope de Vega. 27-IX-2007. Gazzaniga, *Don Giovanni*. Agustín Prunell-Friend, Alfredo García, María Rodríguez, Raquel Lojendio, Joan Martín-Royo, Lola Casariego, Eduardo Santamaría, María Espada, Alfonso Echevarría, Juan Antonio Sanabria. Real Orquesta Sinfónica de Sevilla. Coro de la A. A. del Teatro de La Maestranza. Director musical: **Pablo González.** Directores de escena: **Guillermo Heras y Ángel Ojea.**

SEVILLA Si el *Don Giovanni* de Da Ponte-Mozart (1787) no se estrenó en España hasta 1834, el de Bertati-Gazzaniga, compuesto pocos meses antes, no corrió mejor suerte. Puede que hubiera alguna representación madrileña en el XIX, y una versión de concierto se dio hace pocos años en Barcelona, pero esta ópera, eclipsada por la genialidad mozartiana, venía siendo sólo territorio de los estudiosos y, a raíz de su edición discográfica, de muy contados melómanos. Pero a partir de su recuperación en este *Año Don Juan*, dentro de la programación *Mitos de Sevilla, 2007-2009*, se le augura un mejor futuro escénico. No sólo por ser el más inmediato precedente de la creación del salzburgués y el abate, que tanto le deben literaria y musicalmente, sino



Escena de *Don Giovanni* de Giuseppe Gazzaniga

por los propios valores que esta versión tiene en sí misma. El "estreno" sevillano ha contado con unos medios excelentes: una Sinfónica, reducida a treinta de sus componentes, un coro ya prestigioso, un elenco vocal exclusivamente español, todos jóvenes cantantes con proyección internacional, al mando de una batuta sensible y rigurosa, y una dirección escénica que, consciente

de las limitaciones presupuestarias, optó por la desnudez de los decorados, una iluminación eficaz y un vestuario aceptable, volcándose en la dirección de los actores y potenciando con discreción el lado cómico de la obra. Así, la escena tal vez más lograda fuese la XVIII, donde la campesina Maturina y la noble burgalesa Donna Elvira, ambas enamoradas y abandonadas por Don Gio-

vanni que las enfrenta, se acusan mutuamente de estar locas. La limpia voz de Raquel Lojendio (que encarnará a Zerlina en el Maestranza en el abril próximo), la expresiva de María Rodríguez y el buen hacer de ambas como actrices dotaron esta escena de una veracidad y comicidad en verdad sorprendentes. Lástima que después de tan excelente dúo y cuando la ópera alcanzaba su mejor momento se interrumpiese la representación con un descanso sin justificación alguna, porque la ópera es de un solo acto. Una recuperación muy oportuna para indagar en las esencias y metamorfosis del mítico personaje. Una salida por la puerta grande la de este rescatado y precursor *Don Juan*.

Jacobo Cortines

Nuevo festival

UN PRINCIPIO MUY PROMETEDOR

Sevilla. I Festival Internacional de Música de Cámara Joaquín Turina. 17/23-XI-2007.

Entre el 17 y el 23 de septiembre pasados se celebró en Sevilla el I Festival Internacional de Música de Cámara Joaquín Turina, fruto de la iniciativa personal de dos jóvenes músicos residentes desde hace apenas un lustro en la capital andaluza, el violonchelista conquense Israel Fausto Martínez y la pianista noruega Benedicte Palko. El certamen se ha organizado en torno a una intensiva semana de clases magistrales, aderezadas con conferencias del violero Thomas Bertrand, y un fin de semana en el que se agruparon cinco recitales con variadas combinaciones de instrumentistas, además de un par de conciertos de alumnos.

Una fructífera mezcla de músicos nórdicos y españoles formó el equipo de profesores/intérpretes, a saber: los pianistas José Ribera (que sólo participó como intérprete en la ceremonia de inauguración con las *Danzas fantásticas* de Turina), Benedicte Palko y Bengt Forsberg, los violinistas Daniel Francés y Sakari Tepponen, el viola James Boyd, los violonchelistas Israel Fausto Martínez y Lluís Claret, la flautista Cecilie Løken, el clarinetista Javier Trigos, la arpista Sidsel Walstad, la soprano Nina Pavloski y el joven y formidable Cuarteto Kuss, que tiene residencia en Berlín.

Los conciertos se celebraron en tres espacios diferen-

tes, la Sala Joaquín Turina del Centro Cultural de Cajasol, la bellísima iglesia del Monasterio de San José y el, prácticamente inédito en estas funciones, salón de actos de Capitanía General. Si los pentagramas de Turina fueron los más repetidos (*Sonata española*, *Variaciones clásicas*, *Círculo*, *Cuarteto con piano op. 67* y *Canto a Sevilla*), la variedad de combinaciones permitió oír obras tan imponentes y poco escuchadas en directo como la *Introducción y Allegro para arpa, clarinete, flauta y cuarteto de cuerdas* de Ravel, el *Trío para flauta, viola y arpa* de Debussy, los *Siete romances sobre poemas de Blok* de Shostakovich o la *Canción*

perpetua de Chausson. Entre los momentos memorables, el intensísimo *Quinteto D. 956* de Schubert que tocaron Claret y el Kuss, el *Cuarteto op. 44, n.º 2* de Mendelssohn, el *Quinteto con piano* de Shostakovich, con Palko compartiendo escena con los berlineses, la obra citada de Ravel, que sonó más recia que ensoñadora, o las profundas y conmovedoras canciones de Shostakovich, que Pavloski cantó con voz ancha y dramática. Sólo la ausencia absoluta de música compuesta en los últimos 40 años resta algún punto en la valoración de esta cabal y exitosa propuesta.

Pablo J. Vayón

Estreno de la *Tercera Sinfonía* de David del Puerto

RECUERDO DE MACHADO

Otoño Musical Soriano. 20-IX-2007. Carmen Gurriarán, soprano; Elena Gragera, mezzosoprano; José Sacristán, recitador. Sinfónica Ciudad de Oviedo. Director: Enrique García Asensio. Obras de Del Puerto y Mendelssohn.



DAVID DEL PUERTO

SORIA La XV edición del Festival Otoño Musical Soriano, dedicada al centenario de la llegada de Antonio Machado a la ciudad de Soria, ha contado con un estreno absoluto de excepción, la *Tercera Sinfonía "En la melancolía de tu recuerdo, Soria"* del compositor David del Puerto, obra de encargo del festival.

La obra de David del Puerto, compositor que ya ha demostrado que el llegar a la madurez no supone dejar de investigar y enriquecer el estilo propio sino crecer más en cada obra como ya ha quedado patente en sus diez trabajos orquestales, número más que significativo para un autor de su generación. En su estreno contó con unos intérpretes de excepción: la Orquesta Sinfónica Ciudad de Oviedo, bajo la dirección del maestro García Asensio y los solistas Carmen Gurriarán, soprano, Elena Gragera, mezzosoprano, y el actor José Sacristán como recitador. Esta fantástica plantilla nos permitió disfrutar de todos los matices de esta obra que, dividida en IX secciones, nos adentró en la palabra de Machado a través de la profunda voz de Sacristán que en esta ocasión más que recitador era un traspunto del poeta.

Los textos seleccionados por el propio compositor, 18 poemas y un fragmento en prosa de *La tierra de Alvar-gonzález*, en función de los elementos que deseaba destacar de la obra de Machado,

son el hilo conductor de toda la obra, quedando incluso la orquesta supeditada a ellos en muchas ocasiones. Para solucionar el tránsito de la palabra a la música, Del Puerto contó con la voz de dos "Leones" de excepción, Elena Gragera y Carmen Gurriarán que se complementaban con sus dos timbres, más maduro y sereno el de la primera frente a la belleza lírica de la segunda, y que con sus intervenciones enmarcaron las diferentes secciones y completaron la parte musical.

En esta obra encontramos una de las composiciones más complejas de David del Puerto, ya que ha tenido que hacer convivir diferentes sentimientos poéticos a través del lenguaje abstracto de la música. La soledad, la alegría, el amor... presentados en las palabras de Machado, han hecho que encontremos tanto secciones rítmicas, que nos llevan hasta su *Segunda Sinfonía "Nusantara"*, hasta otras mucho más líricas e introspectivas, incluso podemos, utilizando las palabras del autor, decir, "sobria y con cierta contención de medios", matices todos ellos complejos que todos los intérpretes asumieron como propios generando una atmósfera digna del homenajeado y que completan un trabajo sinfónico digno de tener en cuenta para las próximas programaciones de nuestras orquestas.

Leticia Martín Ruiz

Fondazione

Siamo all'Opera

2007-2008

Giuseppe Verdi
SIMON BOCCANEGRA
Direttore: Michele Mariotti
Regia: Giorgio Gallione

Pëtr Il'ich Čajkovskij
LO SCHIACCIANOCI
Direttore: Andrey Lebedev
Libretto e Coreografia: Yuri Grigorovich da Marius Petipa

Christoph Willibald Gluck
ORPHÉE ET EURYDICE
Direttore: Giampaolo Bisanti
Regia: David Alagna

Gaetano Donizetti
LUCIA DI LAMMERMOOR
Direttore: Antonello Allemandi
Regia: Graham Vick

Giuseppe Verdi
MESSA DA REQUIEM
Direttore: Georges Prêtre
Progetto Visivo: Pier'Alli

John Gay
Johann Cristoph Pepush
THE BEGGAR'S OPERA
(L'OPERA DEL MENDICANTE)
Direttore: Giuseppe Grazioli
Regia: Lucio Dalla

Vincenzo Bellini
NORMA
Direttore: Evelino Pido / Roberto Polastri
Regia: Federico Tiezzi

Camille Saint-Saëns
SAMSON ET DALILA
Direttore: Eliahu Inbal
Regia: Michal Zmariński

www.comunalebologna.it

Call Center
199.107070 (dall'Italia)
+39.051.6174299 (dall'estero)

MIGUEL SAL & C

Festival de ópera

LA OBRA O EL PÚBLICO

Auditorio. 25-IX-2007. Puccini, **Turandot**. Francesca Patané, Elena de La Merced, Francesco Hong, Gierlach Wojtek, Julián Frontal, Emilio Sánchez, Manuel de Diego Pardo, Jeroboám Tejera, Jorge Cordero. Coro del Festival de Ópera de Tenerife. Cor de Cambra de Barcelona. Coro infantil de Tenerife. Sinfónica de Tenerife. Director musical: **Lü Jia**. Director de escena: **Giuseppe Frigeni**. Producción del Teatro Comunale di Modena. 11-X-2007. Wolf-Ferrari, **El secreto de Susana**. Michelle Canniccioni, José Julián Frontal. Director musical: **Alexander Anissimov**. Director de escena: **René Koering**. Zemlinsky, **Una tragedia florentina**. Maria Riccarda Wesseling, Johann-Werner Prein, Douglas Nasrawi. Director musical: **Alexander Anissimov**. Director de escena: **René Koering**. Producción de la Ópera de Montpellier.

TENERIFE El ardiente hielo abrasador de Turandot, los celos descubiertos desde la comedia en el *Secreto de Susana* de Wolf-Ferrari y desde la tragedia en *Una tragedia florentina* de Zemlinsky, con el amor como telón de fondo, tejieron la trama de encuentros y desencuentros en que consiste la ópera, en las dos primeras funciones del Festival de Ópera de Tenerife.

La producción del Teatro Comunale de Módena de *Turandot* destacó por la sobriedad y la austeridad, manifiestas en el escaso movimiento y su frugal vestuario. La intensidad dramática contenida en un escenario único, en contraste con la espectacularidad de la música de Puccini, trasladaba el foco de interés a las emociones de la obra y la expresión vocal de sus protagonistas.

El reparto estuvo encabezado en el papel de Turandot por Francesca Patané, la cual supo imprimir con la fuerza de su voz el carácter dramático del personaje, haciendo creíble con su presencia escénica y la versatilidad del color de su voz en momentos como los tres enigmas, el controvertido personaje.

Francesco Hong, joven tenor que defendió el rol de Calaf, se llevó el lógico aplauso del público en el aria *Nessun dorma*, pero en general mostró un sonido metálico y algo duro que hace suponer que no se trata de un repertorio para él. La soprano Elena de la Merced en el papel de Liu, rol que interpretó por primera vez, supo ganarse al público por su musicalidad, fraseo y elegancia en el modo de cantar. Sobre todo fue aplaudida en



Francesca Patané en *Turandot* de Puccini

la bella e íntima interpretación de la segunda aria *Tu che di gel sei cinta*. El barítono José Julián Frontal y los tenores Manuel de Diego y Emilio Sánchez resolvieron con eficacia escénica e interpretativa los papeles de Ping, Pang y Pong. La intervención del Coro de la Ópera de Tenerife, junto con el Cor de Cambra del Palau de la Música de Barcelona, mermado por las exigencias del espacio escénico y esencial tanto en la acción dramática de la obra como en la de esta producción (de hecho permaneció presente en escena durante todo el segundo acto) estuvo a la altura de las circunstancias y gustó tanto por el color de las voces como por su potencia.

Ahora bien, el verdadero “vencedor” de la noche, que levantó de los asientos al aforo prácticamente completo del Auditorio en las tres representaciones y transmutó el silencio en acontecimiento, fue el director de la OST Lü Jia, el cual con mucho

talento supo transmitir el color de la rica orquestación y enmarcar cada uno de los momentos más sublimes y siniestros de la obra. En definitiva, satisfacción y buen sentir.

Suerte distinta tuvo *El secreto de Susana* y *Una tragedia florentina*, producciones de la Ópera de Montpellier dirigidas por Alexander Anissimov que no gozaron de la aceptación del público. El aforo del Auditorio acogió a un público escaso y a la postre, decepcionado. Ambas, óperas de un acto presentadas en un programa doble, con escenificación y temática diferente, coincidieron negativamente en introducir elementos escénicos como la presentación de *El origen del submundo* de Courbet (pintura realista de un pubis femenino) en *El secreto de Susana*, o la aparición de un Ferrari en un contexto decimonónico en *Una tragedia florentina*, que salvo por hacer manifiestas unas supuestas pretensiones

transgresoras, no se entendían como elementos dramáticos constitutivos y permanecían, por lo tanto, ajenos a la continuidad de la acción.

En *El secreto de Susana*, la soprano Michelle Canniccioni convertida en una Susana fumadora secreta de opio no convenció al no imprimir con su voz el carácter cómico de la obra. Voz opaca, carente de agudos y falta de proyección. Gil, el marido celoso que termina por descubrir el gran secreto de Susana, en la voz de José Julián Frontal resolvió con competencia los enredos de la obra.

Por otro lado, el libreto de *Una tragedia Florentina*, inspirado en la obra homónima de Oscar Wilde, y la música, de Alexander von Zemlinsky (abstraída de la dirección de Anissimov), junto con una puesta en escena atrayente por el predominio de los rojos, color que subraya el drama de amor y muerte en que se convierte la relación de un rico mercader —Guido— y su esposa —Bianca—, permitió tolerar algunos elementos simbólicos e interpretativos de difícil aceptación. El elenco que protagonizaba la tragedia fue salvado por la mezzo soprano Maria Riccarda Wesseling, pues con una voz oscura imprimió con fuerza la intensidad psicológica que requería el personaje.

La idoneidad de las producciones y los títulos operísticos o la predisposición de un público interesado marca la disyuntiva de un posible debate sobre la acogida tan dispar de estas dos funciones del Festival de Ópera de Tenerife.

Carmen D. García González

Vogt y Posada

FLUIDEZ

Auditorio. 21-IX-2007. Orquesta Sinfónica de Castilla y León. Director: **Alejandro Posada**. Obras de Villa-Lobos, Moody, Dvorák y Elgar. 9-X-2005. **Lars Vogt**, piano. Director: **Alejandro Posada**. Obras de Gaos, Beethoven y Bartók.



Alejandro Posada y Lars Vogt con la O. S. de Castilla y León

VALLADOLID Lo más emocionante del concierto popular del día 21 de septiembre fue el homenaje (un minuto de silencio, interpretación de *Finlandia*) que se hizo al trompa del conjunto muerto en trágicas circunstancias. Por lo demás, un estupendo armónica, en un clásico concierto de Villa-Lobos y una pieza de exhibición titulada *Toledo* y versiones dignas de las *Danzas eslavas* de Dvorák y de la famosa *Marcha* elgariana. Muy buena acogida de un público en parte diferente al habitual.

Quizá la del día 9 de octubre fuera una de las mejores actuaciones de Alejandro Posada. Una buena versión de *Impresión nocturna*, el poema de Andrés Gaos para orquesta de cuerda, de lenguaje clásico y conservador, pero bien hecho y de hermosa melodía, magnifico en el acompañamiento del *Tercer Concierto* beethoveniano y en el complejo y magistral *Concierto para orquesta* de Bartók. Supo dar variedad a los diversos movimientos, ser irónico en los

scherzos, vital y brillante en los movimientos externos, y emotivo en la elegía. Además hizo tocar a la orquesta, tanto a los solistas como al tutti, con gran calidad desde la naturalidad de quien tiene estudiada la obra (magnífico, por cierto, el comentario del programa de Julio López Merino) y sabe hacerla llegar al conjunto.

Lars Vogt tiene la virtud de los grandes: naturalidad. Los temas beethovenianos surgían de sus dedos con fluidez, precioso sonido, hizo un segundo tiempo antológico, sin esfuerzo aparente. Una gran versión que se continuó con un exquisito *Nocturno* de Chopin.

Acontecimientos futuros: Orquesta Sinfónica, directores y solistas importantes (Dudamel, Janowski, Eschenbach, Zagrosek, Kocsis, Hilary Hahn, Andsnes.) Otoño en clave (dos óperas en concierto, *Motezuma* como máximo atractivo) Música de cámara y liederística. Una fiesta musical que guarda todavía grandes sorpresas.

Fernando Herrero



BEETHOVEN: Concierto para violín op. 61; Sonata op. 47 'Kreutzer'

Vadim Repin, violín
Martha Argerich, piano
Wiener Philharmoniker
Riccardo Muti



2CD 0028947765967

REPIN PRESENTA SU PRIMERA GRABACIÓN EN SOLITARIO CON DG

Este gran violinista, de técnica impecable, gran sensibilidad e interpretaciones apasionadas ha reservado las obras más importantes del repertorio violinístico para su nueva etapa como artista exclusivo del sello amarillo. Lo acompañan para la ocasión Marta Argerich, la Wiener Philharmoniker y Riccardo Muti.

Si deseas más información:
clasico.jazz@universalmusic.es

espacio
de música



www.elcorteingles.es

TU TIENDA DE MÚSICA EN INTERNET

Una coreografía para Dusapin

MEDEA BAILA

Staatsoper. 19-IX-2007. Dusapin, *Medea*. Caroline Stein, Laura Erceg-Simon, Thomas Lehmann. Director musical: Marcus Creed. Directora de escena y coreografía: Sasha Waltz.



Sebastian Bolesch

Caroline Stein como Medea

BERLÍN Sobre la ópera de Pascal Dusapin *Medeamaterial*, basada a su vez en un texto de Heiner Müller, Sasha Waltz estrenó su coreografía *Medea* tras haberla presentado el año pasado en el Grand Théâtre de Luxemburgo. Es una obra en la cual importa la fuerza de la danza, desde un fascinante comienzo, con el escenario vacío y tenebroso, en que ruedan cuerpos humanos que se entrelazan formando un centro de donde surge un ovillo de otros cuerpos. En el fondo aparece un friso cuyas esculturas se animan, efecto genial y estupendo. Colgados entre esta-

tuas y pirámides, y vestidos con faldas negras y plisadas, los bailarines juegan sus pantomimas y organizan una enfilada caravana.

Medea fue la soprano Caroline Stein, vestida de negro por Christine Birkle. Waltz la marcó sobriamente, como encadenada, opuesta al patetismo de una Callas, por ejemplo, sin tristeza, impotencia ni tormento. Vocalmente, la intérprete enfrentó una temible tesitura con total dominio de sus medios, aunque alguna nota sonase sobrecargada. En los pasajes hablados le faltaron elevación y *pathos*, lo mismo que a la Nodriza (Laura

Erceg-Simon) y a Jasón (Thomas Lehmann). Sus textos fueron repetidos por un coro oculto. Marcus Creed condujo a la Academia de Música Antigua de Berlín con experiencia en la brillantez barroca. La música de Dusapin comienza con un prolongado y monótono sonido que se despliega luego en un lenguaje muy propio. Al final, la máquina de viento y un ruido infernal simbolizan la lucha del hombre contra la tormenta cósmica, donde toda medida humana parece ser devorada por los poderes desencadenados.

Bernd Hoppe

Opereta en transformación

MÁS RISAS EN EL ESCENARIO

Berlín. Komische Oper. 23-IX-2007. J. Strauss II, *Die Fledermaus*. Gun-Brit Barkmin, Natalie Karl, Karoline Gumos, Kalus Kuttler. Director musical: **Markus Poschner**. Director de escena: **Andreas Homoki**.

Andreas Homoki planteó su puesta en escena de *El murciélago* como una transformación constante, desde el primer acto con un salón imperio atiborrado de muebles (la casa de Eisenstein) que se vuelve sala de baile con puertas corredizas y una enorme araña. Wolfgang Gussman diseñó un elegante vestuario: frac y chistera para ellos y colores mórbidos y cambiantes para ellas. El doctor Falke se convirtió en el titiritero de la trama y disfrazó a una señora como Príncipe Orlofsky, un invento suyo. A partir de este momento, el espectáculo decae, pierde tensión y las pausas entre diálogos resultan tediosas.

Gun-Brit Barkmin cantó un primer acto de Rosalinda bien resuelto pero en las cazarías mostró sus deficiencias de registros. Natalie Karl, una Adela vulgar, estuvo poco



Monika Rittershaus

Kalus Kuttler, Gun-Brit Barkmin y Christoph Späth en *El murciélago*

sutil en su *Mein Herr Marquis*. Karoline Gumos hizo un Orlofsky sin la debida ambigüedad sexual y Kalus Kuttler fue un Eisenstein atemorado de rico timbre y colorido empuje. Un blando y sensible barítono, Günter Papendell, resolvió un Falke poco afina-

do. Seguro, el bajo Martin Winkler como Director de la prisión. Christoph Späth compuso un chistoso Alfredo, de pasable figura en ropa interior. Peter Renz abusó de improvisaciones bufas como Carcelero, en medio de un montón de muebles y lámpa-

ras volcados por un bataclán tormentoso. Refinado, ingenioso, de vigor en los ataques, buen maestro de vals, arrojado, Markus Poschner dirigió la orquesta con una estrictez y un puntillismo asombrosos.

Bernd Hoppe

Karsten Wiegand monta *Nabucco* de Verdi

HOMBRES-CORDEROS EN SUS ESTABLOS

Theater Bremen. 13-X-2007. Verdi, *Nabucco*. Juan Orozco, Catherine Foster, Loren Lang, Kurt Rydl. Director musical: **Markus Poschner**. Director de escena: **Karsten Wiegand**.

BREMEN Para el popular *Nabucco* verdiano, Karsten Wiegand preparó una puesta en escena objetiva y austera. Al comienzo, una escena vacía mostró una mesa de sacrificio donde el Gran Sacerdote Zacarías degüella un cordero para propiciar la liberación de los judíos. El escenógrafo Bärbl Hohmann tendió en la rampa un telón con trama de colmena donde se proyectaron figuras de personajes a medias humanos y bestiales, masacrados en una suerte de establo. El famoso coro del tercer acto se cantó tras un enorme paño dorado. Niños con gigantescas cabezas calvas

de arcaicos adultos se tornaron feroces soldados matadores de inocentes mujeres y amenazaron bajo la conducción de Fenena a un Nabucodonosor salvado por el derrumbe de telones que simbolizaron un volver a comenzar.

La versión musical fue de alto nivel. Condujo la orquesta Markus Poschner, desde la obertura servida con tensa estructura y creciente furia. Lirismo aplomado en las arias y marcial empaque en las *cabalette* se sostuvieron hasta el final. El coro dirigido por Tarmo Vaask sonó refinado e impetuoso, en especial durante el famoso *Va pensiero*. Prota-

gonista fue el barítono mexicano Juan Orozco, voz bellamente timbrada y poderosa, de brillante agudo, aunque desigual de emisión. Gracias al vestuario de Tabea Braun consiguió una efectiva plasticidad, primero con túnica blanca y luego, semidesnudo y con la cabellera en salvaje desorden. Catherine Foster fue una Abigail de imponente figura en seda roja, punteada de pedrería y con coraza de metal. Sus medios, aunque sin el oscuro color y la fuerza requeridos, lució un poderoso agudo. En el cantable de su aria persuadió con sus saltos de registro y soberana textura. Su séquito de soldados de

negro se movió como un cortejo erótico conducido por el Sumo Sacerdote de Baal, un notable bajo barítono, Loren Lang. Los hebreos vistieron con ropas de hoy y Zacarías, con túnica blanca y negra. Kurt Rydl lo personificó con furia libertadora, escaso canto italiano y hermosos medios. Benjamin Bruns sirvió a Ismael con sus recursos de refinado tenor lírico y Tamara Klivadenko dio a Fenena su sonoridad frutal y enérgica, puntualmente en su plegaria. El público puso lo suyo para dar al teatro una de sus grandes noches.

Bernd Hoppe

Don Carlo vuelve a Francfort

PÁLIDA UTOPIÍA EN LA TUMBA DE DIOS

Oper Frankfurt. 30-IX-2007. Verdi, **Don Carlo.** George Petean, Yonghoon Lee, Kwangchul Youn, Gregory Frank, Michaela Schuster. Director musical: **Carlo Franci.** Director de escena: **David McVicar.**

FRANCFORT Tras 37 años volvió el verdiano *Don Carlos* a Francfort. Obra extensa y opulenta, sugiere vestuario de época, grandeza española, amplitud de gestos, Inquisición y utopías de libertad. Libertad, en Schiller y en Verdi, significa autodomínio, autodeterminación. En el segundo, además, anticlericalismo, anticatolicismo. En toda la obra verdiana aparece el tema de la libertad —de conciencia, de opinión, etc.— unido a las contradicciones del humanismo: en el espacio de la libertad arde el fuego de la pasión. De ahí su actualidad, en estos tiempos de ortodoxia Ratzinger.

Don Carlos es sombría como el destino, un hado acompasado de campanas y cantos religiosos que enmarcan episodios de amores desencon-



Yonghoon Lee en *Don Carlo* de Verdi en la Ópera de Francfort

trados, alegrías, duelos, política europea, amistad apasionada, todo realizado en fraude y fracaso, en términos de quiebra utópica, de utopía débil y pálida. Al final el matrimonio aplasta al amor, la Corona al matrimonio, la Iglesia a la Corona. En la puesta de David McVicar, la tumba blanqueada de Posa, héroe de la utopía asesinado por el poder, vale de apoteo-

sis descolorida. La escenografía de Robert Jones acentúa, bajo el modelo de la cámara mortuoria, esta suerte de grandioso Réquiem. La marcación de actores, hecha de grandes gestos, insiste en el tema de la renuncia que hace de los personajes unos fantasmas blanquecinos en tiempos de sombra histórica. Excelente resultó el canto del barítono George Petean

como Posa: voz oscura, metálica, radiante, al servicio de una actuación apasionada, carismática, de una gravedad extraordinaria. Su brillo arrastró con dificultad al Don Carlos del tenor Yonghoon Lee, cuyo canto careció de fuego y su juego, de sesgo visionario. Kwangchul Youn dio carácter al monólogo de Felipe II. Gregory Frank convenció en un Inquisidor siniestro y poderoso. Las damas rayaron alto. Michaela Schuster hizo una Eboli atormentada, de una vivencia fluida y momentos de garra. Annalisa Raspaglio-si dio hispánica grandeza a Isabel. El veterano Carlo Franci condujo con velocidad anhelosa, brío expresivo, canto generoso y riquísimo colorido instrumental.

Barbara Röder

Más efectos que contenido

SIN MAGIA

Hamburgische Staatsoper. 14-X-2007. Offenbach, **Les contes d'Hoffmann.** Giuseppe Filianoti, Elena Mosuc, Kyle Ketelsen, Nino Surguladze. Director musical: **Emmanuel Plasson.** Director de escena: **Christine Mielitz.**

HAMBURGO Para una nueva producción de *Los cuentos de Hoffmann*, en la edición de Michael Kaye y Jean-Christophe Keck, se organizó un equipo compuestopor Christine Mielitz (dirección escénica), Hartmut Schörghofer (escenografía), Renate Schmitzer (vestuario), Friedrich Rom (iluminación) y Momme Hinrichs y Torge Möller (vídeo). No se ahorraron efectos y la técnica fue impecable. En cambio, faltó magia.

El primer cuadro se ambientó en un restaurante donde la Musa (una estricta mezzo, Nino Surguladze), de túnica blanca, pululaba entre parroquianos en camiseta que miraban a Stella por televisión. Por el mismo

medio, con bailarines de *twist*, Hoffmann debió filmar allí sus desdichadas aventuras. Olympia era una suerte de Marilyn con grandes pechos, manejada desde un ordenador por Cochenille. Coppélius, con atuendo deportivo plateado, fue un juvenil Kyle Ketelsen, rodeado por imitadores de Michael Jackson y Elvis Presley. Elena Mosuc cantó la muñeca con brillantes efectos de coloratura y agudo escaso. Su cuerpo destrozado pareció esculpido por Botero o Magritte.

Tigran Martirosian despachó a Crespel con cálida voz, en un cuartucho pobre de aire cutre. Benjamin Hulett puso a Frantz unos medios de fino tenor lírico y eficaz desenvoltura, de frac y

con ropa interior de señora. El Doctor Miracle, guardapolvo blanco y gafas de sol, faltó en Ketelsen de fuerza demoníaca. Mosuc, como Antonia, estuvo más cómoda, a pesar de que la marcaron como Olympia, con gestos espasmódicos de robot, melancólica y sensible en su canción y fogosa en su abordaje a Hoffmann.

En el cuadro veneciano aparecía Giulietta de turbante negro y corpiño dorado, para luego transformarse en andrógino de frac, gafas de sol y camisa hawaiana tras pasar por muchacha americana y deportiva. Surguladze estuvo encantadora y juvenil en este papel. Dapertutto, líder musulmán, condujo a una tropa de inmigrantes o

sin techo, mientras las ondas venecianas se movían proyectadas al fondo. Hoffmann enloqueció del todo y fue conducido, de blanco, a un hospicio. Con creciente intensidad, Giuseppe Filianoti condujo al protagonista en un juego de extraordinaria transformación y con unos medios de fino tenor italiano. Tal vez le faltó algo de expresividad en la escena de Venecia. Un tanto fatigada en el agudo, su voz sonó siempre con apoyo y coraje, hasta el final. Desilusionante el coro, competente la orquesta dirigida por Emmanuel Plasson, quien obtuvo todo el ingenio y el hechizo atmosférico de la música offenbachiana.

Bernd Hoppe



DISEÑO: ESTUDIO PÉREZ- ENCISO

La música, más cerca

Conciertos en la
Sala Gayerre
del Teatro Real

Fabio Bonizzoni, clave

Ciclo Domenico Scarlatti I
Obras de Alessandro, Domenico y
Pietro Scarlatti y Gaetano Greco
Septiembre: 28
Precio: 15 euros

Cuarteto Brodsky

Ciclo Benjamin Britten
Obras de Frank Bridge, Benjamin Britten
y Henry Purcell
Octubre: 20
Precio: 25 euros

El casamiento

Modest Musorgski (1839-1881)
Ópera en un acto con libreto de Gógol
para solistas y piano
Octubre: 23 y 24
Precio: 15 euros

Ensemble La Risonanza

Fabio Bonizzoni, clave y director
Ciclo Domenico Scarlatti II
Obras de Alessandro y Domenico
Scarlatti y Francesco Mancini
Octubre: 27
Precio: 25 euros

Amparo Navarro, soprano

Husan Park, piano
Arias de óperas de
Vicente Martín y Soler
Noviembre: 6
Precio: 15 euros

Fabio Bonizzoni, clave

Ciclo Domenico Scarlatti III
Obras de Baldassare Galuppi,
Domenico Scarlatti, Francesco Geminiani
y Johann Sebastian Bach
Noviembre: 24
Precio: 15 euros

Forma Antigua

María Espada, soprano
Ciclo Domenico Scarlatti IV
Obras de Gottlieb Muffat,
Domenico Scarlatti y
Georg Friedrich Händel
Diciembre: 1
Precio: 25 euros

Enrique Viana, música y excusas

Guión de Enrique Viana
Manuel Burgueras, piano
Diciembre: 27, 28, 29 y 30
Precio: 25 euros

Patricia Barton, piano

Obras de Richard Wagner
y Franz Liszt
Febrero: 2
Precio: 15 euros

Carlos Mena, contratenor

Carlos García-Bernalt, clave
Arias de óperas y oratorios
de Georg Friedrich Händel
Febrero: 8
Precio: 25 euros

La Venexiana I

Claudio Cavina, director
Madrigales de Claudio Monteverdi
Mayo: 8
Precio: 25 euros

La Venexiana II

Claudio Cavina, director
Obras de Claudio Monteverdi
Mayo: 9
Precio: 25 euros

Cuarteto Janáček

Obras de Leoš Janáček y
Bedřich Smetana
Junio: 5
Precio: 25 euros

Solistas de la Orquesta Sinfónica de Madrid

Obras de Leoš Janáček y
Bedřich Smetana
Junio: 19
Obras de Vicente Martín y Soler y
Wolfgang Amadeus Mozart
Julio: 12
Precio: 15 euros

COPRODUCE EL CICLO SCARLATTI



La negrura se adueñó del escenario

DESLUCIDA PUESTA DE WERTHER

Teatro Coliseo. 23-IX-2007. Massenet, **Werther**. Jonathan Boyd, Mariana Rewerski, Luciano Garay, Graciela Oddone, Ariel Cazes. Orquesta Estable y Coro de Niños del Teatro Colón. Director musical: **Arturo Diemecke**. Director de escena, escenografía y vestuario: **Louis Désiré**. Iluminación: Rubén Conde.

BUENOS AIRES Resulta cada vez más llamativa la forma en que los directores de escena pueden desvirtuar totalmente el sentido de una obra, convirtiéndola en lo que les viene en gana, sin tener para nada en cuenta los deseos del compositor pero además, lo que en este caso es aún más grave, la concepción original de un escritor de tanto prestigio como Goethe. Así, una exaltación suprema del romanticismo tanto literario como musical se transforma en algo oscuro, tétrico, opresivo, extraño (¿a qué viene esa marcada cojera de Albert?), digno del cine negro y hasta del porno — con ese explícito acto sexual entre Albert y Charlotte.

Otra curiosidad de las puestas actuales es que, siendo muchísimo más costosas que las de antaño, es habitual que empleen un único espacio para todo fin. Aquí el



Escena de *Werther* de Massenet en el Teatro Coliseo

negro ambiente con una mesa, un clave y una enorme cama es tanto casa del Alcalde como de los recién casados y de Werther o plaza del pueblo. Con eso se generaron multitud de incongruencias: gente que oye lo que no debiera, o que algún personaje diga “entremos” cuando todos ya están dentro, entre otras muchas. También se atenta contra el original de Goethe y el libreto, explícitos al indicar que el protagonista se pegue un tiro en el pecho

(y no en la sien como aquí) lo que justifica su larga agonía y permite el encuentro final con Charlotte.

Por fortuna, la faz musical de la representación estuvo bastante por encima de lo escénico. Arturo Diemecke mostró buen sentido del color, dominio del estilo y entendimiento con los cantantes, a la vez que obtenía una correcta respuesta de la Orquesta Estable, atenta y afinada. Digno de elogio el solo de saxofón del tercer acto.

Bajo la cuidada conducción de Valdo Sciamarella, el Coro de Niños estuvo eficiente. Resultó toda una revelación el tenor Jonathan Boyd — que debutaba el rol protagonista — de voz grata, acertada línea de canto, agudo fácil y creíble labor actoral, pese a algún gesto fuera de lugar, de seguro marcado por la dirección. Mariana Rewerski encarnando a Charlotte lució un timbre de poco color pero es segura y confiable. Tras un inicio algo pálido, mejoró mucho en los actos 3 y 4. Bien tanto Garay (Albert) como Cazes (Alcalde), competente el resto —como es usual en el Colón— mientras Graciela Oddone compuso una Sophie interesante en lo vocal, aunque las absurdas gafas que le endilgaron y su maquillaje la hacían parecer mucho mayor —en vez de menor— que Charlotte.

Carlos Singer

Dentro de una ambiciosa gira por Sudamérica

BRILLANTE EMBAJADA MUSICAL DE GALICIA

Buenos Aires. Comunidad Amijai. 1-X-2007. **Julian Rachlin**, violín. Obras de Brahms, Rimski-Korsakov y Stravinski. **Teatro Coliseo.** 3-X-2007. **Julian Rachlin**, violín. Obras de Brahms. 5-X-2007. **Josep Colom**, piano. Obras de Gaos y Falla. Orquesta Sinfónica de Galicia. Director: **Víctor Pablo Pérez**.

Un verdadero acontecimiento artístico resultaron las tres presentaciones en esta ciudad de la Sinfónica de Galicia bajo la batuta de su titular y con un par de solistas de relevancia. Director, orquesta y pianista debutaban en nuestro país.

Víctor Pablo Pérez hizo gala de su bien ganado prestigio, mostrándose sobrio y preciso en sus gestos, dúctil y expresivo en sus versiones, siempre sumamente atinadas e idiomáticas. La orquesta lució por su ajuste, afinación y el perfecto ensamblaje de todas sus secciones y hubo

oportunidad de apreciar las excelencias de algunos de sus solistas (concertino, violonchelo u oboe, entre otros).

Rachlin, que ya había ofrecido recitales aquí, fue solista en el *Concierto para violín* de Brahms, tocado dos veces. Se lo escuchó mejor en Amijai, de acústica vivaz y reverberante que en el Coliseo, seco y sordo. Posee un sonido bello aunque algo escaso, que emplea con gran habilidad, resaltando el lirismo y la poesía de la partitura. El ajuste con director y orquesta, óptimo.

El programa inicial inclu-

yó el *Capricho español* de Rimski y la *Suite* (1919) de *El pájaro de fuego* stravinskiano, ambas vertidas con chispa, fogosidad y brillantez. Algún exceso de volumen debe ser atribuido a las ya mencionadas particularidades de ese Auditorio. El segundo concierto se completó con otra obra de Brahms, su *Sinfonía n.º 4 en mi menor*, de la que el maestro burgalés ofreció una lectura experimentada, medida y de gran vuelo.

El programa de despedida fue íntegramente español. Se abrió con la muy agrada-

ble *Impresión nocturna* del coruñés Andrés Gaos, bien expuesta por las cuerdas del conjunto. Luego el excelente pianista Josep Colom pudo exhibir toda su destreza técnica unida a una fina y noble musicalidad en una espléndida interpretación —poética y sentida— de *Noches en los jardines de España*, de Falla, de quien después se apreciaron valiosas versiones de la *Suite* de *El amor brujo* y de la *Suite n.º 2* de *El sombrero de tres picos*, llenas de encanto, ímpetu y esplendor.

Carlos Singer

Primer trabajo de Carsen en La Moneda

GUERRAS DE AYER Y HOY

La Monnaie. 16-X-2007. Mozart, *Mitridate, re di Ponto*. Bruce Ford, Bejun Mehta, Myrto Papatanasiu, Mary Dunleavy. Director musical: **Mark Wigglesworth**. Director de escena: **Robert Carsen**.

BRUSELAS Uno de los proyectos de Peter de Caluwe, el nuevo director del Teatro de la Moneda, es presentar una serie de óperas de Mozart. Empezó su primera temporada con *Mitridate, re di Ponto* que el compositor escribió a los 14 años para el Teatro Regio Ducale de Milán y que casi nunca se representa en Bélgica. Fue una tarde de estrenos para muchos. Mark Wigglesworth, el futuro director musical de La Monnaie estaba en el foso por primera vez, Robert Carsen, estrechamente asociado con la Ópera de Flandes, producía su primera puesta en escena en Bruselas, y cinco o seis cantantes acometieron sus papeles por vez primera.

Guerra sempre, e non mai pace, (siempre guerra y nunca paz) es una de las últimas estrofas de *Mitridate* y una inspiración para la puesta en escena de Carsen. El alto edificio, destrozado por las bombas, en el que sitúa la acción (maravillosamente iluminada por Robert Carsen y Peter van Praet) se parece a uno de los palacios de Saddam Hussein o a una ruina de las que se ven en Líbano o Gaza. Los uniformes militares modernos (Miruna Borozescu) y los muchos soldados apoyaron la acción y sirvieron para despejar el escenario y luego aderezarlo de nuevo. Hasta cierto punto, Carsen sigue la moda de hoy de adaptar las guerras antiguas a nuestra época, lo cual no es muy original pero confirma una vez más que es un maestro a la hora de dirigir cantantes, dando enjundia a los personajes y haciendo que la interacción entre ellos sea animada y atractiva, incluso en una larga ópera seria, con sus arias y recitativos y únicamente cortó una pequeña parte. En general, todo el reparto fue muy con-



Vanden Abeele

vincente y el nivel de las voces muy alto. Bruce Ford interpretó un Mitridate muy humano y hasta conmovedor, a pesar de sus acciones dictatoriales y crueles. Cantó con gran estilo, al igual que hizo Bejun Mehta en el papel de Farnace, un horrible personaje consentido al que le entra el sentido común al final. La soberbia voz de Mehta desarrolló un gran virtuosismo. El papel del dulce hermano de Farnace lo hizo Myrto Papatanasiu, una expresiva soprano de igual virtuosismo que se mostró muy convincente y entenedora, vestida de hombre. Mary Dunleavy en el papel de Aspasia, que se debate entre el deber y el amor, tuvo unos cuantos problemas de coloratura y la tesitura de sus difíciles arias. Veronica Cangemi tuvo la presencia vocal necesaria para el papel de Ismene. Maxim Mironov cantó un Marzio marcial pero con problemas de entonación y Jeffrey Francis fue un Arbace perfecto.

No se interpretó este Mozart con instrumentos originales sino con la Orquesta de La Monnaie en pleno, tocando bien pero no muy imaginativamente bajo la dirección de Mark Wigglesworth, que podría haber conseguido una articulación más fuerte pero decidió elegir algunos tiempos muy lentos, sobre todo en las arias en adagio.

Erna Metdepenninghen



© Mathias Bohrer / DG



1CD 0028947771777
1DVD 0044007343777

EN DIRECTO DESDE BADEN-BADEN

Anna Netrebko / Elina Garanča
Ramón Vargas / Ludovic Tézier
SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg
Marco Armiliato

LAS NUEVAS FIGURAS DE LA LÍRICA SE REÚNEN EN EL FESTIVAL DE BADEN-BADEN

Arias, duetos y emocionantes cuartetos en los que Netrebko, Garanča, Vargas y Tézier dan lo mejor de sí en un fabuloso recital. No faltan el dueto de las flores de *Lakmé*, páginas de *Rigoletto*, *L'Elisir d'amore* o *La Bohème*. Incluye un aria de la zarzuela *Las hijas del Zebedeo*.



Si deseas más información:
clasico.jazz@universalmusic.es

www.fnac.es

La *Lucia* de Mary Zimmerman

OBSESIONES Y FANTASMAS

Metropolitan Opera. 27-IX-2007. Donizetti, **Lucia di Lammermoor.** Natalie Dessay, Marcello Giordani, Mariusz Kwiecien, John Relyea. Director musical: **James Levine.** Directora de escena: **Mary Zimmerman.** Escenografía: Daniel Ostling. Vestuario: Mara Blumenfeld. Iluminación: T. J. Gerken.

NUEVA YORK Un planteamiento respetuosamente revisionista de las obras de repertorio empieza a surgir como un importante componente después del primer año de régimen de Peter Gelb en el Met. Al reclutar para el teatro unos frescos y originales ojos y oídos procedentes de Hollywood y Broadway, Gelb tuvo grandes éxitos de taquilla con sus dos primeras producciones, *Madama Butterfly*, dirigida por Anthony Minghella y *El barbero de Sevilla* de Bartlett Sher, y sigue en esta línea con la primera producción de la temporada, la cuidada y teatral *Lucia di Lammermoor* de Mary Zimmerman.

Zimmerman, que reside en Chicago, consiguió su mayor éxito en Nueva York con su adaptación de las *Metamorfosis* de Ovidio, al infundir en los mitos greco-romanos una urgencia post 11 de septiembre. Fue una pura coincidencia que las *Metamorfosis* tuviera su estreno una semana después de esa trágica fecha, pero la capacidad de Zimmerman para hacer vibrar e reinventar las antiguas historias hubiera sido extraordinaria ocurriera lo que ocurriera fuera del teatro. Al preparar su estreno en el Met, ella y el escenógrafo Daniel Ostling, viajaron a Escocia para impregnarse del ambiente del castillo de Culzean, que vieron, según lo que dijeron en unas notas al programa "como un lugar dominado por la locura, el escenario de un cuento de fantasmas victoriano". La nueva *Lucia*, situada en una especie de sintetizada época victoriana, es profundamente evocadora, al menos durante los primeros dos actos, antes de dar un giro un tanto molesto hacia lo abstracto en el tercero. Y desde luego hay fantas-

Marcello Giordani y Natalie Dessay en *Lucia di Lammermoor*

mas: la *ombra* descrita por Lucia en su primer aria llega a ser muy real, y en la escena final una espectral Lucia vuelve para recuperar a Edgardo, meciéndole tiernamente mientras muere, al igual que la sílfide del ballet, abrazando a su James.

Pero los mejores logros de Zimmerman fueron mucho más allá del ambiente y la alusión. Fue capaz de hacer que estos familiares personajes tuvieran vida, que fueran seres palpables y las relaciones de los unos con los otros quedaran claras como el cristal. Por ejemplo, hubo una interacción deliciosa cuando Natalie Dessay, en el papel de la vivaz Lucia, utilizó su encanto con su rezongona criada, Alisa (Michaela Martens, que merece un elogio), para conseguir la indulgente y complacida complicidad de ésta para una inminente cita con Edgardo. No he visto nunca el enfrentamiento entre hermano y hermana del segundo acto mejor interpretado

que esta vez con Dessay y Mariusz Kwiecien, que convirtió al típico malvado de Enrico en un hombre con verdaderos sentimientos hacia Lucia, incluso cuando la estaba utilizando para sus propios fines honestos pero equivocados.

Dessay ha criticado la falta de experiencia de Zimmermann con los cantantes, pero desde luego la directora merece al menos que le reconozca su mérito por haber conseguido una maravillosa interpretación de su primera dama. El Met puede jactarse de un extenso linaje de Lucias, desde Sembrich hasta Sutherland, muchas de las cuales fueron vocalmente o técnicamente superiores a Dessay. Pero dudo mucho que alguna de ellas encarnara mejor el papel, en el que cada nota parecía íntimamente ligada al cuerpo expresivo del que surgía. Gracias a la ineludible campaña publicitaria del Met, el rostro de Dessay ya es uno de los más reconocibles de

Nueva York, y si algunos inocentes de Nueva York piensan que ese rostro (fue proyectado muy ampliado en Times Square el día del estreno) pertenece a una mujer llamada Lucia di Lammermoor, su interpretación tan perfecta no hizo nada para corregir el error.

Todos sus colegas merecen elogios, y todos parecían felices en el mundo de Zimmerman. Sin embargo, ninguno de los hombres se mostró en buena forma vocal. Marcello Giordani fue un guapo Edgardo que hizo unas sonoras notas agudas pero su voz ya se ha hecho más pesada a expensas de la ágil belleza que tuvo antes. E incluso más apuesto aún, Kwiecien, que hizo una interpretación deslumbrante, puso en peligro su sedoso timbre al agredirlo sin necesidad en los agudos.

John Relyea sonaba impreciso y desenfocado, y probablemente estuviera contento de que su dúo con Lucia del segundo acto, la música más débil de la partitura, fuera ocasión para una entretenida transformación de escena.

James Levine, que dirigió su primera *Lucia*, dio, sorprendentemente, una de sus mejores interpretaciones; parecía estar enamorado de cada compás que dirigía (aunque en esta versión más larga de la tradicional hizo varios cortes), y todos los solos instrumentales fueron modulados elocuentemente. La arpista Deborah Hoffman merece una mención especial, al igual que Cecilia Brauer con una armónica de cristal, cuyas inquietantes vibraciones parecían surgir no del foso orquestal sino directamente de Dessay, de la mente obsesionada de Lucia.

Patrick Dillon

Grandes Orquestas

Octubre 2007 • ABRIL 2008

CENTRO CULTURAL MIGUEL DELIBES • VALLADOLID



28 octubre 2007 Wiener Kammerorchester • Virginia Martínez, *directora* • Ingrid Fliter, *piano*

9 noviembre 2007 BBC Philharmonic Orchestra • Gianandrea Noseda, *director* • Hilary Hahn, *violin*

15 de diciembre de 2007 Orchestre du Conservatoire de Paris • Lionel Bringuier, *director* • Roger Muraro, *piano*

25 de enero de 2008 Joven Orquesta Simón Bolívar de Venezuela • Gustavo Dudamel, *director*

9 de febrero de 2008 Kontzerthausorchester Berlin • Lothar Zagrosek, *director* • Tanja Tetzlaff, *violonchelo*

16 febrero 2008 Orquesta Filarmónica Nacional de Hungría • Zoltan Kocsis, *director y piano*

19 de febrero de 2008 Orquesta de Cámara de Noruega • Leiv Ove Andsnes, *director y piano*

25 febrero 2008 Rundfunk Sinfonieorchester Berlin • Marek Janowski, *director* • Petra Lang, *mezzo*

8 de abril de 2008 Orchestre de Paris • Christoph Eschenbach, *director*

19 abril 2008 NES Chamber Orchestra • Dmitry Sitkovetsky, *director* • Bella Davidovich, *piano*

27 abril 2008 Orchestre National de Belgique • Walter Weller, *director* • Anatol Ugorski, *piano*

Información: Centro Cultural Miguel Delibes
Avenida Monasterio Nuestra Señora de Prado, 2 • 47014 Valladolid
Tel 983 385 604 • www.fundacionsiglo.es

 **Junta de
Castilla y León**
Consejería de Cultura y Turismo
Fundación Siglo para las Artes de Castilla y León

**Centro Cultural
Miguel Delibes** 

Retrato de Unsuk Chin

MUSICA EN TODO SU ESPLENDOR

Musica. Cité de la Musique et de la Danse. Palais de la Musique et des Congrès. Palais du Rhin. 6, 7, 12/13-X-2007. Juanita Lascarro, Andreas Hörl, Sylvie Lacroix, Andrew Zolinsky. Neue Vocalsolisten. Ensemble InterContemporain, Ensemble Linea, Ensemble Modern, Ictus, MusikFabrik. Filarmónica de Estrasburgo, Sinfónica de la Radio de Stuttgart. Directores: Marc Albrecht, Fabrice Pierre, Franck Ollu, François-Xavier Roth, Peter Rundel. Obras de Mark André, Christophe Bertrand, Oscar Bianchi, Unsuk Chin, Bernhard Lang, Jonathan Harvey, György Ligeti, Bruno Mantovani, François Sarhan, Martin Smolka, etc.

ESTRASBURGO Con más de 17000 espectadores, las tres semanas de *Musica* de Estrasburgo confirman el trabajo logrado gracias a la continuidad de un equipo estable. Este otoño la programación giraba en torno a numerosos polos y no sobre una sola temática o figura destacada de la música contemporánea.

Por tercer año consecutivo dieciocho jóvenes compositores radicados en Europa presentaron sus obras. La mitad descubría un verdadero potencial e, incluso, cierto número de personalidades emergentes. El concierto de Opus XXI reveló a la japonesa Malika Kishino (n. 1971), la portuguesa Patricia Sucena Almeida (1972) y al checo Miroslav Srnka (1975), mientras que en Linea destacaron la japonesa Yumiko Yokoi (1980), la británica Naomi Pinnock (1979) y el español Josep Sanz i Quintana (1977).

El momento clave de esta

edición ha sido el retrato consagrado a la coreana Unsuk Chin. A sus 46 años, esta compositora instalada en Berlín se impone entre los grandes credores de nuestro tiempo. Artista exigente, no teme alguna concesión a la tonalidad como en el *Concierto para violín*. Las cinco obras propuestas confirmaron lo que ya se presentía al hilo de las escasas programaciones francesas de Chin, en particular la cantata *Les troyennes*, página ya antigua (1990) pero de una fuerza sorprendente, muy bien interpretada por la Orquesta de la Radio de Stuttgart, los potentes Coros de la Radio de Colonia y una Casandra alucinada en la voz de la asombrosa soprano colombiana Juanita Lascarro. La gran idea de *Musica* ha sido confrontar a esta autora con su maestro György Ligeti, de quien pudo escucharse íntegra su obra orquestal. Este *Retrato de Unsuk Chin* ha



UNSUK CHIN

permitido la revelación de un pianista impresionante, el británico Andrew Zolinsky, que otorgó la categoría de clásico a todo lo que tocó ya fueran los *Estudios* de Nancarrow, Ligeti o Chin, captando incluso la atención durante los treinta minutos de la interminable página de Bernhard Lang.

Por lo demás, hay que constatar que no pocos compositores estiran con exceso ideas seductoras pero que se

agotan antes de tiempo. Así, *Matra* del italiano Oscar Bianchi (1975), cuyo discurso se extingue a la mitad de sus cincuenta minutos, magistralmente defendidos por el Ensemble Ictus de Bruselas y los Neue Vocalsolisten de Stuttgart, y la pieza de Martin Smolka (1959), *Rush Hour in Celestial Streets*, tocada por el extraordinario ensemble MusikFabrik. *Ni* de Mark André encierra páginas penetrantes que no ocultan su proximidad a Lachenmann.

Por el contrario, los retratos de Bernhard Lang y, sobre todo, François Sarhan decepcionaron. El Ensemble InterContemporain celebraba curiosamente con un año de retraso su trigésimo aniversario; el concierto, dirigido por el excelente François-Xavier Roth, permitió degustar *Con leggerezza*, delicado manjar de Bruno Mantovani (1974).

Bruno Serrou

IV TALLER DE INTERPRETACIÓN ESCÉNICA PARA CANTANTES LÍRICOS / IV WORKSHOP IN STAGE PERFORMANCE FOR OPERA SINGERS

DIRECTOR: GIANCARLO DEL MONACO

DIRECTOR MUSICAL: JORGE RUBIO

Enero-Julio 2008

Inscripciones hasta el 12 de diciembre

Organiza: **Fundación General de la Universidad de Alcalá**

Información: Tel. 91 879 74 41

<lpsierra@fgua.es>

<http://www.fgua.es>



Matrícula gratuita



Universidad
de Alcalá

Patrocina



Colabora



Sesión frustrada

BARRIDA POR LA MAREA

Théâtre du Capitole. 9-X-2007. Lalo, *Le Roi d'Ys*. Paul Gay, Sophie Koch, Inva Mula, Charles Castronovo, Franck Ferrari. Coro del Capitolio. Coro masculino de la Ópera Nacional del Rin. Orquesta Nacional del Capitolio. Director musical: **Yves Abel**. Director de escena: **Nicolas Joël**. Decorados: Ezio Frigerio. Vestuario: Franca Squarciapino.

TOULOUSE Ópera rara desde su estreno en 1888, *Le Roi d'Ys* de Lalo parece volver con fuerza. Siete meses después de representarse en Saint-Etienne (ver SCHERZO, abril de 2007), espectáculo que se repondrá la próxima primavera en Lieja, le tocaba ahora al Capitolio de Toulouse proponer, como comienzo de su temporada, una producción propia de esta misma obra cuya celebridad ha podido mantenerse gracias a la obertura y a la romanza de Mylio del tercer acto. Inscrita en un suntoso reparto vocal, la puesta en escena de Nicolas Joël resulta estática e interiorizada; los cantantes aparecen enva-

rados en unos personajes vestidos con trajes de la Guerra de las galaxias firmados por Franca Squarciapino y aparentemente sin saber qué hacer en medio de un inmenso decorado geométrico de Ezio Frigerio dominado por una colosal escalera de mármol embutida entre columnas, todo ello iluminado con un azul tan sombrío como un fondo submarino. El joven director francocanadiense Yves Abel propició, desde la obertura, un impulso sinfónico terriblemente ruidoso haciendo centellear a una Orquesta del Capitolio atornadora, lo que anunciaba una prestación instrumental demasiado opresiva cuya conse-

cuencia fue empujar a los cantantes hasta el límite de sus posibilidades vocales.

Tal es así que cuando al final del entreacto un contrariado Nicolas Joël, en su condición de director del Teatro, apareció en el proskenio, la sorpresa en la sala no fue demasiado grande al anunciarse la interrupción definitiva de la representación a causa de astenia en las cuerdas vocales. Las de Sophie Koch, que no resistió las tensiones suscitadas por una orquesta excesivamente fogosa. La cantante pudo llegar con dificultad al término de la primera hora para apagarse irrevocablemente durante la pausa. Diagnóstico del médico:

laringitis curable sólo con reposo, ni siquiera por medio de los habituales "medicamentos milagrosos". El espectáculo no podía continuar; decepción del público, ciertamente, pero también de la joven mezzo y, asimismo, de sus compañeros de desventura, todos y cada uno de ellos a cual más brillante: Paul Gay, rey de Ys de voz bronceada; Inva Mula, exquisita Rozenn; Charles Castronovo, ferviente Mylio; Franck Ferrari, Karnac más patético que malvado.

En resumen, un cartel fastuoso cuyo vuelo, por desgracia, se vino abajo en pleno despegue.

Bruno Serrou

Celebraciones y curiosidades

SU MAJESTAD EL ÓRGANO

Toulouse. Festival Internacional Toulouse les Orgues. 4/7-X-2007.

He aquí el órgano en cualquiera de sus variantes y combinaciones. Bajo el título *Tres danzas en dos tiempos*, escuchamos obras de Alain y Duruflé en una propuesta que presenta tanto las versiones originales como su adaptación para orquesta u órgano en arreglos encargados a Luc Antonini y los organistas Vincent Warnier y William Whitehead. Con la gran Orchestre Nationale du Capitole de Toulouse impetuosamente dirigida por Fabien Gabel, encontramos soluciones asombrosas y un resultado muy interesante... también en el aspecto escénico.

La presentación del proyecto de la asociación Chamada Tolosa para la construcción de un órgano ibérico en la maravillosa y diáfana Église des Jacobins, fue ilustrado con tientos y batallas de Correa de Arauxo,

Heredia, Cabezón, Milán y Ximénez, interpretados por unos ministriles afinadísimos y de gusto exquisito: el magnífico conjunto Les Sacqueboutiers. Esa tarde, cambio de tercio con un recital del holandés Pieter van Dijk, pura precisión y musicalidad, dedicado a Bach y Buxtehude.

El sábado 6 se organizó un auténtico tour en "petit train" en pos de los organistas internacionales. Comenzamos en Saint Sernin con Karin Nelson (Suiza) y Dietrich Wäglar (Alemania); luego, repertorio ibérico con José Luis González Uriol (España) y João Vaz (Portugal), piezas de estudio francesas ante la virgen negra de Notre-Dame La Daurade por Jean Ferrard (Bélgica) y Van Dijk, danzante música italiana en el órgano moderno del Institut Catholique por Mario Penzar (Croacia), y, para ter-

minar, Reinhard Jaud (Austria) interpretando a Czerny, Liszt, Bruckner y Planyavsky en la Eglise Du Gesu. Lo más destacable, *Pedro y el lobo* en una transcripción para órgano "a cuatro manos y cuatro pies" de Roberto Antonelli (Italia) y Mauricio Croci (Suiza); recitando, una divertidísima Colette Mignon.

El coro de cámara Les Éléments cumple diez años, y lo celebró interpretando la integral de los motetes de Bach dirigidos por un enérgico Joël Suhubiette, que supo mantener austeridad y efusividad en perfecto equilibrio. Los músicos del Ensemble Jacques Moderne acompañaron con ritmo incansable a unas voces de empaste perfecto. *Jesu, meine Freude BWV 227* nos dejó momentos bellísimos de grandes contrastes y *Singet dem Herrn ein neues Lied* resultó colorido, brillante y matizado.

simo. La propina final, un Bach "revisado" por Knut Nystedt: sobrecogedor.

Otra conmemoración, un homenaje a Jean Langlais en el centenario de su nacimiento, nos llevó a Escalquens: allí escuchamos como parte de la liturgia su *Messe d'Escalquens*, una obra luminosa y cristalina que se mezcló con los cánticos del pueblo y las vertiginosas improvisaciones del organista. El viaje terminó con una reconstrucción de los oficios franceses del S. XVII donde se alternaron piezas e improvisaciones al órgano con motetes de Moulinié, Nivers y Clérambault: un equilibrado Ensemble Antiphona dirigido por Rolandas Muleika.

Con tanta música, los días pasan volando. Seguro que volveremos antes de 2013.

María Sánchez-Archidona



Asier Polo

Violoncello

Marta Zabaleta

Piano

Debussy

Hindemith

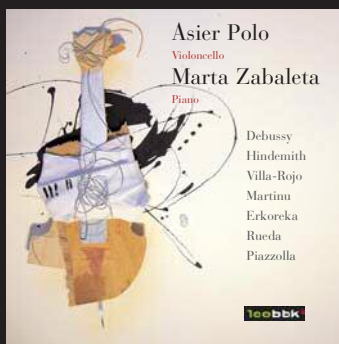
Villa-Rojo

Martini

Erkoreka

Rueda

Piazzolla



LIM / BBK 015

100bbk

DISTRIBUIDO POR:



www.ferysa.es
correo@ferysa.es
Fax 91 358 89 14

Se completa el *Anillo* de Pappano y Keith Warner

LA DOBLE HÉLICE

Royal Opera House Covent Garden. 2, 4, 7, 9-X-2007. Wagner, *Der Ring des Nibelungen*. John Tomlinson, Simon O'Neill, Eva-Marie Westbroek, Peter Sidhom, Lisa Gasteen. Director musical: Antonio Pappano. Director de escena: Keith Warner.

LONDRES El nuevo *Anillo* de la Royal Opera, el primer ciclo íntegro desde que el edificio volvió a abrir, tuvo bastante éxito. El director musical de la Royal Opera House, Antonio Pappano se está convirtiendo en un wagneriano distinguido, sobre todo por los pasajes líricos y su atención a los detalles orquestales, aunque el cuadro más grande aun no ha cuajado del todo.

Desde que la primera ópera fue puesta en escena en diciembre de 2003, muchos han expresado sus reservas en cuanto al enfoque complicado y excesivamente simbólico del director de escena Keith Warner y el escenógrafo Stefanos Lazaridis. ¿Por qué hay una hélice, un avión, una doble hélice? ¿Necesitan Sigfrido una ridícula coleta de caballo y las hijas del Rin tener el pelo teñido de azul? Como siempre pasa con la *Tetralogía* de Wagner, una gran parte de la lógica de la producción, que ha demostrado ser muy ambigua cuando se presenta cada ópera por separado, de repente se encarriló al anudar el ciclo.

Bryn Terfel, que tenía que haber cantado su primer Wotan/Caminante, provocó muchos disgustos al retirarse en el último momento. Sin embargo, él se lo perdió —¿algún día cantará ese papel o se le ha escapado el momento?— y nosotros hemos ganado inesperadamente. John Tomlinson, con sus 61 años, y que ha cantado Wotan innumerables veces, hizo la interpretación de su vida. Tronante, meditabundo, furioso, en un momento se parecía a un viejo que lleva encima el peso de la experiencia de los siglos y en otro, el Rey Lear cargando con su locura. Fue una brillante representación.



Clive Barda

Lisa Gasteen como Brunilda en *El ocaso de los dioses*

El *Anillo* tuvo un comienzo espléndido con una fuerte *Oro del Rin* y alcanzó su nivel máximo con *La walkyria* (con Simon O'Neill y Eva-Marie Westbroek, soberbios en los papeles de Sigmundo y Siglinda. Tomlinson, como personaje fundamental, y el igualmente excelente Peter Sidhom como Alberich sostuvieron una poderosa fuerza dramática que también influyó en *Sigfrido*.

El ocaso de los dioses, sin embargo, perdió su camino durante los primeros dos actos. La escenificación fue a veces confusa, sobre todo en el incómodo cambio desde la Sala de los gibichungos a la roca de Brunilda, Y la orquesta, soberbia hasta aquel momento, sonó cansada y deslustrada. En el tercer acto, la adrenalina apareció de nuevo con la maravillosa voz de Lisa Gasteen como Brunilda, gloriosa en su furia y dolor, provocadas por la traición. No está siempre segura en los agudos, pero tiene una presencia y una intensidad óptimas para el papel.

El Sigfrido de John Treleaven no llegó a hacer del todo la transformación del jovencito torpe en un héroe dorado, pero cantó de forma más que competente. Treleaven no es del gusto de todo

el mundo, pero pocos son los cantantes capaces de cantar este papel imposible de *heldentenor*. Las Nornas — Catherine Wyn-Rogers, Yvonne Howard y especialmente Marina Poplavskaja — causaron buena impresión. Peter Coleman-Wright (Gunther), Emily Magee (Gutrune), Miholo Fujimura (Waltraute) fueron efectivos en general. Kurt Rydl podía haber estado más crispado en su papel del siniestro y gruñón Hagen. Sus coros de vasallos fueron asombrosos y embelesadores.

¿Qué nos mostró esa producción rica en símbolos de Keith Warner y Stefanos Lazaridis? En una palabra, humanidad. La dimensión humana fue explorada con brillantez. El mensaje, al parecer, fue que ya los dioses han sido aniquilados, ahora le toca al hombre, con todos sus conocimientos imperfectos, regir su propio destino. Se podía haber deseado algo más de poesía visual para los grandes momentos. Pero ningún *Anillo* ha sido redondo. Pero este ciclo se luce por su consistente inteligencia, ingenio y, esporádicamente, por ese resplandor wagneriano verdadero y emocionante.

Fiona Maddocks

La última gran obra de Gluck

EN LA CAJA DE IFIGENIA

Londres. Royal Opera House Covent Garden. Gluck, *Iphigénie en Tauride*. Susan Graham, Simon Keenlyside, Paul Groves. Director musical: Ivor Bolton. Director de escena: Robert Carsen.

La nueva temporada de la Royal Opera empezó con un nivel musical muy alto con la *Iphigénie en Tauride* de Gluck, la última obra importante del compositor. Escrita en 1779 para París, y llena de novedades para su tiempo, este tenso drama basado en una obra de Eurípides parpadeó entre la oscuridad y la luz, la profunda agitación y la elegante resignación. La soberbia partitura, con su ritmo que aporrea con la fuerza del huracán y sus contornos casi bailables, nos muestra a este compositor central en su momento más singular e irresistible.

Ivor Bolton dirigió intensa y explosivamente, y la Orquesta Age of Enlightenment tocó arrolladoramente. El reparto fue de primera. La



Susan Graham y Simon Keenlyside en *Iphigénie en Tauride* de Gluck

soprano norteamericana Susan Graham, en el papel principal, se mostró ambigua, trastornada y finalmente aislada y fue el centro de atención con su figura escultural, espléndida, y el lozano

timbre y su viva gracia. La relación más desarrollada es la de amor y apasionada amistad entre dos griegos, Oreste y Pylade. Simon Keenlyside se movió ágilmente por el escenario con

sus muestras características de atletismo y una voz ricamente persuasiva. El tenor Paul Groves fue efectivo, aunque vocalmente algo desigual en el papel de Pylade.

Sin embargo, la opresiva puesta en escena no fue, digamos, muy alegre. La producción de Robert Carsen con decorados de Tobias Hoheisen, trató la pieza con demasiada dureza, como un drama psicológico, pero de forma extraña y deshumanizada. La muy estilizada acción ocurre dentro de una lúgubre caja gris, con todo el mundo vestido de negro. Al final, cuando la luz del sol ilumina todo el escenario, la visión fue de una deslumbrante belleza. Por desgracia, llegó demasiado tarde.

Fiona Maddocks

pluralensemble07
dirección fabián panisello

solistas internacionales

museo thyssen-bornemisza

> Martes 24 de abril / 20h

Marco Blaauw, *trompeta*

Obras de Barry / Scelsi / Saunders / Blaauw / Mundry / Berio

> Domingo 6 de mayo / 12h

Ema Alexeeva, *violin*

Dimitri Vassilakis, *piano*

Obras de De Pablo / Panisello / Berio / Messiaen / Rueda / Debussy

> Domingo 10 de junio / 12h

Concierto especial Solistas Plural Ensemble

Obras de César Camarero* / Jesús Torres / [*incluye estreno absoluto]

> Domingo 28 de octubre / 12h

Nicolas Miribel, *violin*

Obras de De Pablo / Tanada / Haddad / Camarero / Donatoni / Lachenmann / Sciarrino

> Domingo 25 de noviembre / 12h

Siegfried Steinkogler, *guitarra*

Obras de Henze / Marco / Hueber / Steinkogler / Fürst / Del Puerto / Turina

claves de acceso la música del siglo XX

círculo de bellas artes

> Miércoles 14 de marzo / 20h

Trío, Maurice Ravel

Exposición Luis de Pablo

> Miércoles 25 de abril / 20h

Música tradicional de África

Concierto para piano, György Ligeti

Misterios del Macabre, György Ligeti

Músicos Wagogo / Solistas Alberto Rosado / Pilar Jurado / Marco Blaauw / Director Fabián Panisello / Exposición Simha Arom / Polo Vallejo

> Miércoles 9 de mayo / 20h

L'Isle Joyeuse, Claude Debussy

Sonata para violín y piano, Claude Debussy

Solistas Dimitri Vassilakis / Ema Alexeeva Exposición Luis de Pablo

> Miércoles 13 de junio / 20h

Piezas de Berg / Webern / Schönberg

Exposición José Luis Téllez

> Miércoles 26 de septiembre / 20h

Trío contrastes, Béla Bartók

Exposición Álvaro Guibert

> Miércoles 24 de octubre / 20h

Pierrot Lunaire op.21, Arnold Schönberg

Solista Salome Kammer / Director Fabián Panisello / Exposición Tomás Marco

> Miércoles 7 de noviembre / 20h

Concierto para clave y cinco instrumentos, Manuel de Falla

Concertino, Leoš Janáček

Solista Alberto Rosado / Director invitado

Cesareo Costa / Exposición Juan Lucas

> Lunes 19 de noviembre / 20h

Derive I, Sonatina, Pierre Boulez

Solistas Alberto Rosado / Clara Andradá / Director

Fabián Panisello / Exposición Tomás Marco

otros conciertos

institute for contemporary performance, mannes, nueva york

> Sábado 16 de junio

Doble Retrato. Obras de Camarero y Torres

> Domingo 17 de junio

Música Presente. Luis de Pablo

Obras de Rueda / Panisello / López López / Vallejo / Arias / De Pablo

festival internacional de música de alicante

> Viernes 21 de septiembre

Japón XXI

Obras de Hosokawa / Mochizuki / Kishino / Itoh / Takemitsu

konzerthaus, berlin

> Lunes 26 de noviembre

Música actual de España y Latinoamérica

Obras de Rivas / Del Puerto / Paredes / Panisello / Zender / Rueda

c/ Toledo 95 / 28005 Madrid / T. +34 91 365 99 82 / +34 639 00 71 99 / www.pluralensemble.com / plural@pluralensemble.com

Teatre Auditori de Granollers



Orquestra de Cambra de Granollers

Director titular Francesc Guillén

TEMPORADA 2007-2008

2 de desembre 2007

MUSIQUE DE TABLE

Concert per a flauta, violí, violoncel i orquestra en la major, TVV53:A2, **G.Ph. Telemann**
Concerto grosso, op. 6, n. 9, en fa major, **G.F. Händel**
Concerto grosso, op. 6, n. 11, la major, **G.F. Händel**
Concerto grosso, op. 6, n. 8, sol menor, **A. Corelli**
Francesc Guillén, direcció

10 de febrer 2008

LA QUARTA DE MAHLER

Lieder eines fahrenden Gesellen
(instrumentació A. Schönberg), **G. Mahler**
Simfonia n. 4 (instrumentació Stein), **G. Mahler**
Rosa Mateu, soprano
Francesc Guillén, direcció

9 de març 2008

CONCERT DE LA CORONACIÓ DE W.A. MOZART

Concert de la Coronació per a piano i orquestra kv. 537 en re major, **W.A. Mozart**
Simfonia n. 2 per a cordes i trompeta, **A. Honegger**
Laia Masramon, piano solista
Francesc Guillén, direcció

13 d'abril 2008

L'OCGR AMB JOAN ALBERT AMARGÓS

Concert per a clarinet i orquestra (1995), **J.A. Amargós**
Atlantic Trio, **J.A. Amargós**
Homenatge a Michael Brecker per a saxo alt i orquestra, **J.A. Amargós** (Estrena)
Albert Julià, saxòfon solista
Josep Fuster, clarinet solista
Joan Albert Amargós, direcció

10 i 11 de maig 2008

CARMINA BURANA

Suite òpera de tres rals, **K. Weill**
Carmina Burana, **C. Orff**
Francesc Guillén, direcció

INFORMA'T A LES TAQUILLES

Tel. 93 840 51 21

www.ocgr.cat

www.teatreauditoridegranollers.cat

Patrocinadors



obra social
caixaterrassa



Estabanell
Energia

Ciclo Monteverdi

UNA EXHIBICIÓN DE TALENTO JOVEN

Het Muziektheater. IX/2007. Monteverdi, *L'Orfeo*, *Il ritorno d'Ulisse in patria*, *L'incoronazione di Poppea*, *Madrigales*. Patricia Bardon, Machteld Baumans, Danielle De Niese, Ilde Eerens, Malena Ernman, Elizabeth Cragg, Tania Kross, Gaëlle Le Roi, Anna Maria Panzarella, Christianne Stotijn, Wilke Te Brummelstroete, Judith van Wanroij, Paul Agnew, Alan Ewing, Emiliano González-Toro, Maarten Koningsberger, Bejun Mehta, Paul Nilon, Jeremy Ovenden, Giovanni Battista Parodi. Directores musicales: **Christophe Rousset**, **Stephen Stubbs**, **Glenn Wilson**, Director de escena: **Pierre Audi**.

ÁMSTERDAM Después del *Anillo* de Wagner, la Ópera de los Países Bajos presentó otro "ciclo" de su director artístico, Pierre Audi: producciones de las tres óperas conocidas de Monteverdi y una cuarta velada a base de los *Madrigales* que incluían *el Lamento d'Arianna*, *Il ballo delle ingrate* y *Il combattimento*. Esta cuarta producción fue en parte una reposición con unos decorados adaptados de Kounellis en un complejo industrial (Westergasfabriek) que se ha convertido en uno de los centros culturales más funcionales de Ámsterdam. La única pieza nueva fue el *Lamento d'Arianna*, que se dio como una verdadera ópera pero cuya fuerza dramática no hubiera sido la misma con otro cantante que no fuera Christianne Stotijn. La intensidad de su voz y la convincente potencia de su interpretación, que dio la impresión de ser totalmente espontánea, pareció proporcionar a la obra de Monteverdi una fuerza dramática muy por encima de la partitura misma.

En *L'incoronazione di Poppea*, Stotijn conmovió de igual manera con sus talentos en el papel de Ottavia. Con un toque inesperado en la voz y en su porte, fue una joven Ottavia excepcional, en su papel de una rival amenazadora frente a Poppea. Pero fue realmente Danielle De Niese, encantadora vocal y dramáticamente como Poppea, quien se mostró la más provocadora. Aunque le quedan por aprender muchos secretos sobre el *stile rappresentativo* del siglo XVII, fue una maravilla en el escenario, frente al Nerone ligeramente exagerado de Malena Ernman.



Emiliano González-Toro y Danielle De Niese en *L'incoronazione...*

Tanto los *Madrigales* como *Poppea* exhibieron muchos estupendos jóvenes talentos y vale la pena mencionar varios nombres, por ejemplo Judith van Wanroij (Ingrata, Valetto y también una excelente Eurídice de *L'Orfeo*), Ilse Eerens (Amore, Ninfa de *L'Orfeo*) y el joven italiano Giovanni Battista Parodi (Plutón y Séneca). Este último no es un bajo profundo, sino un cantante que sabe calibrar sus palabras dentro de los límites de un hermoso cantable. El verdadero descubrimiento fue Emiliano González-Toro, un joven tenor suizo de orígenes chilenos, que combinó un sensible Testo en el *Combattimento* con un gracioso pero también muy hermosamente cantado Arnalta en *Poppea*.

Menos convincente fue el reestreno de *Il ritorno d'Ulisse in patria*. La maestría de Audi se evidenció en todos los detalles, pero con la excepción del juvenil Télmaco de Ed Lyon y el carismático Melanto de Tania Kross, a los personajes les faltó fuerza, sobre todo al Ulises de Paul Nilon (pero la verdad es que resulta difícil competir con el recuerdo de Anthony Rolfe-Johnson).

El problema principal de estas producciones fue el estético pero frío acerca-

miento de Audi, que convirtió *Poppea* y la segunda parte de *Ulisse* en estériles e hizo que *L'Orfeo* careciera de dramatismo. Fue una pastoral hermosamente escenificada pero con muy poca emoción salvo en el encuentro de Orfeo con el espíritu de Eurídice. Sin embargo, los dos cantantes en esos papeles, Jeremy Ovenden y Judith van Wanroij, merecen grandes elogios. Ni siquiera la trágica llegada de la Mensajera tuvo el efecto deseado, en gran parte porque la hermosa voz de Tania Kross careció de la suficiente personalidad como para animar la puesta en escena de Audi. Otro problema fue el uso de pequeños grupos de instrumentos. Christophe Rousset y Les Talens Lyriques pudieron aprovecharlos porque tocaban en un lugar más pequeño del Westergasfabriek, pero Rousset con *Poppea*, al igual que Stephen Stubbs con *Tragicomedia* y Concerto Palatino en *L'Orfeo* no siempre produjeron suficiente sonido para el espacio más grande del Muziektheater. Es esta sala sólo Glenn Wilson y el Ensemble Esxatos (*Ulisse*) fueron capaces de realzar la riqueza musical del lenguaje musical de Monteverdi.

Paul Korenhof

CYPRIEN KATSARIS

Después de más veinte años de grabar para los más importantes catálogos, he tomado la decisión de crear mi propio sello discográfico. Me lancé a esta aventura en enero de 2001, en el alba del siglo XXI; de ahí que la elección del nombre apropiado fuese PIANO 21. Desde entonces ha sido -y es- el vehículo para mis propias grabaciones, algunas de ellas realizadas durante conciertos públicos. El sello reúne grabaciones nuevas y registros procedentes de archivos privados y radiofónicos de varios países, así como reediciones. PIANO 21 da cauce a mi doble pasión por compartir la música no sólo del gran repertorio –algo natural- sino también por descubrir obras raras o menos conocidas.



THE COMPLETE MOZART PIANO CONCERTOS
Salzburger Kammerphilharmonie, Yoon Kuk Lee

P21 009-N (vol. 1) P21 021-N (vol. 3)
P21 010-N (vol. 2) P21 025-N (vol. 4)

ARCHIVE SERIES



BEETHOVEN
Piano Concerto no. 3
Sonatas no. 31 & no. 12

P21 014-A



LISZT
Concerto in the Hungarian Style
(Orch. Tchaikovsky)
Hungarian Fantasy
SCHUBERT
Wanderer Fantasia (Arr. Liszt)

P21 022-A



SCRIBIN
The complete Dances

P21 023-A (2CD)



RACHMANINOV Concerto no. 3
TCHAIKOVSKY Concerto no. 1
Scriabin, Prokofiev, Shchedrin
Rimsky-Korsakov/Cziffra

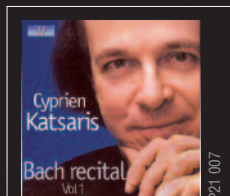
P21 020-A (2CD)



MIKIS THEODORAKIS
Suite no. 1 for piano and orchestra
Piano Concerto
Symphonie no. 2

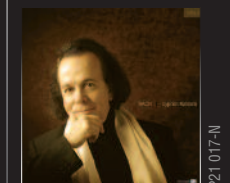
P21 027-A (2CD)

Un músico de prodigiosa técnica y genuino entendimiento, cuyo sentido del gesto musical es simplemente extraordinario. Cyprien Katsaris es un músico que ha dedicado su vida a la música.



BACH RECITAL Vol. 1

P21 007



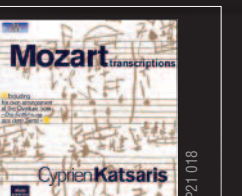
BACH RECITAL Vol. 2
Transcriptions

P21 017-N



BACH AND SONS

P21 013



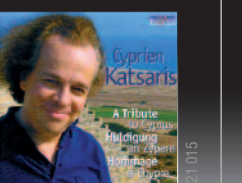
MOZART TRANSCRIPTIONS
Including his own arrangement
of the Overture from
'Die Entführung aus dem Serail'

P21 018



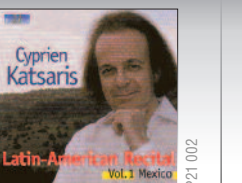
THE MOZART FAMILY
Works by Wolfgang Amadeus,
Leopold and Franz Xaver

P21 019



A TRIBUTE TO CYPRUS

P21 015



Latin American Recital
Vol. 1 Mexico

P21 002



BEETHOVEN
Die Geschöpfe des Prometheus

P21 001



SCHUMANN
Papillons, Blumenstück, Arabeske,
Kinderszenen, Phantasie

P21 016



IN MEMORIAM CHOPIN 1849-1999
Live at Carnegie Hall

P21 003 (2CD)



Sergei Bortkiewicz
Piano works

P21 004

Estreno de una ópera de Vacchi

ARROZ Y MOSQUITOS

Teatro alla Scala. 21-IX-2007. Vacchi, **Teneke.** Rachel Harnisch, Steve Davislim, Andrea Concetti, Anna Smirnova, Nicola Ulivieri, Alessandro Paliaga. Director musical: **Roberto Abbado.** Director de escena: **Ermanno Olmi.**

MILÁN *Teneke*, ópera larga, ambiciosa, densa y muy elaborada, es discontinua y en algunos aspectos decepcionante. Se inspira en una novela corta de Yashâr Kemal: en un pueblecito de Anatolia los campesinos son víctimas de los cultivadores de arroz, que destruyen los campos inundándolos para sus cultivos y causando mosquitos y malaria. Un prefecto intenta hacer respetar las leyes que deberían proteger a los campesinos, pero es trasladado. Los *teneke* son los tambores de lata que acompañan con escarnio la partida del protagonista derrotado. La novela ha sido reducida a libreto por Franco Marcoaldi, que resume brevemente los hechos en un texto banal y no privado de faltas de gusto. La música tiene su límite mayor en lo genérico y trivial



Escena de *Teneke* de Fabio Vacchi en el Teatro alla Scala

de las partes solistas. Hay algunas excepciones significativas, que se refieren en primer lugar a la evocación (apenas apuntada en Kemal, pero importante en la ópera) de la lejana Nemrin, la mujer amada por el prefecto, que actúa para apoyarlo como soñada aparición, y tiene una parte lírica de planta tradicional pero sugestiva. Elimina el comienzo del tercer

acto, una parodia de *Questo è un nodo avviluppato* de la *Cenerentola* de Rossini, absolutamente fuera de lugar e involuntariamente cómico. Más interesante la escritura coral, que tiene gran relieve e indiscutible sabiduría, aun si no siempre evita los riesgos del academicismo y de la retórica. El aspecto más sugestivo de la ópera se reconoce una vez más, como

suele ocurrir con Vacchi, en la escritura orquestal, que logra asimilar vocabularios diversos (incluso de orígenes étnicos) en el interior de un lenguaje y una calidad de sonido personales. Magnífica por seguridad, precisión y profundidad de adhesión la dirección de Roberto Abbado. Impecable el reparto con Steve Davislim (el prefecto), Rachel Harnisch (Nemrin), Nicola Ulivieri, agresivo jefe de los arroceros, Anna Smirnova y Alessandro Paliaga (los rebeldes Zeyno y Memed), Andrea Concetti y Angelo Veccia. La dirección de escena de Ermanno Olmi, más bien estática, revelaba los límites y el embarazo de un director de cine de mediocres experiencias teatrales. Muy sugerente la escenografía de Arnaldo Pomodoro.

Paolo Petazzi

Biondi, director de ópera

EL HÉROE Y EL SULTÁN

Teatro Malibran. 4, 5-X-2007. Vivaldi, **Ercole sul Termodonte.** Roberta Invernizzi, Romina Basso, Emanuela Galli, Stefanie Irányi, Carlo Allemano, Jordi Domènech. Vivaldi, **Bajazet.** Daniela Barcellona, Christian Senn, Marina De Liso, Lucia Cirillo, Vivica Genaux. Europa Galante. Director musical: **Fabio Biondi.** Director de escena Anja Rudak.

VENEZIA La colaboración de Fabio Biondi y su grupo Europa Galante con La Fenice ha continuado en el Teatro Malibran con dos óperas de Vivaldi, *Ercole sul Termodonte* (Roma, 1723), y *Bajazet* (Verona, 1735). El título de la primera puede inducir a engaño: sobre el fondo del conflicto entre los seguidores de Hércules y las Amazonas, los amores de Hipólita y Teseo y Martesia y Alceste son más importantes que los trabajos de Hércules, que vencedor, en un gesto de sabiduría y generosidad, obtiene las armas de la reina Antiope. Más violentas tensiones trágicas presenta *Bajazet*, reuni-

do como un pastiche mezclando partes nuevas y arias tomadas de varias óperas del mismo Vivaldi y de Hasse, Broschi y otros (también en *Ercole sul Termodonte* Vivaldi adaptó algunas arias suyas preexistentes). La feroz, tenaz hostilidad del turco Bajazet (única voz masculina) contra Tamerlano inspiró a Vivaldi en una escena crucial un recitativo acompañado de rara intensidad, y la combinación de arias de fuentes diversas (o nacidas para contextos diferentes) produce un resultado complejo de alto nivel, magníficamente valorizado por la fantasía interpretativa de Biondi, auténtico protagonis-

ta de ambas óperas (de las cuales se ha ocupado incluso de la revisión y acabado de las partes que faltaban). La variedad, la movilidad del fraseo, el arrebató y la intensidad recogieron el talante de cada aria con la adhesión más persuasiva. De calidad discreta o elevada fue el reparto: en *Ercole sul Termodonte* (el río de la región de las Amazonas) agradó sobre todo Roberta Invernizzi y junto a ella recordamos a Romina Basso (Antiope) y Carlo Allemano (Ercole). En *Bajazet*, Marina De Liso fue una intensa Asteria, Vivica Genaux una Irene de virtuosismo desencadenado, Christian Senn un noble Bajazet y

se desempeñaron egregiamente Daniela Barcellona (Tamerlano) y Lucia Cirillo (Andronico). Como el año pasado para *Didone* de Cavalli, la escenografía, el vestuario y la dirección de escena eran fruto de un laboratorio procedente de la Facultad de Artes y Diseño IUAV de Venecia. El trabajo colectivo revelaba solamente una tímida falta de ideas, y se puede decir que la representación de *Ercole sul Termodonte*, con vestuario dieciochesco, no parecía más teatral que la forma semiescénica con trajes modernos de *Bajazet*.

Paolo Petazzi

Estreno de una ópera de Luca Mosca

GOLDONI VUELVE A VENECIA

Venecia. Teatro La Fenice. 21-IX-2007. Mosca, **Signor Goldoni**. Barbara Hannigan, Alda Caiello, Cristina Zavalloni, Sara Mingardo, Michael Bennett, Chris Ziegler, Roberto Abbondanza, Michael Leibundgut. Director musical: **Andrea Molino**. Director de escena: **Davide Livermore**. Decorados: Santi Centineo.

Después de cinco años, La Fenice vuelve a presentar una novedad, encargada para la ocasión del tricentenario del nacimiento de Goldoni a Luca Mosca (nacido en Milán en 1957, pero residente en Venecia desde hace tiempo) y Gianluigi Melega (1935), que como poeta escribe en lengua inglesa. *Signor Goldoni* usa el homenaje al gran comediógrafo como pretexto para un juego de máscaras ligero y surrealista. El arcángel Rafael (Alda Caiello) invita a Goldoni (Roberto Abbondanza) a dejar los Campos Elíseos para llevarlo de vuelta a Venecia donde los dueños de la casa son Otelo (que se descubrirá que es Shakespeare disfrazado, Michael Leibundgut) y Desdemona (Sara Mingardo), y donde también están Mirandolina (Cristina Zavalloni), Despina (Barbara Hannigan)



Escena de *Signor Goldoni* de Luca Mosca

y Arlecchino (Michael Bennett). En el viaje desde los Campos Elíseos participa también Giorgio Baffo (Chris Ziegler), poeta veneciano contemporáneo de Goldoni (y su rival) y que escribió versos muy licenciosos. Más que una trama, es un suceder variado de pretextos para arias y piezas de conjunto de distinto carácter, pero el lenguaje musical no tiene nada que ver con el gusto neoclásico a la manera de Stravinski (*The Rake's Pro-*

gress es solamente un punto de referencia ideal), pero aun así jugando sobre muchos registros estilísticos (siempre reconsiderados a la luz de una conciencia contemporánea). Es determinante en la poética de Mosca y también en *Signor Goldoni* el gusto por una rápida y nerviosa movilidad, por un movimiento incesante y caleidoscópico. Los personajes poseen una nítida caracterización vocal, que tiene en cuenta las cualidades concretas de los

intérpretes; así, por ejemplo, Despina canta una larga aria virtuosística hecha a medida para Barbara Hannigan, Desdemona canta con elegíaca dulzura que se adapta muy bien a Sara Mingardo, el Ángel juega sobre la alternancia de los registros agudos y graves (casi masculinos), valorando el carácter de la voz de Alda Caiello, y para Cristina Zavalloni, Mosca ha dado a Mirandolina características neuróticas y sexis. El excelente reparto y los conjuntos de La Fenice (aun el coro poseía un espacio notable) fueron guiados con gran seguridad e inteligencia por Andrea Molino. La escenografía de Santi Centineo evocaba un teatro invertido, la dirección de escena de Davide Livermore subrayaba (tal vez incluso demasiado) el frenético movimiento de la música.

Paolo Petazzi

Festival Barroco

UNA NUEVA ALCINA

Chiesa di Santa Maria della Verità. 22-IX-2007. Joyce Di Donato, Laura Chierici, Sonia Prina, Maite Beaumont, Kobie van Rensburg, Vito Priante. Il Complesso Barocco. Director: **Alan Curtis**. Haendel, *Alcina* (versión de concierto).

VITERBO Regresa puntual la cita con el Festival Barroco de Viterbo. Entre las perlas hay siempre una que brilla más: la ópera, que Alan Curtis interpretó con un reparto al máximo nivel. De hecho, es la misma formación con la cual ha hecho la grabación anual del Complesso Barocco para Deutsche Grammophon, registro que se hizo durante el festival. Pero pudiera ser la última, el Festival está retrasado con los pagos. ¡Una pérdida para el Festival! Alan Curtis continúa metódicamente la grabación de las obras de Haendel, de las que se ocupa también de la revisión crí-

tica de la partitura. Después de *Ariodante* en el Festival de Spoleto (DVD Dynamic), ahora *Alcina* HWV 34, estrenada en el Covent Garden londinense el 16 de abril de 1735, propuesta aquí en la versión original, sin el personaje de Oberto ni los bailes y además con pequeños cortes en los recitativos. Velada memorable, a causa de la interpretación musical, hasta el punto que parece una nueva *Alcina*, y sin embargo ahí está toda ella en la partitura. El maestro exalta los sentimientos, extrayéndole todos los pliegues. La orquesta, en gran comunicación con su director, es un

dócil instrumento que se adapta a su voluntad. Brillaron los solistas (primeros violín y violonchelo y oboe). El reparto era de primera: el sueño de cualquier músico, los cantantes lo hicieron todo por superarse. Joyce Di Donato lució agudos luminosos, con un excelente volumen aun en el registro agudo e interpretó a la maga Alcina con gran intensidad dramática y virtuosismo escalofriante. Maite Beaumont (Ruggero), de voz musicalísima pero no gran extensión, apretó a fondo en la interpretación, incluidos los recitativos: cuando la técnica no es más que un instrumento...

Sonia Prina (Bradamante), gran virtuosa, especialmente en las arias de habilidad que llevaba a velocidad vertiginosa. A Laura Chierici, Morgana le resulta congenial: canta con entusiasmo arrebatador, un poco fijos los agudos y aristada la coloratura. Kobie van Rensburg (Melisso) es muy expresivo y musical, a pesar de que la voz ya no es fresca. Vito Priante (Oronte) tiene una gran voz de barítono-bajo, de bello color y timbre seguro en toda la extensión. Escuchada esta *Alcina*, ya nada es como antes. Una interpretación de referencia.

Franco Soda

Christopher Alden inaugura la temporada con el *Rapto* mozartiano en la arena

DESIERTOS INTERIORES Y EXTERIORES

Theater. 12-IX-2007. Mozart, *El rapto en el serrallo*. Laura Aikin, Rolf Romei, Agata Wilewska, Karl-Heinz Brandt, Stefan Kocán, Urs Bihler. Director musical: **Attilio Cremonesi**. Director de escena: **Christopher Alden**. Decorados: Marsha Ginsberg. Vestuario: Doey Lüthi.

BASILEA Nos parece estar en el desierto. No en Turquía o Irak, sino en uno de esos paisajes americanos que conocemos por las películas, donde las zarzas son arrastradas por el viento y los barracones o se caen o parecen no estar completamente terminados. En uno de esos vive el bajá Selim. Alguien ha pintado en la puerta "Muslims go home", y Osmin trata de limpiar la mancha, pero como en muchas de las cosas de esta producción no lo consigue totalmente. Por qué ha elegido Christopher Alden, el hermano gemelo del también conocido direc-

tor de escena David Alden, América y este mugriento barracón está tan poco claro como la mayor parte de las múltiples ocurrencias teatrales. *El rapto en el serrallo* no es una simple comedia, aunque tiene fuertes elementos cómicos. Alden los ha hecho desaparecer. Pero, al mismo tiempo, todo lo que es serio y trascendente en la obra, lo ha sepultado con tonterías.

Por fortuna, en el aspecto musical hubo realmente cosas excelentes. Por primera vez la Orquesta de Cámara de Basilea tocaba en el teatro. Una y otra vez brillaron los magníficos solistas de

viento, y las cuerdas sonaron con virtuosismo y precisión, pero nunca de manera dominante. Attilio Cremonesi escogió *tempi* rápidos y arrebatadores, y supo extraer la tímbrica de época de los instrumentos actuales. Su contacto con el escenario fue admirable y se mantuvo siempre flexible a los cantantes, a los que permitió realizar toda clase de ornamentaciones, lo cual fue un auténtico placer.

Las voces también se contagiaron de este espíritu: Laura Aikin como Konstanze mostró al principio ciertas asperezas en el agudo, pero fue creciéndose durante la

representación, hasta lograr un retrato de una mujer valiente y polidrica, no sólo pendiente de la belleza canora. Rolf Romei en Belmonte lució una cálida y timbrada voz tenoril, que sólo tuvo problemas en la coloratura y los adornos. Agata Wilewska y Karl-Heinz Brandt cantaron a la pareja "ligera" de forma segura y convincente. Y Stefan Kocán como Osmin tuvo que luchar contra la lengua alemana, pero por lo demás reflejó toda la energía del papel no sólo con la potencia de su instrumento.

Reinmar Wagner

La Opernhaus convierte *Andrea Chénier* de Giordano en una fiesta vocal

PELUCAS, PANTUFLAS Y POSES

Opernhaus. 30-IX-2007. Giordano, *Andrea Chénier*. Micaela Carosi, Salvatore Licitra, Lucio Gallo, Judith Schmid, Cornelia Kallisch, Martin Zysset, Margaret Chalker, Gabriel Bermúdez. Director musical: **Nello Santi**. Director de escena: **Grischa Asagoroff**. Decorados y Vestuario: Reinhard von der Thannen.

ZÚRICH Sin tres protagonistas de gran formato verista no puede ponerse en escena la ópera de Umberto Giordano *Andrea Chénier*. Zúrich ha contado con ellos, lo que resultó más sorprendente por el hecho de que dos de los mismos cantaban sus papeles por primera vez: Lucio Gallo debutó como Gérard y obtuvo un muy merecido y aplaudido triunfo. Su rico timbre baritonal y la gran capacidad expresiva dio al personaje del idealista y enamorado un gran perfil. No menos cautivadora resultó la soprano italiana Micaela Carosi, que además de debutar como Maddalena actuaba por primera vez en Zúrich. Su principal recurso fue una contrastada dinámica, de la que obtuvo la tensión y la línea musical necesarias para crear una figura extremadamente



Lucio Gallo y Micaela Carosi en *Andrea Chénier* de Giordano

viva. Por el contrario, Salvatore Licitra ya tenía experiencia con el papel titular. Cantó con mucha bravura su aria de entrada, aunque en algunos momentos hubiéramos deseado que, con todo el encanto lírico de esta voz envidiablemente hermosa, hubiera aportado un mayor heroísmo al personaje.

El director musical Nello

Santi permitió a sus cantantes mucha libertad, pero no cuidó precisamente el aspecto del volumen. Acentuó sin ningún pudor las masas orquestales y marcó fuertes acentos y contrastes, lo que resultó perfectamente adecuado a esta ópera. La escena, por el contrario, fue bastante aburrida: Grischa Asagoroff reflejó a la noble

sociedad como símbolo de su decadencia con pelucas empolvadas y, sobre todo, unas pantuflas de fieltro que fueron el elemento más divertido de un montaje que se limitó casi exclusivamente a marcar gestos y posturas. Allí donde no pudo ironizar, el director de escena se mostró carente de recursos. El coro y los figurantes se movieron por el escenario con trajes tricolores, y la cúpula de metal de Reinhard von der Thannen (un decorado único inspirado en la arquitectura revolucionaria de Boullée y Ledoux), no ayudó precisamente a facilitar las entradas y salidas de los personajes. Los horrores de la Revolución Francesa los representó una mini-guillotina que decapitó a una cabeza de juguete.

Reinmar Wagner

CLASSICAL
JAZZ
CONTEMPORARY
TRADITIONAL

midem
CLASSIQUE & JAZZ

Think louder this year at **MIDEM Classique & Jazz**

Knowledge is power, and contacts are all about how you can get that knowledge and use that power.

MIDEM Classique & Jazz offers you access to 1,100 dedicated companies from 60 countries, allowing you to get in touch with over 10,000 professionals from the record, live music, publishing, music for image, digital & mobile and branding sectors.

Join the global industry community as it gathers to hear talents and build new partnerships. Get ahead in the classique & jazz music landscape to think louder this year.

**Don't forget, the earlier your register,
the less you pay.**

To find out more go to www.midem.com/classique

Alternatively, contact Christophe Chiappa or Paul Barbaro

Tel: +33 (0)1 41 90 44 60 or

Email: info.midem@reedmidem.com

 **Reed MIDEM**
A member of Reed Exhibitions

MIDEM: 27 - 31 January 2008 • MidemNet Forum: 26 - 27 January 2008
Palais des Festivals, Cannes, France • www.midem.com

RAFAL BLECHACZ: “CHOPIN ES MI VIDA”



Fotos: Felix Broede

En las quince ediciones convocadas hasta ahora del Premio Internacional Fryderyk Chopin de Varsovia, el más importante en el mundo del piano, son tres los músicos polacos que se han alzado con la Medalla de Oro: el primer trofeo de este certamen quinquenal, cuya primera convocatoria tuvo lugar en 1927 y cuya celebración sólo ha vivido un paréntesis de inactividad entre 1937 y 1949 a causa de la Segunda Guerra Mundial. En 1955 fue Adam Harasiewicz quien, con 23 años, se convirtió en el primer paisano de Chopin que se alzaba con el anhelado galardón. El siguiente, en 1975, fue Krystian Zimerman cuando aún no había cumplido los 19. El último, en 2005, recayó por unanimidad —el segundo puesto quedó desierto— en Rafal Blechacz (Naklo nad Notecia, 1985), que ya contaba en su haber con otros reconocimientos internacionales. Entre ellos, el Segundo Premio de los concursos para jóvenes intérpretes Artur Rubinstein de Bydgoszcz (2002) y el de Hamatsu, en Japón (2003). Eran el aperitivo de ese Nobel del piano que es el Chopin que, a diferencia del galardón de la Academia Sueca, premia el valor de la juventud y que, esta vez, además de la dorada condecoración, distinguía a Blechacz con sendas distinciones a la mejor interpretación de mazurcas (otorgado por la Radio polaca), sonatas (aportación de Krystian Zimerman) y polonesas (Asociación Chopin de Polonia), así como a la actuación en concierto más notable, concedido por la Filarmónica de Varsovia. Hace unas semanas, en capilla para su concierto en Toulouse con la Orquesta del Capitolio dirigida por Tugan Shokiev, Blechacz no siente nervios. La seguridad se la da, o se la presta, la obra que le corresponde lidiar en el programa: el *Primer Concierto para piano y orquesta en mi menor, op. 11*, de Chopin. Y es que, como nos comenta, “Chopin es mi vida”, una frase que, con diversas variantes, se ha convertido en santo y seña de este joven intérprete. “Además, añade, el concierto me gusta mucho, y me siento muy feliz cuando lo toco”.

Con Chopin se siente seguro...

Sí [*se limita a decir sonriente*].

Pero a veces la seguridad se puede convertir en algo negativo, por el riesgo de reducir una determinada música o un compositor a una cuestión mecánica.

Eso no me preocupa. Primero, porque a causa de mi modo de ser no me gusta la controversia en las interpretaciones, porque no tiene nada que ver con mi personalidad. De tal modo que me gusta tocar la música de Chopin y del resto de los compositores de un modo natural, rigiéndome por lo que marca mi intuición. Creo que eso es lo más importante en la música: escuchar lo que tu instinto te dicta y seguir esas pautas.

¿La familiaridad con la música le viene desde casa? ¿Sus padres tienen algo que ver con ese mundo?

No. Mi padre siguió unas cuantas lecciones de piano, pero muy pocas. Nunca se dedicó a la música de una manera profesional. Pero lo cierto es que, por esa razón, en mi casa había un piano, y mis padres me recuerdan que, desde muy pequeño, me gustaba tocar en él cosas fáciles: las canciones que escuchaba en la radio o en la televisión y, al llegar las navidades, también villancicos. Luego, cuando tenía seis años más o menos, empecé a recibir clases particulares de piano en Naklo, mi ciudad natal, donde no existía ninguna escuela oficial de música. Así que tuve que esperar hasta los ocho para matricularme en la que lleva el nombre de Artur Rubinstein en Bydgoszcz, donde tuve como primer maestro al Profesor Jacek Polanski y posteriormente, ya en el año 2000, empecé con la que fue mi segunda profesora, Katarzyna Popowa-Zydrón, de quien ni siquiera habrán oído hablar.

En la convocatoria anterior a la suya, el primer premio fue para el pianista chino Yundi Li, cuyo modo de tocar es totalmente distinto al suyo, a pesar de estar hemana-dos por el mismo premio.

Lo más importante en música a la hora de interpretar, en lo que a mi respecta es, como antes dije, la naturalidad. Por supuesto que soy consciente de que cada artista al piano es totalmente distinto, y también lo son, por tanto, sus interpretaciones. Tal vez ahí esté el aspecto más positivo de todos los que he podido deducir entre las numerosas e interesantes grabaciones que tengo, a cargo de distintos pianistas, incluyendo las que existen en directo de Sviatoslav Richter, Artur Rubinstein o Ignazy Jan Paderewski, que son muy importantes para mí por lo que tienen de inspiradas. No conozco a fondo las grabaciones de Yundi Li, pero me acuerdo que me gustó mucho su intervención en la edición del año 2000 del

festival Chopin. Así que lo único que puedo decir es que también me gusta el modo en que Yundi interpreta a Chopin, porque creo que también lo hace de un modo natural, consiguiendo así sonidos muy hermosos.

Ahora están en el mismo sello discográfico.

Es verdad. Acabo de firmar un contrato con Deutsche Grammophon para tres grabaciones a lo largo de cinco años. Y eso es muy importante para mí, porque soy consciente del prestigio que el sello amarillo tiene.

También está en él otro intérprete polaco: Zimmerman, ¿amigos o rivales?

Rivales para nada. Sirva de ejemplo para lo que digo el hecho de que Krystian Zimmerman me envió una carta muy bonita a la vista de los resultados del Concurso Chopin, y después su consejo me sirvió de gran ayuda, porque los tiempos que siguieron al Premio fueron muy difíciles para mí. Ante todo, por la cantidad de ofertas que me llegaron desde festivales y salas de concierto muy importantes. En ese momento, justo después del Concurso, me sentía sin capacidad de dar una respuesta a cada uno de ellos, al no poder valorar hasta qué punto cada una de aquellas invitaciones eran importantes. En ese punto es donde digo que el juicio de Krystian Zimmerman fue tan decisivo, porque me ayudó mucho gracias a la gran experiencia que le ha proporcionado su carrera en ese terreno. Eso sin contar que siempre había considerado a Krystian Zimmerman como uno de mis pianistas preferidos.

Ahora más.

Mucho más. Lo conocí en febrero de este año en su casa, en la ciudad suiza de Basilea, donde vive, y estuvimos trabajando unos días. Tocamos juntos, y esa experiencia se ha quedado grabada en mi recuerdo de un modo imborrable.

¿Qué consejos le dio, de paso?

Recuerdo que el primer día de nuestros encuentros me dijo que lo más importante para mí pasa por escuchar lo que me dice el corazón y mi lado intuitivo, porque, si me atengo a esos dos factores, sería capaz de sacar a la luz bellas interpretaciones. Creo que, en resumen, eso es lo más importante de lo que me dijo. Sobre todo, porque sintiéndome tan próximo a su manera de entender la interpretación, sus consejos, sus palabras, me llegaron doblemente. Por eso, cuando hablo de aquel encuentro, me refiero a él como algo tan fundamental.

¿Le gustaría que le dirigiese alguna vez? De vez en cuando lo hace, aunque por ahora sea sólo desde el teclado.

Ya sé que dirige. Conozco las grabaciones de los dos *Conciertos* de Chopin con su Orquesta, la del Festival de Polonia. Pero la verdad es que de eso no hemos hablado por ahora. Tal vez quede pendiente esa conversación para el futuro [*sonríe*].

Mencionaba antes los nombres de Rubinstein, Paderewski... ¿dónde encuentra sus grandes referencias pianísticas?

Como decía, tengo muchos discos, y no sólo de Chopin. También de otros compositores. Y tengo que decir que me gusta mucho el modo de interpretar de Martha Argerich. Me resulta muy interesante, porque es muy personal, y con un temperamento especial, que me atrae fuertemente. Además de ella podría citar a Alfred Cortot, especialmente por su Debussy, que tiene mucha belleza. Y es que estoy convencido de que la música de Debussy me ayuda a la hora de interpretar a Chopin. Lo digo porque, antes del Concurso Chopin, interpreté mucha música de ese compositor francés, incluso grabé alguna obra suya junto con piezas de Szymanowski y Schumann en el que



fue mi primer CD, que produjo una compañía polaca. Fue entonces cuando empecé a tomar conciencia de que el colorido y la belleza del sonido en Debussy son tan trascendentes como en Chopin. También puedo hablar de la importancia que ha tenido para mí escuchar a Raul Kochalski, que fue un pianista polaco alumno de Karol Mikuli quien, a su vez, había estudiado directamente con Fryderyk Chopin. Además de esto, escribió varios libros acerca de Chopin, de su música y del modo en que debería tocarse. Y esa cercanía también me ha resultado muy útil a la hora de comprender la música de Chopin. A pesar de que soy de los que afirman que no es posible aplicar una receta al modo de interpretar a Chopin, porque cada cual tiene su propio modo de entenderlo. Pero algunos consejos, como las cartas de Fryderyk Chopin a algunos de sus amigos pueden ser una buena fuente de inspiración para un artista.

Ganar un premio como el Chopin supone una gran responsabilidad para el triunfador. Usted se sintió desbordado por las ofertas tentadoras; Pollini se retiró más de un año para digerirlo. ¿Cuál fue su primera reacción?

Ante todo, me sentí muy feliz. A partir de ese momento, como antes dije, empecé a recibir ofertas desde muchos festivales y auditorios importantes de Europa, y al tiempo comenzaron a telefonearme numerosas agencias de música ofreciéndome cosas muy tentadoras. Pero siempre he tenido claro que estoy en el comienzo de mi carrera y que, por lo tanto, necesito dedicarle mucho tiempo a preparar repertorio para conciertos y recitales de las temporadas venideras.

¿Sólo de Chopin? Hablaba de otros músicos con quien asegura sentirse como en casa. ¿Con qué otros creadores percibe esa sensación?

No, no quiero centrarme exclusivamente en Chopin. Me gustaría también tocar música de otros compositores como, por ejemplo, Haydn, Mozart o Beethoven, si pienso en el repertorio más clásico, porque probablemente mi próximo CD con Deutsche Grammophon estará centrado en obras de estos dos últimos. Pero además quiero pensar en otros músicos, porque eso también es importante para la audiencia. Tengo claro que, después de ganar el Concurso, lo que más le apetece al público es escuchar la interpretación que hago de "mi" Chopin. Pero yo me veo tocando además otros compositores. Hablaba de Mozart y Debussy, pero ahí está también Ravel, por ejemplo. Lo más importante es saber que puedo tocar otras músicas.

Rubinstein vivió en España...

...y también en Francia. En París...

Quería decir que allí se familiarizó con la obra de Albéniz.

Claro que sí. Y también con la de Falla.

¿Lo ha intentado usted con alguno de ellos?

Por ahora no. Hasta el momento sólo he interpretado las *Estampes* de Debussy y algunas de sus piezas, que tienen mucho sabor español.

Lo deja para el futuro.

Claro que sí. Pero no para el más inmediato. Por ahora estoy abstraído en preparar un repertorio más clásico. Como las sonatas de Haydn, más obras de Mozart y, por supuesto, Bach, porque su música la siento muy próxima a mí. Tal vez porque comencé mi educación musical a través de obras de Johann Sebastian Bach, además, naturalmente, de Debussy y Chopin. También con algunas piezas de Szymanowski, que es un compositor que Rubinstein interpretaba con bastante frecuencia. Luego, estoy preparando el *Concierto para piano n.º 2* de Saint-Saëns, del que tengo una grabación espléndida de Artur Rubinstein, que me consta que lo tocaba con bastante frecuencia. Porque es precioso. Probablemente lo tocaré en Barcelona el año que viene.

Eso significa que está intentando establecer un paralelismo entre la carrera de Rubinstein y la que proyecta como suya.

Puede ser [*otra sonrisa*], pero estamos hablando de un momento muy distinto al que a él le tocó vivir.

¿Sería un modelo, en cualquier caso?

Sí. Tal vez. Pero también tendría que fijarme en la trayectoria de Krystian Zimerman, porque él también ganó el Concurso Chopin en 1975, cuando tenía 19 años, de tal modo que sus vivencias me pueden resultar muy valiosas.

Y de paso volvemos con él a su actitud frente a las ofertas. Cualquier actividad artística puede agradecer la ambición de un creador siempre que sepa controlarla. ¿Cómo calibra usted sus respuestas antes de aceptar o no?

Ahora tengo bastante control. He firmado para ello contratos con muchas agencias locales en distintos países y son ellas las que se encargan de organizar mis conciertos y mis recitales de piano para las próximas temporadas. Pero siendo consciente de que estoy arrancando, mi decisión por ahora es no aceptar más de cuarenta conciertos al año. En este momento esa cifra es suficiente para mí. Lo que me preocupa al día de hoy es decidir acertadamente cuáles de entre las ofertas son más interesantes desde el punto de vista de la sala o del lugar.

Cuando un conocido pianista ganó siendo muy joven el primer premio de un afamado concurso, su maestro, Bashkirov, le comentó "¡qué pena que no hayas ganado el

segundo! De ese modo no tendrías tantas presiones como vas a tener, y te afanarías más para la próxima edición". Su profesora le dijo algo parecido ¿no es así?

Conozco al maestro Bashkirov, porque me dio algunas clases en Moscú el año pasado. En cuanto a mi maestra búlgara, Katarzyna Popowa-Zydrón, con quien concluí mis estudios el pasado mes de mayo en Bydgoszcz, lo que me dijo después del concurso es que, siendo tan joven, debería prestar especial atención a trabajar muy duro el repertorio de otros compositores. Por otra parte, fue ella quien me dijo que tuviese fe en mi personalidad y en mi intuición.

¿Cuál es hoy la situación del piano en el mundo?

Ante todo, somos muchos pianistas y son muchos también los concursos internacionales de piano. No todo va a ser el Chopin, por supuesto. Ahí están algunos como el Chaikovski de Moscú, o el Van Cliburn de Texas, en los Estados Unidos. Y de ellos salen muchos ganadores que, evidentemente, son buenos pianistas, porque las rivalidades que se establecen en esas competiciones para ganarlas son muy duras. Pero creo que a su vez eso es doblemente interesante, porque cada artista tiene un pianismo completamente distinto a los demás porque, frente a la audiencia, se manifiestan con personalidades diferentes.

El día en que su primera grabación Chopin en Deutsche Grammophon apareció en su país, se situó a la cabeza de las ventas del clásico, convirtiéndose en Disco de Oro, y el sexto en el cómputo total, incluyendo el pop.

En mi país la música de Chopin es muy popular, especialmente si viene respaldada por los ganadores del Concurso que lleva su nombre, y que allí tiene tanto predicamento. Por eso de la noche a la mañana mi nuevo disco, junto al que grabé en 2005, adquirieron tanta popularidad en Polonia... Y también en Japón, donde me han dicho que el reciente disco se está vendiendo muy bien, y que las críticas son estupendas. Pero si estoy contento por encima de todo es porque, a juzgar por los comentarios que me llegan, a mis paisanos les gusta la música de Chopin que hago. En alguna medida se deberá al hecho de que el lenguaje de Chopin me resulta totalmente natural.

¿Cuándo grabará los conciertos para piano y orquesta?

Posiblemente en 2010, porque ese año, cuando se celebra el segundo centenario de su nacimiento, estará dedicado a su memoria. Y creo que es para entonces cuando está previsto que haga una grabación con esos dos conciertos de Chopin. Lo que no sé aún es con qué orquesta ni con que director será. Pero de aquí a entonces queda mucho



tiempo. En cualquier caso doy por hecho que una y otro serán buenos.

¿Cómo se siente trabajando con orquestas?

Si en este momento estoy preparando conciertos para piano es porque en esta fase de mi carrera me apetece mucho trabajar con grandes orquestas y con grandes directores, porque considero que al día de hoy es muy importante para mí hacerlo. Desde que gané el concurso hasta ahora he trabajado con unas cuantas agrupaciones sinfónicas, y he disfrutado. Recuerdo lo interesante que me resultó actuar con Valeri Gergiev y su orquesta del Mariinski, a pesar de los nervios que me producía el hecho de no haber tenido suficientes ensayos con la orquesta antes del concierto. Yo diría que en realidad sólo fue uno y corto antes de la actuación en Moscú, y con el maestro hablando por el teléfono móvil mientras dirigía. Eso me resultó muy divertido. Más, al comprobar que el concierto funcionó a la perfección. Y en junio trabajé con el maestro Pletnev y su Orquesta Nacional de Rusia, y en ese caso el mayor interés estuvo en que hicimos su versión del *Concierto* de Fryderyk Chopin donde la orquestación era totalmente distinta. Más cercana a la idea de Rachmaninov o Chaikovski... pero ya digo que lo mejor es que estoy trabajando con directores y orquestas excelentes.

¿La satisfacción es mayor que en solitario?

No lo sabría decir a ciencia cierta, porque las situaciones que se crean son totalmente distintas. Me puedo sentir muy bien tocando con una orquesta, pero eso no significa que no disfrute cuando estoy sólo frente a la audiencia. No sé.

¿Le proporciona mucha libertad la escritura de este compositor?

La base de Chopin la encuentro en la partitura misma. En lo que él escribió en ella. Pero por supuesto que en el momento de interpretarla te puedes sentir libre, porque el artista puede permitírselo. Pero repito que lo más importante para mí es el respeto a lo que está en el pentagrama.

Admitida la etiqueta de romántico de este compositor, ¿con qué romanticismo se queda usted? ¿Con el melancólico o con el revolucionario?

Creo que la música de Chopin es melancólica, pero entendida desde distintos puntos de vista y con distintos tipos de emociones. El ejemplo lo podemos encontrar en los *Preludios op. 28*, donde cada uno de ellos es completamente distinto a los demás. Pero ahí tenemos también al revolucionario en el *Preludio n.º 16*, en contraste absoluto con la melancolía del *n.º 4* y todas esas emociones las puedo sentir muy cercanas a mi personalidad. Eso es algo que me gustaría transmitir a los demás.

Dejó caer antes de pasada el nombre de Szymanowski. ¿Está interesado en otros compositores polacos?

Szymanowski me gusta mucho, y querría tocar más obras suyas porque me gustaría mostrar a la audiencia que hay otros músicos polacos aparte de Chopin, y he experimentado también buenas vibraciones con la *Sonatina* de Alexandre Tansman que podríamos enmarcar en el grupo de los compositores algo más modernos.

Un colega y paisano suyo, Anderszewski, grababa recientemente un disco de Szymanowski; Boulez habla de reivindicarlo... ¿Le ha llegado su momento a este compositor casi olvidado?

Conozco el disco de Anderszewski y en lo que a mí respecta debo decir que esa reivindicación es importante para mí en tanto que pianista polaco. Porque si bien Szymanowski es muy popular en mi país, no lo es en otros lugares fuera de él. Y en la difusión de su música es en otra de las cosas que me quiero implicar. Así que cada vez que pueda tocaré música suya.

¿Ahí se para, cronológicamente hablando?

Tal vez en un futuro acometa a Lutoslawski también, pero por ahora me quiero centrar en la preparación de un repertorio más clásico; los *Preludios* de Debussy, las *Partitas* de Bach. En estos momentos estoy preparando el *Concierto para piano n.º 4* de Beethoven para la próxima temporada, cuando tengo comprometido tocarlo con la Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín con Marek Janowski y, ya pensando en enero de 2009, cuando tendré cuatro conciertos en Japón con esta creación beethoveniana.

En España debutó el pasado año, ¿qué recuerdos guarda?

Actué en Madrid y en Zaragoza, y me lo pasé muy bien. Ante todo porque los auditorios de ambas ciudades son espléndidos y las acústicas magníficas. Toqué Debussy, Bach y Chopin, y cada sonido resultaba perfecto porque tanto las salas como los instrumentos respondieron a las mil maravillas. A ello contribuyó la calidad del público español, que es magnífico, cálido y entusiasta en el concierto y muy agradable después en el trato conmigo. Así que estoy esperando mi próxima visita en el mes de abril en Las Palmas, esta vez con orquesta.

Tendrá que pensar para una nueva visita en otras islas, las Baleares, donde Chopin pasó algún tiempo.

Naturalmente que sí. Claro que Chopin estuvo en Mallorca, donde nunca he estado, y me gustaría conocer la isla para visitar todos los lugares por los que él se movió.

Juan Antonio Llorente

LOS DISCOS EXCEPCIONALES DEL MES DE NOVIEMBRE

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



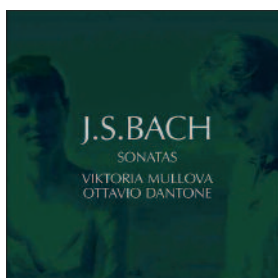
ADAMS: Música para piano completa. RALPH VAN RAAT, MAARTEN VAN VEEN, pianos. NAXOS 8.559285

Hasta que no venga otro y diga (o toque) lo contrario, estamos ante una grabación de referencia de la obra pianística de Adams. Y a qué precio. D.R.C. Pg. 76



HAUER: Fantasía apocalíptica. Fantasía romántica. e.a. THOMAS CHRISTIAN, VIOLÍN. ORQUESTA SINFÓNICA DE LA RADIO DE VIENA. Director: GOTTFRIED RABL. CPO 777 154-2

Un disco sorprendente y de extraordinario valor, realizado por una interpretación meritoria. Aquí sí que descubrimos a un autor fascinante e inclasificable. J.C.M. Pg. 87



BACH: Sonatas para violín y clave. Sonata en trío nº 5. Sonata para violín y continuo. VIKTORIA MULLOVA, violín; OTTAVIO DANTONE, clave y órgano; VITTORIO GHIEMI, viola da gamba; LUCA PIANCA, laúd. 2 CD ONYX 4020

Viktoria Mullova deslumbra con un Bach excepcional, cargado de poesía, lirismo y refinamiento. P.J.V. Pg. 78



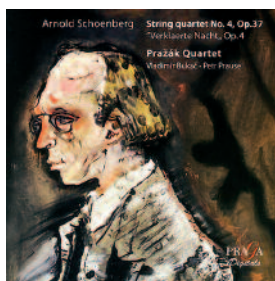
HAYDN: Sinfonías nºs 88-92. Sinfonía concertante para violín, violonchelo, oboe y fagot. ORQUESTA FILARMÓNICA DE BERLÍN. Director: SIMON RATTLE. 2 CD EMI 3 94237 2.

Maravilla de música, de interpretación, de ejecución y de grabación. De verdad que es difícil pedir más. R.O.B. Pg. 88



BACH: Cantatas Actus Tragicus, e.a. ELS BONGERS, LISA LARSSON, ANNE GRIMM. CORO Y ORQUESTA BARROCA DE ÁMSTERDAM. Director: TON KOOPMAN. Director de vídeo: JAN DE ROODE. NVC ARTS 50-51442-1565-2-2

Un DVD estupendo, muy bien aprovechado, con una excelente grabación y un nivel interpretativo sobresaliente. R.O.B. Pg. 106



SCHOENBERG: Cuarteto de cuerda nº 4 op. 37. Noche transfigurada op. 4. CUARTETO PRAŽÁK. VLADIMÍR BUKÁČ, viola; PETR PRAUSE, violonchelo. PRAGA PRD/DSO 250 234

De nuevo se luce el Pražák: qué nervio, qué fuerza, qué sentido de lo dramático. Un disco de veras excepcional. S.M.B. Pg. 95



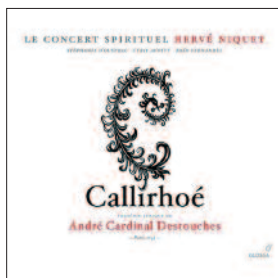
BERLIOZ: Las noches de estío. **RAVEL:** Cinco melodías populares griegas. Shéhérazade. BERNARDA FINK, mezzo. ORQUESTA SINFÓNICA ALEMANA DE BERLÍN. Director: KENT NAGANO. HARMONIA MUNDI HMC 901932 2007.

La fresca morbidez de la voz de Fink, el primor de su dicción y la sutil elaboración de los matices, confluyen hacia la altura de un trabajo ejemplar. B.M. Pg. 80



SCHUBERT: Tríos para violín, violonchelo y piano nº 1 op. 99 y nº 2 op. 100. STORIONI TRIO ÁMSTERDAM. PENTATONE PTC 5186050

El joven conjunto holandés nos ofrece estas dos obras maestras con una factura de realización absolutamente sensacional. Un disco para atesorar. J.G.-R. Pg. 96



DESTOUCHES: Callirhoé. STÉPHANIE D'OUSTRAC, CYRIL AUVITY, JOÃO FERNANDES, INGRID PERRUCHÉ, RENAUD DELAIGUE, STÉPHANIE RÉVIDAT. LE CONCERT SPIRITUEL. Director: HERVÉ NIQUET. 2 CD GLOSSA GCD 921612

Esta publicación de Glossa merece ser saludada con alborozo por ampliar el panorama sobre la música del *grand siècle*. P.J.V. Pg. 83



JUAN DIEGO FLÓREZ. Tenor. Arias para Rubini. CORO Y ORQUESTA DE LA ACCADEMIA NAZIONALE DI SANTA CECILIA. Director: ROBERTO ABBADO. DECCA 475 9079

Exhibición de agudos siempre, canto de un refinamiento musical exquisito, cuidado por el matiz, emisión fácil y sin problemas, timbre cada vez más rico y punzante. F.F. Pg. 101



Final de un ciclo

MAHLER AL COMPLETO

Cuatro orquestas y una docena de años han sido necesarios para que Pierre Boulez pueda ver finalmente clausurado su ciclo sinfónico mahleriano. La *Octava* o “*De los mil*”, la partitura del músico bohemio más *costosa* desde el punto de vista fonográfico ve ya la luz internacionalmente y lo hace con una versión “en estudio”, efectuada el pasado mes de abril en la muy solicitada Jesus-Christus-Kirche de Berlín-Dahlem, con el maestro francés al frente de la Staatskapelle de Berlín, los coros de la Staatsoper y la Radio de dicha ciudad y un plantel de solistas que incluye a Twyla Robinson, Erin Wall, Michelle DeYoung, Simone Schröder, Johan Botha, Hanno Müller-Brachmann y Robert Holl.

Otra obra de dimensiones considerables, la *Novena* beethoveniana, sirve para marcar el debut en DG de Franz Welsch-Möst con la Orquesta de Cleveland (casi desaparecida para el mundo del disco, como otras muchas agrupaciones *made in USA*, en los últimos años). Grabado “en vivo” en enero de este año, el cuarteto vocal reúne a René Pape, la soprano canadiense Measha Brueggemann y los norteamericanos Kelley O'Connor y Frank Lopardo.

Y más Beethoven en el sello amarillo: el *Concierto para violín*, con Vadim Repin y Riccardo Muti en el podio de la Filarmónica de Viena; como complemento, la *Sonata “A Kreutzer”* con Repin y Argerich, grabada en Lugano hace cuatro meses. Otras novedades concertantes en el sello alemán: los *Conciertos de violín* de Bach con Anne-Sophie Mutter y los Solistas de Trondheim; los n.ºs 12 y 24 de Mozart con Pollini dirigiendo desde el piano a la Filarmónica de Viena y el doblete Prokofiev (*Segundo*)-Ravel (*sol mayor*) a cargo de Yundi Li, Ozawa y la Filarmónica de Berlín.

Cambiando ya de discográfica, Pentatone, la Sinfónica de Pittsburgh y Marek Janowski acaban de embarcarse en un ciclo sinfónico Brahms cuya entrega inaugural (*Primera y Variaciones Haydn*), grabada en directo el pasado marzo, acaba de salir al mercado. Por su parte, David Zinman y la Tonhalle de Zürich han iniciado con la *Titán* una integral sinfónica mahleriana para Sony-BMG que comienza también un ciclo Strauss con la Staatskapelle de Dresde y Fabio Luisi, además de otra integral sinfónica beethoveniana a cargo de Giovanni Antonini y la Orquesta de Basilea. Claro que no es éste el único ciclo Beethoven en el horizonte pues, igualmente para Pentatone, Philippe Herreweghe y la Real Orquesta Filarmónica Flamenca anuncian el suyo; primera entrega, *Quinta y Octava*.

Y otros conciertos de repertorio para concluir: el de violín de Brahms por Znaider, Gergiev y la Filarmónica de Viena (Sony-BMG); Beethoven al piano por François-Frédéric Guy y Philippe Jordan (Naïve); *Concierto doble* de Brahms por Gautier y Renaud Capuçon, Myung-Whun Chung y la Joven Orquesta Gustav Mahler (Virgin) y, por último, el *Primero* del hamburgués a cargo de Cédric Tiberghien y Jiri Belohlávec (Harmonia Mundi).

SUMARIO

ACTUALIDAD:

Final de un ciclo..... 65

REFERENCIAS:

Scarlatti: Sonatas. *P.J.V.* 66

ESTUDIOS:

Lecciones de Nagano. *E.P.A.* 68

Moisés y Aarón en imágenes. *S.M.B.* 69

REEDICIONES:

Decca Originals. *A.V.U.* 70

Grieg en Brilliant. *J.P.* 71

Harmonia Mundi Musique d'abord. *A.V.U.* ... 72

Andromeda. *A.V.* 73

Myto Historical Line. *A.V.* 74

Zig Zag Territoires Zebra. *P.J.V.* 75

DISCOS de la A a la Z 76

DVD de la A a la Z 106

NEGRO MARFIL. *P.E.M.* 111

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS. 112

Domenico Scarlatti

SONATAS PARA CLAVE

Aunque en los últimos años, la figura de Domenico Scarlatti (Nápoles, 1685 – Madrid, 1757) está adquiriendo un perfil poliédrico, que va conformándose con la progresiva difusión de sus aportaciones a la ópera, la cantata de cámara o la música religiosa, en la oferta concertística y fonográfica de nuestros días la presencia de sus *Sonatas* para teclado resulta todavía abrumadoramente mayoritaria. Para constatarlo, basta una sencilla consulta a www.arkivmusic.com, que a principios de octubre de este año recogía bajo su nombre 426 registros, de los cuales 369 (esto es, el 86,6% del total) tenían que ver con sus piezas para clave.

La mayor parte de las

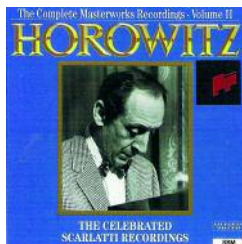
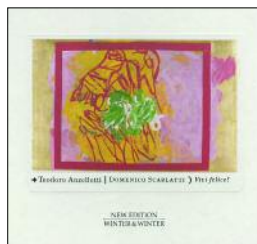
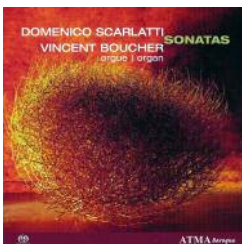
que a día de hoy su número ronda las 570.

Las *Sonatas* de Scarlatti son obras breves, en la inmensa mayoría de los casos escritas en un solo movimiento, con uno o dos temas, pero casi siempre en estructuras binarias, que establecen disposiciones tonales en arco, de la tónica a la dominante y vuelta a la tónica a través de una serie de modulaciones en las que el compositor demuestra su fecunda fantasía y la audaz maestría de sus soluciones armónicas. Los elementos rítmicos y de color están también muy presentes en estas sonatas, ya que Scarlatti recurre a menudo a procedimientos característicos del folclore español e incluye gran diversidad de efectos y ornamentos

con pianos de época (preferible la delicada, lírica y exquisita Aline Zylberajch en Ambronay, 2003, al algo gris Jacques Ogg en producción de Lindoro del años 2005) o mediante transcripciones a instrumentos diversos, entre los que la guitarra se lleva la palma (del maestro Andrés Segovia al vibrante David Russell en Telarc, 2000), aunque no falta ni el acordeón (genial Teodoro Anzellotti en Winter & Winter, 2000).

Muchos de los grandes pianistas del siglo XX se han sentido atraídos por el universo scarlattiano, dándose la significativa circunstancia de que en muchas ocasiones se trata de intérpretes que destacaron también en la música francesa. Pasa con Walter Gieseking,

tacado de todos ellos, incluso por encima de la siempre sutil y refinadísima Clara Haskil (Philips, 1951), fuese el gran Vladimir Horowitz, cuyo empeño en favor de la causa del compositor se documenta en disco desde finales de los años 20 y llega hasta poco antes de su muerte, que se produjo en 1989. Hay por ejemplo un famoso registro de un concierto celebrado en Moscú en abril de 1986 (DG) en el que el maestro toca también la *K. 380*. Tenía entonces Horowitz 82 años y no deja de resultar sorprendente, además de la limpieza de la ejecución y la transparencia de las texturas, el *tempo* escogido para un Andante comodo, que llega a ser incluso chispeante de tan ligero. En cualquier modo, la



obras para teclado de Scarlatti quedaron inéditas a su muerte. La primera publicación (30 *Essercizi per gravicembalo*) data de 1738 y se hizo en Londres, sin que sea seguro de que detrás de ella estuviera su autor. Al año siguiente, Thomas Roseingrave publicó otras 43 sonatas con el título, típicamente inglés, de *Lessons*. Otras recopilaciones se publicaron en los dos siglos siguientes, hasta que en 1953 Ralf Kirkpatrick se encargó de la magna tarea de catalogar y editar todo el legado scarlattiano para tecla, un total de 555 *Sonatas*, si bien la mayor parte de esas obras había sido exhumada ya por Alessandro Longo para la editorial Ricordi durante la primera mitad del siglo. Más recientemente, Emilia Fadini y Giorgio Pestelli han hecho sus propios trabajos de edición y ordenación cronológica del material, aunque el catálogo de Kirkpatrick continúa siendo el más popular y citado de todos. En los últimos años se han propuesto y aceptado como scarlattianas algunas piezas aparecidas en manuscritos diversos, por lo

con los que parece querer capturar la impresión de un instante, una luz, un gesto, un roce, un susurro, el repicar de las campanas...

Convertido el clave durante mucho tiempo en una hermosa reliquia del pasado, la extraordinaria riqueza de las *Sonatas* de Scarlatti atrajo desde siempre la atención de los pianistas, lo cual quedó reflejado pronto en el mundo del disco. Aunque Wanda Landowska grabara ya en la tercera década del siglo XX alguna sonata con su peculiar clave, es en la segunda mitad de la centuria cuando el aristocrático instrumento va imponiéndose poco a poco, produciéndose en los últimos 25 años una numerosísima proliferación de acercamientos clavecinísticos, más de uno con pretensiones de integralidad. Algunas sonatas de Scarlatti (*K. 287*, *288*, *328*) están escritas expresamente para órgano, y la fonografía ha recogido también enfoques organísticos de esas y otras piezas (estupenda referencia la del joven Vincent Boucher en Atma, 2004), así como otros realiza-

cuyas primeras grabaciones de este repertorio (sello Arbitr) datan de los años 20, o con Marcelle Meyer (EMI Références, Pearl), que en 1947 había dejado un Scarlatti elegante y de amplio aliento, aunque quizá no tanto como el de Robert Casadesus (Sony, 1952). Comparar una de las piezas más célebres de la colección, la *K. 380*, resulta interesante: el *legato* es generoso en ambos casos, pero hay más ligereza en Meyer, más seriedad en Casadesus, que da más peso a las notas. En su álbum de *Introuvables* para EMI (1956-74), Aldo Ciccolini deja una *K. 380* de extrema claridad y notable levedad.

Otros muchos pianistas de leyenda, de William Kapell a Dinu Lipatti o Emil Gilels se interesaron en alguna ocasión por Scarlatti, aunque puede que el más perseverante y des-

mejor forma de apreciar el estilo scarlattiano del pianista ucraniano-americano es recurrir a sus registros de 1964 para la CBS (luego, Sony). El sonido es bellísimo, suntuoso, brillante, incisivo, con un lirismo desbordante, que emociona en las piezas más lentas y transmite auténtica *joie de vivre* en las rápidas. El *legato* es generoso y el ritmo se ajusta más a menudo a la espontánea musicalidad del intérprete que al rigor de lo escrito, pero eso importa poco ante tal despliegue de precisión, calidez, vigor y capacidad comunicativa. Contrastes de gran expresividad consigue el pianista, por ejemplo, entre la melancólica y muy relajada *K. 481* (fa menor) y la luminosa *K. 525* (fa mayor) o entre la solemne

K. 52 (re menor), de amplio fraseo, y la radiante K. 33 (re mayor), fastuosa y torrencial.

Entre los pianistas de generaciones más jóvenes, Ivo Pogorelich (DG, 1991) no parece muy comprometido con la búsqueda de un estilo afín al compositor. Sus interpretaciones tienen el atractivo de la libertad, la espontaneidad, el vigor rítmico, la belleza de un sonido de extrema sensualidad. Por los mismos parámetros de libertad (algunos dicen capricho) se mueve Mikhail Pletnev (Virgin, 1994), aunque su acercamiento me parece globalmente de mayor interés. Sus interpretaciones seducen por el empleo generosísimo del *rubato*, las amplias dinámicas y la variedad en el color. Muy curiosa resulta su elección de *tempo* (en ocasiones, caprichosa sin ambages), que pueden llegar a ser frenéticos (K. 1) o lentísimos (K. 213).

Más empeño por acercarse

Zacharias es más riguroso con las ornamentaciones y más cortante con las articulaciones. Por encima de cualquier otra circunstancia, su mirada es siempre cristalina, evitando forzar la hiperexpresividad, como muestra en la K. 402, de gran lirismo, pero lejos de los excesos melancólicos de otras versiones.

Tras el precedente de Wanda Landowska en los años 20 (Biddulph, United Archives) y entre 1946 y 1951 (Testament), poco Scarlatti de interés se encuentra entre los clavecinistas (tal vez con la excepción de Ralph Kirkpatrick) hasta la irrupción de Gustav Leonhardt con su grabación de 1979 para RCA Victor (luego, Sony Seon). Son 14 sonatas (con abundancia de parejas K. 184 y 185, 238 y 239, 192 y 193, 208 y 209, 252 y 253) en las que, como en tantos otros repertorios, el maestro holandés marca tendencias e inaugura una cierta modernidad. Si la destreza

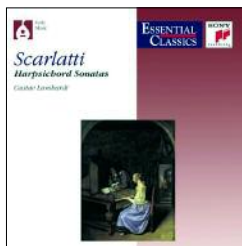
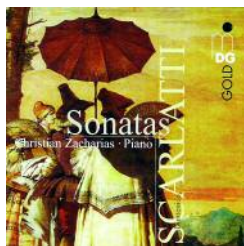
de la digitación es notable por su pureza y fluidez, lo que más llama la atención es la rigurosa articulación, el *staccato*

para el sello Erato el americano Scott Ross, quien graba las 555 sonatas catalogadas por Kirkpatrick en 34 discos y poco más de un año (junio de 1984 a octubre de 1985). Además del extraordinario virtuosismo que traslucen sus interpretaciones, Ross es ante todo variado. Sus versiones son intensas rítmicamente, sin caídas de tensión, con un fraseo de extrema musicalidad, que combina las articulaciones más marcadas y los acentos más vigorosos con el *legato* más sutil. Además juega sin remilgos con los colores y las dinámicas, que contrasta generosamente. Erato vendió la colección completa, una antología de 3 CDs y un disco titulado *Las más bellas sonatas*, que Warner ha reeditado en diversas ocasiones.

La década siguiente se abre con un ejercicio de extremo virtuosismo, dos discos grabados por Andreas Staier para Deutsche Harmonia Mundi (1990 y 1991), con una fulgurante técnica (inverosímil la K. 517), exuberantemente ornamentada. En los siguientes años hay algunas otras aportaciones notables, como la de Bob van Asperen (EMI, 1992), tal vez demasiado severo y austero; Luc Beauséjour (Analekta, 1993), siempre claro y vigoroso pero no muy contras-

delicadamente poética.

Con la llegada del nuevo siglo, se pusieron en marcha al menos dos nuevas integrales, la de Pieter Jan Belder para el supereconómico sello Brilliant, de notables resultados globales; y otra que el sello Stradivarius va encargando a distintos solistas, hasta el momento (diez álbumes): Emilia Fadini (uno de sus trabajos, en un fortepiano), Sergio Vartolo, Ottavio Dantone, Marco Farolfi (que también recurre al fortepiano para algunas piezas), Raffaele Vrenna. Grabaciones de alto interés son las de Kenneth Weiss para Satirino (2001), que muestra un mecanismo exuberante y resplandeciente; o un nuevo acercamiento de Luc Beauséjour (Analekta, 2002). Algunos clavecinistas han prestado especial atención a la producción tardía del músico, con resultados espectaculares en el caso de Frédéric Haas (Calliope, 2002), flexible y colorista al tiempo, y de Fabio Bonizzoni (Glossa, 2003), muy introspectivo y profundo. Las aproximaciones recentísimas de Skip Sempé (Paradizo, 2006), de deslumbrante sentido rítmico, y del refinado Ewald Demeyere (Accent, 2007) son también de alto interés, pero la aportación más decisiva resulta ser sin duda la del francés Pierre



al estilo barroco ponen el húngaro András Schiff (Decca, 1995), que hace un Scarlatti claro, moderado en contrastes y de gran lirismo, y el estadounidense Murray Perahia (Sony, 1995-96), que es delicadísimo y muy melancólico en las piezas más lentas (K. 247). Aunque en esta línea quizá el más interesante pianista de nuestros días sea el alemán nacido en la India Christian Zacharias, quien ha registrado un par de discos para MDG. En el primero de ellos, grabado en 2002, Zacharias ofrece 14 sonatas en las que se muestra como un músico elegantísimo y delicado. La extraordinaria musicalidad, la belleza del sonido y cierta flexibilidad rítmica pueden recordar en algún momento a Horowitz, aunque

insobornable, que da, sobre todo a las piezas más rápidas, un cierto regusto percusivo, casi mecánico. Rompía así Leonhardt con el sentimentalismo que muchos pianistas habían impuesto en esta música.

Los siguientes 15 años iban a ser decisivos en la interpretación de Scarlatti al clave. En los 80 hay visiones todavía algo antiguas, en las que el piano sigue pareciendo el principal referente, como las de Edward Parmentier (Wildboard) o Anthony Newman (Sony), pero son también los años de un impecable técnicamente y muy delicado Trevor Pinnock (Archiv, 1986) o un impetuoso Colin Tilney (Dorian, 1987), aunque la década queda marcada por la primera integral, la que firma

tado; o Christophe Rousset (Decca, 1999), refinado y sensual. 1999 es también el año de la grabación del joven Enrico Baiano para Symphonia, que resultó una muy agradable sorpresa. El mecanismo es ágil (K. 248 y 249 son formidables por la combinación de ímpetu rítmico y transparencia), aunque no tan deslumbrante como el de los otros grandes nombres ya señalados. Sin embargo, hay una atención tan minuciosa a los más pequeños detalles de articulación, una naturalidad tan distinguida en el fraseo, un sentido tan musical de la agógica (las pequeñas retenciones, los silencios hacen de K. 402 y K. 232 auténticas joyitas) que la visión termina impactando por una aparente sencillez de esencia

Hantaï, quien en 1992 había grabado ya un disco para Astrée y desde 2002 ha registrado tres para Mirare. En Hantaï parecen confluir las visiones más abiertamente virtuosísticas y extravertidas (basta con escuchar la K. 492, llevada a un *tempo impossible*, o el arranque delirante, pero de extrema transparencia, de la K. 175) con las más delicadas y poéticas (K. 177, 185, 199), en las que el clavecinista francés llega a hacer un uso muy expresivo del silencio (K. 531). Es el suyo un Scarlatti a la vez luminoso y meditativo, elegante y profundo, claro y distinguido siempre. Una indiscutible referencia de futuro.

Kent Nagano

NAGANO DIRIGE GRANDES CLÁSICOS

KENT NAGANO. Director. *Obras de Mozart, Beethoven, Schumann, Brahms, Bruckner y Strauss.* ORQUESTA SINFÓNICA ALEMANA DE BERLÍN. Director: KENT NAGANO. Directores de vídeo: OLIVER BECKER Y ELLEN FELLMANN. 6 DVD ARTHAUS 101427, 101429, 101431, 101433, 101435 y 101437. (Ferysa). 2006. 634'. **PN**

Estamos ante seis excelentes documentos que suponen una buena despedida de Kent Nagano de su conjunto de la capital alemana, la Orquesta Sinfónica Alemana de Berlín, de la que ha sido principal director musical y artístico desde la temporada 2000-2001 hasta el pasado año (en septiembre de 2006 empezó a ejercer sus funciones de Director General de Música de la Bayerische Staatsoper y de director titular de la Sinfónica de Montreal). Los seis DVD que comentamos contienen seis grandes obras del repertorio recreadas por la excelente orquesta citada, la segunda mejor agrupación berlinesa tras la Filarmónica, y dirigidas y comentadas por el músico californiano, como se sabe una de las grandes estrellas del actual firmamento de la dirección de orquesta. La filmación de los conciertos no es la habitual, sino que innova radicalmente el concepto de concierto televisado, dando al conjunto una forma narrativa moderna y rápida adaptada a los hábitos visuales de nuestra época; los montajes, los travelings, las amplias secuencias de los músicos, el barrido de las cámaras y otras peculiaridades, son características de una novedad que, de todas formas, no siempre será del agrado de todos: la vertiginosa rapidez del cambio de imágenes en una misma secuencia, como un clip musical, es algo mareante, sobre todo si están acostumbrados a las grandes filmaciones de Humphrey Burton, Brian Large, Michael Beyer, Bruno Monsiegeon y tantos otros que, al menos en la opinión del que firma, tienen más interés y dejan al menos respirar con naturalidad al espectador.

Además de las interpretaciones en conciertos, todos ellos filmados en la Philharmonie de Berlín, Nagano explica en una especie de entrevistas los puntos que el considera

esenciales en cada una de las seis obras que dirige, así como diversos criterios interpretativos sobre los cuales fundamenta sus recreaciones (habla en un inglés muy claro —hay subtítulos en español bien traducidos). También encontramos secuencias de dibujos animados representando diferentes situaciones de los músicos protagonistas de estos vídeos, escenas de la vida cotidiana de Mozart, Beethoven y todos los autores citados, además de frases célebres de o sobre los compositores que se superponen de vez en cuando en la pantalla. Los conceptos empleados son claros y precisos, más aptos para principiantes que para expertos, se rehúye el uso de terminología técnica excesivamente complicada, y aunque el temperamento de Nagano es de un control absoluto que guarda la compostura en todo momento, es decir, el polo opuesto a la locuacidad y extroversión de un Bernstein, estamos ante atractivas películas de notable sentido pedagógico que captarán de inmediato la atención del espectador.

grandes versiones clásicas frecuentemente citadas en estas páginas (Walter, Fricsay, Szell, Krips, Klemperer y tantos y tantos otros); supone, en suma, un excelente comienzo del legado berlinés de este director. La *Heroica* sigue los pasos de la anterior, la orquesta no es mucho mayor que la empleada en Mozart y sin embargo el mensaje beethoveniano surge con fuerza y poderosa afirmación, haciendo hincapié en la amplitud de proporciones, audaz instrumentación y nuevas perspectivas armónicas. Los breves y adecuados comentarios de Nagano en el correspondiente documental (todos los *Documentary* de estos DVD duran 52 minutos cada uno) nos hablan de las características compositivas y de un "espíritu profundamente humanista" que envuelve toda la sinfonía, siendo una obra muy compleja en el plano interpretativo (curiosamente, dice que cuanto más la estudia más difícil le parece). En su estilo objetivo y nervioso es un modelo a considerar, aunque al ser una obra tan grabada siempre sur-

nidad y brillantez que la composición requiere, se ve que Nagano la ama profundamente y el resultado es convincente a carta cabal. Una magnífica muestra de música romántica de este director, que al igual que su maestro Günter Wand (con el que esta interpretación guarda cierta relación), cada vez está destacando más en este repertorio después de haber dedicado gran parte de su vida a músicas modernas y contemporáneas menos frecuentes en el repertorio. La *Cuarta* de Brahms supera en nuestra opinión la versión que el propio Nagano grabó en estudio con esta misma orquesta para Harmonia Mundi, resultando aquí más intensa, variada y expresiva. El director nos habla de la estructura, de la mirada retrospectiva del autor sobre los diferentes estilos de la historia de la música, de la instrumentación y de la obra que prácticamente es una cima y una suerte de punto final. Hay detalles relevantes que quizá pasen inadvertidos para el oyente habitual y que Nagano y el propio instrumentista recalcan en el



Las interpretaciones son excelentes en líneas generales: la *Júpiter* sigue una síntesis entre las versiones de los años cincuenta y sesenta y las modernas con instrumentos de época (algunos de los músicos de la orquesta y el propio Nagano hablan de la revolución Harmoncourt), y el resultado es altamente convincente, de líneas claras y sobriedad ejemplar, con todas las repeticiones y un punto de agresividad y contundencia que a pesar de todos los pesares no desequilibra nunca el discurso. Quizá echemos de menos algo más de reposo y carácter cantable (movimiento lento), pero el resultado final es una versión brillante y convincente, un punto pesante aunque muy bien planificada y tocada, si bien no nos hace olvidar las

girán ejemplos comparativos de otros directores a favor o en contra. Por la filmación del concierto, comentarios y notable interpretación, es un documento que se puede recomendar sin problemas.

La *Renana* es otra excelente recreación que no desmerece de los grandes traductores de esta página (Kubelik, Sawallisch, Schuricht), aunque aquí no encontremos el encanto y expresividad de los citados. A pesar de ello, una traducción brillante, cuidada, clara y magníficamente tocada, la primera de esta serie a la que no se le pueden poner pegos. La vitalidad y arquitectura de esta obra, sin ningún síntoma de las depresiones y crisis que entonces empezaban a hacer mella en su autor, está hecha con la alegría, sere-

documental (solo de clarinete al principio del tiempo lento), lo cual sirve para comprender más y mejor esta obra del último de los grandes clásicos.

La *Octava* de Bruckner confirma a Nagano como un eminente director de las sinfonías del organista de San Florián (ya nos había sorprendido hace algún tiempo con dos excelentes traducciones de la versión original de la *Tercera* y de la *Sexta*, ambas comentadas en SCHERZO con evidente entusiasmo). En esta interpretación de la grandiosa *Octava*, excelentemente planificada y tocada, además de poseer una expresividad de la mejor ley en el sublime Adagio, nos encontramos con un hábil cirujano al que no se le escapa el menor detalle. Hay brío y convicción a raudales, e inclu-

so alguna curiosidad, como la celibidachiana coda final que llamará la atención de los buenos brucknerianos (Nagano adopta un *tempo* amplio que recuerda al del rumano, aunque la intensidad del discurso, obviamente, sea distinta). En suma, una muy notable versión de este discípulo y admirador de Günter Wand. Evidentemente, sus enseñanzas no cayeron en saco roto, e incluso nos atrevemos a afir-

mar que estamos ante el gran bruckneriano del presente y del futuro. La *Alpina*, finalmente, corona magistralmente esta edición. A la versión analítica e intensa de Nagano, fenomenalmente tocada por la DSO, quizá le falte ese último punto estilístico que tan bien expusieron Kempe o Böhm en sus respectivas versiones con la Staatskapelle de Dresde (EMI y DG), pero la fabulosa interpretación orquestal y el

refinado, colorista y clarísimo discurso propuesto por el director californiano hacen de ésta una de las más logradas lecturas modernas de una obra tan espectacular como atractiva, un tratado maestro de orquestación magníficamente expuesto por Nagano y su orquesta.

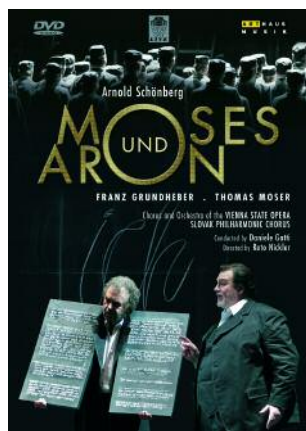
En fin, excelente publicación de seis DVD (se venden separadamente) protagonizados por un director que cada

año que pasa aparece como el más interesante y completo de su generación. Todo es relevante, aunque para el que suscribe, Schumann, Bruckner y Strauss merecen atención especial. Recuerden que las filmaciones pueden resultar opinables para los acostumbrados a ver conciertos tradicionales en televisión. Buen sonido.

Enrique Pérez Adrián

Daniele Gatti

ANTES DE JERUSALÉN



SCHOENBERG: Moses und Aarón. FRANZ GRUNDHEBER (Moisés), THOMAS MOSER (Aarón). CORO Y ORQUESTA DE LA STAATSOOPER DE VIENNA. CORO FILARMÓNICO ESLOVACO. Director musical: DANIELE GATTI. Director de escena: RETO NICKLER. Director de vídeo: CLAUS VILLER. ARTHAUS 101 259 (Ferysa). 2006. 134'. **PN**

Nunca será el *Moisés y Aarón* de Schoenberg un título para el gran público operístico. Pero puede hacerse más habitual con montajes como éste. El enfrentamiento entre dos fuerzas que se necesitan (el concepto y la palabra, el discurso y el canto, la idea y la imagen) es la base de este drama en el que sólo hay dos personajes. O tres, si le añadimos otro que no es individual, el pueblo de Israel. Por las fechas en que se compuso esta obra (y hasta por las fechas en las que se dejó de componer y el compositor la abandonó: falta el tercer acto, una sola escena, no sabemos si hay que lamentarlo) hay algo más que la queja del artista que no es comprendido y necesita a un Aarón; algo más que el enfrentamiento entre *Warheit* y *Dichtung* (Ver-

dad, Poesía); entre lo inefable de Dios y lo populista de su iconografía aplicada. ¿Qué era ese "algo más"? Schoenberg había sido un judío integrado. Creía que eso era algo irreversible en Alemania (no tanto en Austria), y hasta llegó a comportarse como un alemán no poco nacionalista durante la Primera Guerra y durante la época en que elaboró sus descubrimientos sonoros (la primacía por mil años de la música alemana, gracias a él; mientras, gracias a otro, se preparaba el Reich de los mil años). Aquí se refirió al pueblo judío, aunque dejó sin música las últimas palabras de Moisés: "[seréis] expulsados de nuevo al desierto [...]. Pero en el desierto seréis invencibles y alcanzaréis vuestro objetivo: estar unidos a Dios". Esta obra difícil y árida, exigente y sin concesiones, es de una altura y una belleza que pueden atraer incluso a los antisemitas confesos.

Podría haber sido un oratorio, podría haberse considerado una obra irrepresentable, o inadecuada. Pero hoy (y desde hace décadas) estamos curados de muchos espantos y podemos hacer frente a una ópera en la que sólo hay dos personajes, y además masculinos, más un coro cambiante y algunos solistas que apenas si destacan del conjunto coral; una ópera sin erótica, sin realismo, basada en ideas y conceptos enfrentados. Una ópera que, además, tiene una larguísima escena de danza (o lo que sea eso), la del Becerro de Oro. Qué hacemos con la Danza del becerro de oro, se preguntan los directores de escena. Ahora, en tiempos escénicos conceptualistas, ajenos al realismo, los directores han encontrado soluciones sencillas, como aquí el joven

Reto Nickler, que se hacía cargo de esta producción vienesa al enfermar Willy Decker (tuvo que mover su proyecto en una escenografía ya existente); nada de becerros dorados, mas tampoco símbolos facilones del capitalismo y cosas por el estilo: ICH, tres letras doradas, YO, dos para nosotros. Podemos estar o no de acuerdo, nos puede parecer adecuado, o poco sutil, pero es una opción de interés. Podemos estar en contra de que la concesión de Aarón al pueblo impaciente y desconfiado y la subsiguiente Danza idólatra se convierta aquí es una especie de baile de disfraces, de baile en capitanía, de baile hortera de fin de año. Pero hay que insistir en que es una opción, porque el texto original no lo deja fácil. Y la opción Huillet-Straub ya pasó a la historia. Hoy quedaría un poco "pastores a Belén" insistir en esa iconografía inventada y en rigor falsa de "Oriente Medio en tiempos bíblicos". Lo de Straub y Huillet está muy bien, pero ya está hecho. Además, ya huían ellos del icono Cecil B. de Mille. Ahora sólo esperamos que llegue en formato DVD esta película que tanto se ha paseado por ahí. Mientras, la opción de Nickler es más contemporánea, más respetuosa con la música sin dejar de serlo con los conflictos escalonados a partir del más evidente entre Moisés y Aarón, entre Moisés y su pueblo, entre Aarón y ese mismo pueblo. Pero poner esto en imágenes teatrales televisadas o simplemente cinematográficas es algo de veras arduo. En fin, es evidente que no nos entusiasma la opción de Nickler, pero es que la imagen parece serle esquiva a esta ópera de Scho-

enberg, que precisamente trata de eso, de que concepto e imagen se repelen.

Thomas Moser se las ve y desea en ciertos momentos por lo elevado de la tesitura. Este mozartiano y wagneriano tenor crea un magnífico Aarón, sin embargo; y confiesa en la entrevista que es el cometido más difícil de su carrera. No nos extraña. Frente a él, Grundheber, tan bergiano, con su voz ritmada, esto es, con su *Sprechgesang*, crea un Moisés muy severo, muy cortante. Sin duda es así, sin duda es eso lo que quería Schoenberg. Pero entre el encantador de serpientes Aarón y el inexorable Moisés las cosas tienen que tornarse complicadas para cualquier pueblo. La verdad, no sabemos con quién quedarnos, si con el pastelero cantor o con el siempre enfadado profeta.

Un espléndido coro doble, el de la Staatsoper y el Eslovaco, una orquesta envidiable, dos protagonistas de lujo y otras voces muy cuidadas, una puesta en escena de lo más adecuado dentro de lo que cabe, una filmación que acude como puede a la multiplicidad de detalles, unas entrevistas complementarias en el escenario del teatro sin demasiada carne; y, en fin, una batuta atenta, rigurosa, implacable... Estos son los componentes de una producción del año pasado que ahora nos llega en DVD para poner fin a la sequía visual que afecta a este título inconcluso, obra extraña, que se resiste a muchos acercamientos. Musicalmente magistral, visualmente limitada aunque pródiga, es sin embargo la producción que tantos esperábamos.

Santiago Martín Bermúdez

schetzo

Decca Originals

LEYENDAS

Sigue la casa Decca (Universal) rescatando de su particular baúl grabaciones que ellos mismos dicen legendaria para la serie *The Originals*. Desde luego, la *Obertura 1812* de Chaikovski



que Antal Dorati llevó a los estudios allá por 1958 (475 8508), con la Sinfónica de Minneapolis, los vientos de la Universidad de Minnesota, el bronceo cañón francés de 1775 cedido por la Academia Militar de West Point y las campanas del imponente carillón de la neoyorquina Iglesia de Riverside, sí está en la leyenda, pues los resultados son verdaderamente espectaculares, los de una batalla en las más elevadas alturas y los de una resonante victoria del imperial himno ruso sobre el francés. Fuerza, energía y vitalidad a raudales. El *Capriccio italiano* del mismo autor y la *Victoria de Wellington* de Beethoven, otro golpe a las tropas napoleónicas, se suman igualmente ardientes a la obertura y a los comentarios del compositor norteamericano Deems Taylor sobre los efectos sonoros del registro.



Otro espectáculo, ahora vocal, es el reunido por Karajan en la fiesta del segundo acto de *Die Fledermaus*, o *El murciélago*, del segundo Strauss unos meses después (2 CD, 475 8319): Jussi Björling, Renata Tebaldi, Joan Sutherland, Birgit Nilsson, Giulietta Simionato, Leontyne Price, Mario del Monaco, Teresa Berganza, Ljuba Welitsch, Ettore Bastianini y alguno más entran en la lista de invitados, y en sus voces suenan melodías varias que van desde el *Dein ist mein ganzes* de Lehár cantado por el tenor sueco hasta el *Summertime* de Gershwin entonado por la soprano estadounidense. Fiesta aparte, la versión de la opereta es modélica, con hits eminentes como la Rosalinde tan bien cantada de la *soubrette* vienesa Hilde Gueden y la colorista, sensual y melancólica dirección de don Heriberto al frente de una

Filarmónica de Viena que entonces era pura seda. Para que así constase el maestro austriaco centraba algo más tarde su mirada en un *Don Juan* straussiano, brioso y contemplativo de su propio encanto, y en *Los planetas* de Holst (475 8225), casi wagnerianos en lo marcial y en lo místico, metafísicos, espaciales, faltaría más, con sublimes sonoridades asomadas elegiacas en la paz venusiana.



Vamos ahora al verano londinense de 1961, pues allí y entonces se sentaba al piano Benjamin Britten para dialogar con el violonchelo de Mstislav Rostropovich, nada menos (475 8239). Eran dos sensibilidades amistadas, dos estaturas colosales, dos temperamentos distintos, desde luego más apasionado y ardiente el del ruso, y dos artistas siempre entregados y musicales. En las *Cinco piezas op. 102* de Schumann el fraseo de ambos es igualmente redondo y delicado, y en la *Sonata D. 821* schubertiana (registrada siete años después) el Adagio se expone con una finura exquisita y conmovedora, en tanto la *Sonata* de Debussy asiste a un asombroso cóctel de timbres culminado en un Finale lleno de humor, feliz broche a un disco muy interesante. Lo es también el siguiente, en el que Georg Solti y, una vez más, los filarmónicos vieneses entran en territorio wagneriano con las oberturas de *Rienzi*, *El holandés errante* y *Tannhäuser*, la bacanal de esta última y el *Idilio de Sigfrido* (475 8502). Atrás los tiempos de Wilhelm Furtwängler, y con Hans Knappertsbusch en su celestial ocaso, el director húngaro trataba de tomar las riendas del wagnerismo haciendo una música más moderna (entre comillas, si se quiere) y terrenal, un tanto agresiva en opinión de muchos, pero normalmente épica, rebosante de energía, y al tiempo capaz de cálidos lirismos. La tempestad noruega sería un estupendo ejemplo de lo primero, mientras la orgía en el Monte de Venus lo sería de lo segundo.

Como Solti, Vladimir Ashkenazi es un artista muy

mimado por la casa. El pianista islandés, hoy volcado en la dirección orquestal, entonces en su impetuosa veintena, dejaba en su recital de 1965 (475 8499) dos chopines casi antagónicos, un brillantísimo *Scherzo n.º 4* y un íntimo y muy delicado *Nocturno en si mayor*, además de una pictórica *L'isle joyeuse* de Debussy y de un *Gaspard de la nuit* raveliano de límpidos ambientes, equilibrada tensión y reveladora tímbrica. Probablemente no sea un registro histórico, pero se justifica la reedición. Cuesta más entender, sin embargo, que un *Don Pasquale* como el de István Kertész (2 CD, 475 8490) entre en la serie, no por la labor del director húngaro, que maneja a las huestes de la Ópera Estatal de Viena con buen pulso y probada comicidad donizettiana, sino por el desafortunado e insulso protagonismo de Fernando Corena, gloria pasada de unas maneras hoy felizmente superadas, y por unos compañeros de reparto (Sciutti, Oncina, Krause) más bien cortos, por más que canten con simpatía. El complemento, *Il maestro di cappella* de Cimarosa en la voz del propio Corena, no despierta mayor interés.



Cerrado el paréntesis italiano, volvemos una vez más a Solti de la mano de Mahler. Apenas necesita unos segundos para llevar al oyente a su terreno ya en los primeros compases de su *Segunda Sinfonía* (475 8501), grabada en 1966 con las fuerzas corales y orquestales de la Sinfónica de Londres, tal es la intensidad con la que arranca el inicial Allegro maestoso. Esa electricidad tan prontamente lograda no cae en ningún momento, ni siquiera cuando la música se presta a exquisitas y relajadas recreaciones tímbricas. Helen Watts, por su parte, está fabulosa tanto en su solo del cuarto movimiento como en el final, realmente apoteósico, una espectacular explosión de poder. Y todavía en los sesenta el maestro budapestino legaba una brutal, violenta y colosal versión de *Elektra* (2 CD, 475 8231), primer clímax operístico en la carrera de Richard Strauss. La Orquesta

Filarmónica de Viena, por si hace falta insistir en ello, es en manos de Solti el excelso instrumento de siempre, en tanto la arrolladora soberanía vocal de Birgit Nilsson se impone en un lujoso elenco completado por Maria Collier, Tom Krause, Gerhard Stolze y la inmensa Regina Resnik en una alucinada Klytāmenestra, inevitable modelo para cuantas después la sucedieron.

Del vigor más encendido al recóndito lirismo de la calma que sigue a la tormenta, Itzhak Perlman y Vladimir Ashkenazi recorren variados estados de ánimo en su lectura de la *Sonata en la mayor* de Franck (475 8246), aprovechando sus aires a menudo rapsódicos para moverse con entera libertad y dejando salir las ansias de expresarlo todo que albergaban sus juveniles talentos, como si tuvieran carta blanca para dar rienda suelta a toda su creatividad. Poderosos, altivos y virtuosos, sin límites, igual que en el final del *Trio op. 40* de Brahms que ambos proponen junto a la trompa de Barry Tuckwell.

Para virtuosismo, eso sí, el de la australiana Joan Sutherland. Y sorprendente, sin duda, pues no es habitual que un instrumento como el suyo, robusto, de fino esmalte, en absoluto el de una ligera, vuele por las alturas del repertorio romántico francés tan sano, afinado y proyectado como en el siguiente doble compacto de nuestro particular recorrido (2 CD, 475 8743), en el que la asistencia de su marido, Richard Bonyngue, es precisamente eso, asistencia, acompañamiento, un vital apoyo. Dicción al margen, por favor, la colección tiene momentos de sorprendente valor, como el aria de Olympia, donde la perfección de los trinos y la extraordinaria precisión en el ataque de las notas picadas quitan el hipo a cualquiera. Otra gran cantante de aquellos días, distinta si no opuesta, Régine Crespin, cultivaba también el repertorio francés en su recital *Prima Donna* en París (475 8243). La gran artista, desaparecida hace muy poco, reina de reinas en el territorio de la *chanson*, prestaba su voz



hecha de oro, seductora en toda la tesitura, a un canto muy incitante, así en la escena de *Sapho*, de Gounod, ciertamente reveladora del supremo arte de la diva marselesesa.



Estamos ya en los setenta y es Karl Böhm quien nos lleva al profundo universo bruckneriano con una *Cuarta Sinfonía* amplia, pesante, que no lenta, y ante todo ordenada (475 8403), cuya mayor virtud sea acaso la soberbia respuesta orquestal decidida por la eterna filarmónica vienesa. Así, las cuerdas suenan en el Andante a gloria divina, capaces de llegar al último culmen como venidas del mismo más allá. En paralelo, Ashkenazi iba poco a poco llevando al disco los *Preludios* de Rachmaninov (475

8238). Si no todos ellos no nos parecen de la misma calidad, no hay uno solo que no merezca la mayor atención del pianista de origen ruso, preocupado por cualquier detalle, timbre, color o matiz que pueda resultar ausente en una primera lectura, y además se desvive allá donde el contenido heroico y emocional de esta música se ilustra en toda su gravedad. El famoso *Preludio en do sostenido menor* es, sin ir más lejos, puro fuego abrasador.



Igualmente famoso es el *Adagio para cuerdas* de Samuel Barber que abre el disco dedicado por el británico Neville Marriner a autores norteamericanos (475 8237). En él los profesores de su Academia de St. Martin in the Fields exploran

con el rigor y la claridad que se les reconoce los pentagramas de obras de Ives, Copland, Cowell y Creston, unos más pendientes que otros de los nuevos aires musicales que se iban respirando el pasado siglo, pero todos fieles al particular pasado de su tierra. De nuevo en nuestros climas, vemos una *Luisa Miller* en verdad dramática, de fuertes tensiones, llevada con nervio por ese fenomenal director de ópera llamado Peter Maag (2 CD, 475 8496). En el reparto, y por encima de Milnes, Gaiotti, Van Allan y compañía, mandan dos paraísos vocales, Montserrat Caballé y Luciano Pavarotti, radiantes y luminosos, sobre todo el segundo, nacidos para el repertorio italiano del siglo XIX.

Por fin en los ochenta, el Mahler de Solti vuelve a nosotros. Ahora suena la *Primera*

Sinfonía (475 8230), mayúscula, noble y sólida como la segunda arriba comentada, de sonoridades antes brillantes que voluptuosas, suntuosa en el metal, emocionante, que no del todo conmovedora, en la Marcha fúnebre (el Mahler humanista está en otras batutas), y de claras aspiraciones narrativas. Y por último, *Jenu-
fa*. La lectura es la de Mac-



kerras (2 CD, 475 8227), la que nos lleva directamente al corazón del drama janacekiano, crudo como ninguno, asomado al folclore de la tierra y abierto a una riqueza melódica sin límites. La Filarmónica de Viena y los eminentes cantantes hacen el resto, es decir, culminan el milagro.

Asier Vallejo Ugarte

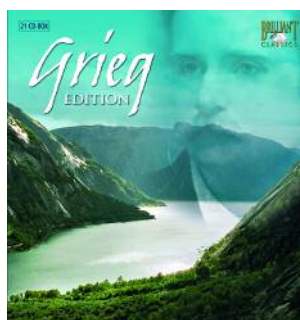
Brilliant Grieg Edition

COSECHA GRIEG

Ha sido 2007 el año del centenario del fallecimiento de Grieg, ese gran compositor. Evidentemente, las discográficas han aportado algún que otro gránito de arena a la efemérides, unas más que otras, pero todas ellas mucho más prudentes que cuando en 1993 se recordó el 150 aniversario del nacimiento del músico noruego. Recordemos que de entonces data la espléndida *Edición Grieg* de Deutsche Grammophon, por ejemplo, y la verdad es que el aniversario de 2007 ha sido algo deslucido en lo que a actividad discográfica se refiere, si bien algunos discos de interés ya reseñados aquí —procedentes sobre todo de Escandinavia— merecerían alguna mención.

Pues bien, si en 1993 las discográficas de precios económicos no estaban tan activas ni tan implantadas como para lanzar una edición Grieg, ahora las cosas han cambiado y este estuche de nada menos que veintiún compactos (Brilliant 93516, 1980-2007, distribuidor: Cat Music) constituye una valiosa aportación a la divulgación del legado del compositor nórdico dado su precio realmente irrisorio y, sobre todo, su alta calidad. No es una integral, que quede bien claro, pero sí es una muestra extensa y muy signifi-

cativa de la música de Grieg. Curiosamente, en uno de los discos (el tercero) completa minutaje una composición de Svendsen, procedente de una grabación comercializada en Chandos, datada en 1991 con la Orquesta Sinfónica de Islandia a las órdenes de Petri Sakari que incluye las *Danzas noruegas*, la versión para cuerdas y arpa de una de las *Piezas líricas* y la *Antigua romanza noruega con variaciones*, op. 51. Excelentes versiones de estas piezas amables y encantadoras que, siguiendo con la producción orquestal, son dignísimas compañeras de las *Danzas sinfónicas*, la *Suite de Sigurd el cruzado* y la *Suite lírica* con la Royal Philharmonic Orchestra a las órdenes de Yondani Butt (grabación original de ASV); lo mismo que las



de las dos suites de *Peer Gynt* con Mark Ermler al frente de esta misma orquesta (licencia de MAT Music) que conforman el primer volumen junto al *Concierto para piano* con Jorge Bolet y la Radio-Sinfonie-Orchester Berlin dirigida por Chaïly, célebre versión que apareció en Decca. Más música orquestal y coral pro-

cedente del fondo de Chandos con la Academy of St Martin-in-the-Fields (*Dos melodías elegíacas*), la Orquesta de Cámara de Israel con Yoav Talmi a la batuta (*Suite Holberg*) y el sensacional Coro de la Radio Danesa en un puñado de obras más o menos breves. De los cuartetos de cuerda se ocupa el Raphael Quartet (grabación de Olympia de 1993), que constituyen el primer volumen de tres dedicados a la música de cámara y que cuentan con presencias destacadas como el violonchelista Robert Cohen y el pianista Roger Vignoles al lado de intérpretes menos conocidos pero que cumplen muy dignamente su papel. Siete volúmenes se ocupan de la música para piano con Hakon Austbo en tomas que van de 2001 a 2007, la mayoría de ellas novedad absoluta. Y con licencia del sello noruego Victoria tenemos otros siete volúmenes consagrados a las canciones, que cuentan con el buen hacer de Rudolf Jansen al piano y con un equipo de cantantes nórdicos que hacen gala de conocer a la perfección tan interesante y poético repertorio. En resumen, todo de buen nivel medio y, por el precio, no hay excusas para no hacerse con este estuche. Merece la pena.

www.hmtienda.es

la tienda on-line de
harmonia mundi ibérica

Harmonia Mundi Musique d'abord

ÁNGELES DEL PASADO

Entre el *Réquiem* de Johannes Ockeghem, escrito probablemente para el funeral de Carlos VII de Francia en 1461, y las emotivas líneas del *Combat del somni* debidas a Frederic Mompou median casi cinco siglos, y son los que entran en la reciente entrega de la serie *Musique d'abord* de la casa francesa Harmonia Mundi, abierta a todas las corrientes, a todos los periodos y a todas las estéticas que ha conocido la historia de la música, pero siempre con cierta simpatía por el repertorio más antiguo; el que antecede al clásico, si se prefiere. Casi está de más insistir en la altura de miras de los artistas que intervienen en estas grabaciones, todos ellos de probada sensibilidad y acreditado conocimiento de las obras que tienen entre manos. El argelino Marcel Pérès sirve de modelo, así de fluida es su lectura con el Ensemble Organum de la antes citada misa de difuntos de Ockeghem (1951441; grabación de 1992), salvo sorpresa la primera de la literatura polifónica, reveladora de una magistral habilidad en el uso del contrapunto, honradamente emotiva e hiriente en su fina austeridad.

El siguiente registro salta ya al siglo XVI bajo el ilustrativo título de *Canciones y salmos de la Reforma* (1951672; grabaciones de 1998). Paschal de l'Estocart, Claude Le Jeune, Clément Janequin y Roland de Lassus son algunos de los autores de aquella centuria que vio cómo la música litúrgica iba poco a poco encontrando su espacio en las calles, y sus obras suenan con las de varios coetáneos en las voces de los miembros del Ensemble Clément Janequin orientadas por su fundador, el contratenor francés Dominique Visse. Cantante de la misma cuerda, director también ilustre, René Jacobs trasciende en el disco *Lamento d'Arianna* (1951129; grabaciones de 1983) todo límite entre texto y música, decidiendo suaves texturas y dramáticos acentos no sólo en la famosa escena de la irrecuperable *L'Arianna* de Monteverdi, sino en los madrigales escogidos de los libros séptimo y noveno, en la cantata *Queste pungente spine* de Benedetto Ferrari y en el subli-

me dúo *Pur ti miro, pur ti godo*, que cierra la ópera *L'incoronazione di Poppea* del cremonés, probablemente escrito por el propio Ferrari. Al lado del belga están los músicos de su Concerto Vocale, la mezzo Helga Müller-Molinari, William Christie, Konrad Junghänel y Jaap ter Linden, o sea, un lujoso plantel.

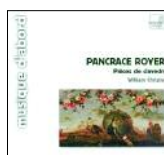


Otro belga, Philippe Herreweghe, uno de los mayores músicos de los últimos tiempos, ocupa las dos siguientes entregas. La primera de ellas, *Cantatas alemanas* (1951703; grabaciones de 1999), mira a la música vocal escrita en tierras germanas entre la era del último Schütz y la del primer Bach. Franz Tunder, Johann Kuhnau, Nicolas Bruhns y Christoph Graupner son los compositores escogidos, y sus obras se benefician de un vigoroso ímpetu rítmico y de un formidable control de las masas, gobernadas con sabiduría y delicado calor humano. Los músicos del Collegium Vocale Gent, faltaría más, están excelsos (atención al maravilloso final de la cantata del tercero de los autores citados). Una referencia. En el disco dedicado a los grandes motetes *Dies Irae* y *Miserere* de Jean-Baptiste Lully y al *Memoire* de Henry Du Mont (1951167; grabaciones de 1985), Herreweghe, ahora con las fuerzas corales y orquestales de La Chapelle Royale, se muestra mórbido en la furia y furioso en la morbidez, flexible al arropar a unos solistas que, a falta de portentosos medios vocales, dominan el estilo y cuidan la línea.

Al sudeste francés, entre las cimas de los Alpes y las aguas mediterráneas de la Costa Azul, la Provenza tuvo hasta los tiempos de la revolución rango provincial. Allí se construyeron los órganos que suenan en el siguiente registro (195760; grabaciones de entre 1971 y 1974), algunos a la italiana, entre los siglos XVII y XIX. Francis Chapelet, Michel Chapuis, Luciente Antonini y René Saorgin se suben a los distinguidos órganos en obras de Frescobaldi, los Couperin (magnífico el *Branle de Bas-*

que de Louis), Roberday, Muffat y anónimas. En otras latitudes, la Catedral de Salzburgo asistía en el crepúsculo del XVII a la primera interpretación de las solemnes *Litanies de Sancto Josepho* de Biber, matizadas por un raro misticismo en la lectura del alemán Konrad Junghänel al mando del Cantus Cölln y el Concerto Palatino (1951667, grabaciones de 1998), mientras la *Missa in labore requies* de Georg Muffat ve equilibrado el conflicto entre los faustos de la partitura y la espiritualidad del rito.

Atrás los años de Lully, Michel-Richard Delalande se hizo pronto con el favor de Luis XIV. Sus *Sinfonías para las cenas del Rey* son justamente célebres, y de la integral que en su día llevó Hugo Reyne con La Simphonie du Marais el siguiente disco (1951303; grabaciones de 1990) acoge una selecta compilación expuesta con moderada expresividad y jubilosos afanes. Mientras, los músicos del Freiburger BarockConsort, con deliciosas aportaciones de Karl Kaiser en la flauta, dejan unos bellísimos seis primeros *Cuartetos de París* de Telemann (1951787; grabaciones de 2002), de sedosos colores, animados diálogos (así en el *Passepied* de la *Segunda suite*) y variada vitalidad rítmica. Un amigo del compositor, Johann Sebastian Bach, escribió allá por 1738 una serie de conciertos para clave de los que Raphael Alpermann, virtuoso hasta el frenesí, escoge el primero arropado por los afinados músicos de la Akademie für Alte Musik Berlin (1951740; grabaciones de 2001), protagonistas a su vez de ardientes y contrastadas lecturas del *Triple Concierto BWV 1044* del autor de *La Pasión según san Mateo* y del *Concierto en si mayor* de Mülhel, con una entregada Christine Schornsheim sentada al fortépiano.



El álbum dedicado a la obra para clave de Panacee R o y e r (1951037; grabaciones de 1979) encuentra en William Christie un intérprete sensacional. Cinco de las quince piezas no son sino transcripciones de escenas operísticas, y en todas

ellas el artista neoyorquino traduce la intencionalidad dramática con delicada tímbrica y variados matices, ostentoso en la pompa (*Allemande, La Majestueuse*) y poético en el lirismo (*La Sensible*).

Con sólo doce años, Gioacchino Rossini compuso sus *Sonate a quattro*; como es evidente, en ellas el gran operista sólo está anunciado, si bien en su momento alcanzaron cierta popularidad. El violonchelista Roel Dieltiens lidera el grupo Ensemble Explorations (1951776; grabaciones de 2001) para ofrecer unas aseadas lecturas que inciden en la espontaneidad de las melodías, con eventuales intervenciones solistas que proclaman la calidad de los músicos. Varios años después, ya en el retiro, escribiría su conmovedor *Stabat Mater*, afrontado por Marcus Creed y las huestes del RIAS Kammerchor y la Academia für Alte Musik Berlin (1951693; grabación de 1999) desde una perspectiva basada en criterios históricamente informados y un tanto alejada de la retórica *belcantista*. Entre los solistas destaca una excelente soprano en sus felices inicios: la búlgara Krassimira Stoyanova.

Cantante también exquisito, Werner Güra presta su voz, ligera como una breve brisa, a los pentagramas del schubertiano ciclo *La bella molinera* (1951708; grabación de 1999); el pulcro fraseo y la clara dicción del tenor nos parecen ideales para estos versos, más aún si se subrayan desde el abrigador piano de Jan Schultz. Josep Pons no se queda atrás al explorar las dos suites de *L'arlésienne* y la *Sinfonía en do* de Bizet (1951675; grabaciones de 1999) con la Orquesta Ciudad de Granada, de la que entonces era titular. A base de pulso, entrega e imaginación logra dar entidad a unas obras un tanto triviales, con hermosos colores y una espléndida intervención del oboe en el Adagio de la *Sinfonía*.

El volumen dedicado a los *Tríos con piano* de Chausson y Ravel (1951967; grabaciones de 1999) nos muestra a un Trío Wanderer inspiradísimo, capaz de resolver airoso todas las dificultades, sean técnicas o meramente musicales, de tan exigentes partituras. Basta escuchar los primeros segundos del Moderé raveliano para

comprender que no estamos ante interpretaciones rutinarias. Tampoco lo son, desde luego, las del *Das Berliner Requiem*, la cantata *Vom Tod im Wald* y el *Concierto para violín y orquesta de vientos* de Kurt Weill por Herreweghe con el coro de la Chapelle Royale y el Ensemble Musique Oblique (1951422; grabaciones

de 1992). El belga da en la diana en lo que se refiere a la emotividad, directa y sarcástica, requerida en el *Requiem*, y encuentra una magnífica labor de los solistas tanto en la cantata (Peter Kooy) como en el concierto (Elisabeth Glab). Con todo, lo mejor está en los coros, compactos, sutiles y fieles al espíritu weilliano.

Al fin, suenan las nostálgicas evocaciones y los brumosos climas decididos por Frederic Mompou en *Suburbis*, *Scènes d'enfants*, *Los improperios* y el *Combat del somni* (1951482; grabaciones de 1993). En el podio de la Orquesta de Cambra Teatre Lliure, Josep Pons se muestra afín a la sensibilidad creativa

del autor catalán y propone lentos oleajes de sonoridades ricas y bellamente densas. La soprano Virginia Parramon canta con gusto y cuida la palabra, pero no lo tiene fácil, pues en las líneas del *Combat del somni* pesa y pesará siempre el recuerdo de un ángel.

Asier Vallejo Ugarte

Andromeda

ESCALA EN EDIMBURGO

Como es sabido, la Scala visitaba diferentes lugares del mundo y en uno de estos desplazamientos, concretamente el 23 de agosto de 1957, recaló en Edimburgo con una representación de *L'elisir d'amore*, que recoge Andromeda (distribuidor: Diverdi) (ANDRCD 5085) con un reparto muy interesante, en el que destacó de forma especial Giuseppe Di Stefano, en un momento en que empezaba a cantar de forma algo más verista, pero que mantenía intacto su fraseo expresivo, ese estilo tan comunicativo y también personal, que llega a su momento cumbre con el aria más conocida, ejemplo de delicadeza. Le acompaña Rosanna Carteri, soprano muy musical, con un cuidado sentido interpretativo y un buen estilo, aunque a veces queda algo contenida, completando el reparto Fernando Corena, menos extrovertido que en su versión comercial y muy efectivo y Giulio Fioravanti, con su habitual corrección, todos bajo la batuta de Nino Sanzogno, en una versión alegre y sutil.

La versión que se dio de *Giulio Cesare* (ANDRCD 5079) en la Ópera de Roma el 26 de diciembre de 1955 no gustará a los amantes de las versiones más historicistas, pero no deja de ser una prueba de la programación italiana de la época y un ejemplo de cómo cantantes de repertorio distinto pueden superar la prueba con resultados válidos. El caso más claro es sin duda Boris Christoff, que consigue contener su fuerte personalidad y establecer un Giulio Cesare musical, cuidado, con un fraseo de buena línea y expresión, con respeto a la partitura. También Fedora Barbieri, de poderosos medios, sabe contener su canto a veces extrovertido para hacer una sufriente Cornelia. En el resto del reparto, los resultados son distintos, ya

que Franco Corelli, como Sesto, no se identifica con el personaje y Onelia Fineschi queda limitada en el canto transparente. La dirección de Gianandrea Gavazzeni es efectiva, aunque surge extrovertida.

La tercera propuesta corresponde a una grabación comercial de *Werther* de 1953 (ANDRCD 5073), de la que se puede destacar la versión musical de Georges Sebastian, director muy querido por sus resultados en Barcelona en una época de pocos ensayos y que consigue una prestación interesante, destacando tanto los momentos poéticos como las de mayor vigor, con un sonido transparente, cohesionado y por momentos brillante. El reparto se mantiene en un nivel sólo correcto con Suzanne Juyol, musical pero apagada Charlotte, Charles Richard con una limitada inmersión el desafortunado Werther, Roger Bourdin, discreto Albert, al igual que Agnes Leger, como Sophie, manteniendo un buen estilo Michel Roux, como Le Bailli.

Il barbiere di Siviglia del 18 de agosto de 1956, procede de Nápoles y destaca especialmente Luigi Alva, uno de los grandes Almaguira de su generación, por su dominio del estilo, una técnica muy estudiada, gran capacidad para el fraseo y su canto elegante que le permite una prestación redonda. Ettore Bastianini impacta por la potencia de su voz y su forma extrovertida, más apta para otro tipo de repertorio, pero a su Figaro le falta un cierto refinamiento. En el resto del reparto encontramos a Antonietta Pastori, musical, pero algo lineal, Andrea Mongelli discreto Basilio, al igual que el Bartolo de Leo Pudis, dirigidos con oficio por Francesco Molinari-Pradelli.

De gran festival de voces puede definirse la representación de *Ernani* en el Maggio



Musicale Fiorentino el 25 de junio de 1957 (ANDRCD 9017), con un cuarteto protagonista que impresiona por la fuerza de su interpretación y aunque en algún momento se puede pedir algo más de refinamiento, el placer auditivo está asegurado. Anita Cerquetti fue una de las mejores sopranos dramáticas de su época, pero su carrera fue algo corta por razones de salud; su instrumento se expande con seguridad y redondez, mientras que Mario del Monaco destacaba por la belleza de su instrumento y su potencia, que consigue sus grandes momentos en las escenas más dramáticas. Ettore Bastianini sabe impactar por su gran brillantez vocal y con un fraseo interesante pero algo genérico, completando Boris Christoff, que sabe reflejar el carácter noble, pero altivo, dispuesto a la venganza con una expresión llena de detalles. Para completar la representación se cuenta con una dirección de Dimitri Mitropoulos de una gran vitalidad y un ritmo trepidante que redondea el impacto de la función.

En la temporada 1954-55 Renata Tebaldi cantó con frecuencia *La forza del destino*, desde la inauguración de la temporada liceísta hasta esta función en la Scala del 26 de abril de 1955, que comentamos (ANDRC 5068) y de este mismo año data su grabación comercial. La gran soprano italiana estaba en plena forma y consiguió una Leonora muy creíble, donde a la gran belleza de su voz se unía una clara identificación con el personaje, como se puede demostrar en este registro, donde queda claro su carácter dubitativo, su desesperación, su decisión en el bello dúo con el Padre Guardiano y en toda la última

escena. A su lado, encontramos a un apasionado Giuseppe Di Stefano, en toda una variada gama de matices, donde consigue expresar el amor y la desesperación del desgraciado personaje, con una total comunicación y con un aria modélica. Completan el reparto la calidad vocal de Aldo Protti, la corrección de Giuseppe Modesti, el buen trabajo de Renato Capecchi, como Melitone, algo extrovertido, y la discreta María Pérez como Preciosilla, con una dirección precisa y dominadora de la partitura de Antonino Votto.

La casa Cetra estaba pendiente de nuevos valores y realizó una serie de grabaciones con Franco Corelli, algunas en discos de 78 revoluciones y otros en soportes de 25 cms., hoy casi desconocidas y en LP, en sus inicios, donde el cantante estaba en su gran esplendor y con toda la fuerza de la juventud. Es muy interesante su reedición (ANDRCD 5091), aunque hubiera valido la pena hacer un álbum, incluyendo los fragmentos que faltan de este primer periodo, como pueden ser, entre otros, *La fanciulla del West* y *Adriana Lecouvreur*. Lo más importante sin duda es poder oír al gran tenor con esa voz impactante, segura en el registro agudo, con un canto casi insolente y con una fuerza exuberante. El repertorio es muy amplio, con obras fijas como *Il trovatore*, *La forza del destino*, *Aida*, *Tosca*, *Turandot* o *Andrea Chénier*, junto a otras que interpretó de forma más esporádica e incluso una que como *Otello* que no cantó sobre un escenario. Disco totalmente recomendable para redescubrir a Franco Corelli en sus primeros años de carrera y deleitarse con lo que puede considerarse el prototipo de tenor, tenor.

Albert Vilardell

schetzo 73

Myto Historical Line

UNA VISIÓN DE LOS CINCUENTA

La serie Historical Line de Myto (distribuidor: Diverdi) nos propone siempre acontecimientos, que por sus características forman parte de la historia de la lírica. Uno de estos casos fue la función de *Wozzeck*, en italiano como era normal en la época, dada en Roma en 1954 (2 CD 071



H122), doce años más tarde de su estreno en Italia, en la misma ciudad y con igual protagonista: Tito Gobbi. El gran cantante-actor da una lección de inmersión en el desgraciado personaje, con un fraseo incisivo, lacerante y desesperado, marcando la evolución del personaje con miedo y dolor, expresado con una variada gama de matices. Le acompañan Dorothy Dow, soprano norteamericana que destaca más por la expresión que pone a Maria, que por el timbre, excesivamente lírico y los tenores de cierta carrera como Mirto Picchi, ampuloso Tambor Mayor, Petre Munteanu expansivo Andrés y Hugues Cuenod, expresivo Capitán, junto al Doctor de Italo Tajo, siempre tan detallista, con una dirección muy estudiada de Nino Sanzogno, que muestra su versatilidad, al conseguir contrastes claros, dando transparencia a los momentos líricos, pero reflejando el clímax tenso de los momentos dramáticos. Como bonus se incluye el *Concierto para violín y orquesta*, de Berg, con una interpretación segura de Joseph Szigeti al violín, apoyada por la Sinfónica de la NBC, bajo la experta dirección de Dimitri Mitropoulos.

También Mitropoulos es el protagonista de la versión de *Carmen* dada en el Metropolitan de Nueva York el 12 de enero de 1957 (2 CD 064 H119) consiguiendo reflejar cada una de las características de la obra, desde el desenfado de la protagonista, el lirismo de Micaela o la introversión de Don José, hasta los puntos más desenfados como la entrada del torero o remarcar toda la fuerza dramática que emanan los actos tercero y cuarto. Mario del Monaco es el tenor de voz brillante, que encuentra en sus mejores

momentos en las escenas más densas, a las que imprime un gran carácter y su voz se expande con una vitalidad y expresión impresionante, en especial la escena final. Su *partenaire* es Risè Stevens, que da una visión de la gitana musical, aunque le falte una cierto carácter provocativo y más variado. Les acompañan la efectiva Lucine Amara, como Micaela y un limitado Frank Guarrera en Escamillo.



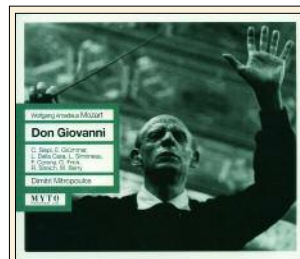
Las dos siguientes propuestas son del mismo compositor, Donizetti, y están cantadas por una de las más geniales intérpretes: Maria Callas. La primera es *Anna Bolena* (2 CD 064 H121), cuya representación en la Scala el 14 de abril de 1957 ha sido ampliamente difundida y comentada. La gran soprano da una versión modélica, donde cada frase tiene la entonación oportuna, remarcando la nobleza y entereza del personaje, con un canto de una expresión que sorprende a cada frase y que se impone por su gran capacidad de comunicación, que queda evidente en toda la escena final, siendo su rival, Seymour, Giulietta Simionato, con una voz de una gran belleza, un canto seguro en todos los registros. En el resto del reparto Gianni Raimondi es un tenor valiente, pero en una obra que no va a sus características y Nicola Rossi-Lemeni, fraseador pero algo lejano al carácter del rey, con una versión algo cortada, a cargo de Gianandrea Gavazzeni, con cohesión y coherencia. La segunda es *Lucia di Lammermoor* de una función en Roma el 26 de junio de 1957 (2 CD00133) y es un personaje que la personalidad de Maria Callas ha transformado, es decir hay una Lucia antes y otra después de la gran soprano griega, hecho que afortunadamente podemos constatar al poder oír la en varios registros, dos comerciales y algunos de teatro. Esta versión muestra a la soprano en su espléndida madurez, con un punto de brillantez algo menor que en la de 1955 con Karajan, que se incluye en una pequeña selección como bonus, con una visión que evoluciona desde el

amor inicial al miedo, para llegar a la escalofriante escena de la locura que te impregna de las desgracias por su capacidad de comunicación. Rolando Panerai canta un eficiente Enrico, Eugenio Fernandi no es un tenor belcantista y su prestación resulta poco matizada y Giuseppe Modesti es un Raimondo correcto, todos bajo la dirección de Tullio Serafin, que muestra su dominio de la partitura, su capacidad de integrarse con los cantantes y dar una versión detallista.

Mozart está representado por uno de los registros de *Don Giovanni*, que pueden considerarse de referencia. Nos estamos refiriendo a la versión dada en Salzburgo el 24 de julio de 1956 (3 CD 00128), en la que la dirección de intérpretes está a gran altura. Dimitri Mitropoulos no era un director esencialmente mozartiano, pero fue quedando inmerso en la genialidad del compositor y su planteamiento de esta obra es un ejemplo, consiguiendo un gran sentido teatral, remarcando los momentos densos y destacando la fluidez de las melodías, con un contraste detallista. El reparto lo encabeza Cesare Siepi, uno de los grandes intérpretes del rol, al que dota de arrogancia, remarcando su carácter seductor, con una voz bella y densa. Los roles femeninos están a cargo de la delicada y sutil Elisabeth Grümmer, la elegante y dúctil Lisa della Casa y la juvenil Rita Streich, mientras que en los masculinos destaca el impecable fraseo de Leopold Simoneau, con una interpretación que impacta, junto al brillante comendador de Gottlob Frick, el expresivo Masetto de Walter Berry y el correcto, aunque a veces excesivamente extrovertido Fernando Corena como Leporello. Como bonus se incluye un precioso recital de Lisa Della Casa en Salzburgo con canciones de Schubert, Brahms y Wolf.



Las dos siguientes propuestas provienen del Metropolitan neoyorquino. La primera es *La bohème* del 30 de marzo de 1957 (2 CD00129), con



MOZART:
Don Giovanni.
CESARE SIEPI, ELISABETH GRÜMMER, LISA DELLA CASA, RITA STREICH, LEOPOLD SIMONEAU, GOTTLÖB FRICK, WALTER BERRY, FERNANDO CORENA. Director: DIMITRI MITROPOULOS.
3 CD MYTO HISTORICAL LINE 00128 (Diverdi). 1956. 6 PM

Dorothy Kirsten, elegante pero con mejores resultados en otro repertorio, Richard Tucker, con su estilo brillante y apasionado, que redondearía con un fraseo a veces más intimista, Ettore Bastianini, con voz brillante y excesivamente extrovertido y Cesare Siepi, con su canto noble, con Tibor Kozma al podio en una versión sin especial relieve. En el bonus adicional hay una selección de *Tosca*, con la gran Renata Tebaldi y el impetuoso Tucker. La segunda es *Aida* dada el 29 de mayo de 1957, en la que destacan especialmente Antonietta Stella en una de sus mejores grabaciones con un canto expresivo y seguro, remarcando el sufrimiento de la desgraciada protagonista y George London, que sabe reflejar la dureza de su rol, pero sin olvidar su rango, con un fraseo lleno de detalles. Kurt Baum es un tenor valiente pero su canto es poco refinado y Blanche Thebom es una Amneris poco intensa, completando el reparto Giorgio Tozzi, como interesante Ramfis, todos bajo la dirección de Fausto Cleva, en versión algo rutinaria.

Las dos siguientes grabaciones tienen la misma protagonista: Anita Cerquetti, excelente soprano dramática, que al natural era todavía más espectacular, con una carrera algo corta, por motivos de salud, y a la que podemos oír en dos obras muy distintas. *La forza del destino* (2 CD 00124) se interpretó en la RAI de Roma el 28 de septiembre de



1957 y la cantante muestra todo su esplendor vocal, con un estilo intenso y un matiz suficiente, que el tiempo hubiera mejorado, pero con unos resultados de gran fuerza vocal. Le acompañan la brillante Giulietta Simionato, que refleja la personalidad aventurera de Preziosilla, Boris Christoff impresionante Padre Guardiano por presencia vocal, fraseo y nobleza de línea, Aldo Protti, voz importante más pendiente del efecto que de la causa. Pier Miranda Ferraro que era un tenor de buenos medios al que faltaba una cierta elegancia, todos a las orde-

nes del efectivo Nino Sanzogni. La siguiente es *Oberon* (2 CD 064 H120), de Weber, donde Cerquetti muestra su vitalidad vocal en un repertorio que no es el suyo, pero al que da intensidad dramática, acompañada por Miriam Pirazzini, en el rol de Fatima con un fraseo muy dúctil y los tenores Mirto Picci y Petre Munteanu con actuaciones correctas, dirigidos con profesionalidad por Vittorio Gui.



Las dos últimas propuestas corresponden a cantantes de referencia en el mundo lírico. Renata Tebaldi ha sido una de las cantantes de la voz

mas bella, que ha impactado por el sonido aterciopelado y una musicalidad exquisita. Su carrera internacional la llevó a los mejores teatros del mundo y uno de ellos era en aquella época el Colón de Buenos Aires, en la que cantó en 1953 *Tosca*, con Carlo Bergonzi y Giuseppe Taddei, del que se incluye una muy interesante selección y al final de sus actuaciones se realizó un concierto de homenaje, el 20 de agosto del mismo año que es el que ahora se edita (1 CD 00125). El repertorio es variado desde *Le nozze di Figaro* con un aire melancólico, al Otello verdiano lleno de dolor, para entrar de lleno en el mundo pucciniano, a las que aporta el mas genuino estilo, incluyendo además arias de *La*

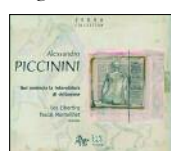
wally y *Adriana Lecouvreur*, con interpretaciones que muestran sus cualidades. La segunda nos presenta a Cesare Siepi (1 CD 064H118), del que ya hemos hablado al comentar *Don Giovanni*, aria que vuelve a cantar aquí, pero también muestra su ambivalencia con todo el repertorio de Verdi, su inmersión en el repertorio francés con *Robert le Diable*, *Les huguenots*, *La juive* y *Faust*, acabando con *Mefistofele*, *Salvator Rosa* y *La Gioconda*, donde queda evidente su capacidad expresiva y su facilidad para introducirse en los personajes, siendo menos impactante el lado cómico rossiniano, con *L'italiana in Algeri* e *Il barbiere di Siviglia*.

Albert Vilardell

Zig Zag Territoires Zebra

TRES SIGLOS ZIGZAGUEANDO

Recién asumida su distribución por Harmonia Mundi en España (la multinacional gala ya la ostentaba en Francia), el sello Zig Zag Territoires oferta su primera colección de reediciones a precio medio, Zebra, que se presenta con diez referencias (cuando escribo esta reseña ya se han publicado otras diez), bien significativas del alto nivel de calidad artística alcanzado por sus producciones. Presentaciones sencillas, que recogen las ilustraciones de portada de los discos de precio normal, aunque con diferente diseño y unas escuetas notas en lugar de los extensos y habitualmente interesantes artículos de los originales.



Unos tres siglos de música abarcan estas diez primeras entregas. Cronológicamente, cabe empezar por la fresca, variada, fantasiosa e imaginativa interpretación que el tiorbista Pascal Monteilhet hace de la música de Piccinini (ZZT2040201), acompañado por la guitarra renacentista de Monica Pustilnik y el órgano de Jean-Marc Aymes. Cumbre monteverdiana la que presentan los conjuntos Akadémia y La Fenice en un disco (ZZT2031101) que es el tercero del original álbum triple que dedicaron a la *Selva Morale e Spirituale*. La interpretación combina intensidad con

frescura, carácter con delicadeza, luz y color mediterráneos con penetrante expresividad. Voces plenamente monteverdianas por claridad, exquisitez en el fraseo y conocimiento de la ornamentación de la época. Momentos como el *Dixit Dominus* a 8 voces concertadas, el *Beatus vir* a 6, el *Jubilet* o el *Ut queant laxis* cautivan enseguida por su elegancia, vivacidad y hondura expresiva.

En el siglo XVIII nos introducimos a través de Bach (ZZT2040601), con la *Sonata en trío para dos traversos y continuo BWV 1039* y la *Sonata para viola da gamba y clave obligado BWV 1028* que se presenta en una versión para el mismo instrumental (Jean-Pierre Pinet y Valérie Balssa son las flautas, con Hager Spaater-Hanna en el violonchelo y Blandine Rannou en el clave). Completan obras de dos hijos del cantor (Emanuel y Friedmann), todo ello en versiones bien medidas y equilibradas, aunque algo planas de matices. En las sonatas de Haendel que presenta L'Assemblée des Honnestes Curieux (ZZT2031102), lo mejor es el espléndido lirismo y la brillantez del violín de Amandine Beyer, bien arropada por unos compañeros de notabilísimo nivel. Muy ágiles y expresivos, vivaces y

con contrastes muy marcados resultan los *Concerti grossi* de Geminiani (1, 3, 5, 8, 10, 11 y 12) en la interpretación de Chiara Banchini al frente de su Ensemble 415 (ZZT2040301.1), que en origen formaban parte de una integral en álbum doble.



Un interesante descubrimiento es el que debemos al violonchelista G a e t a n o Nasillo desde que grabó en 2004 la segunda mitad de las doce *Sonatas para violonchelo y continuo op. 1* del prácticamente desconocido compositor napolitano Salvatore Lanzetta (c. 1710-c. 1780) (ZZT2041002). Música innovadora y llena de pequeñas sorpresas, que Nasillo, acompañado por el violonchelo de Sara Bennici y el clave de Andrea Marchiol, toca con acentos vigorosos, extrema regularidad rítmica y caluroso apasionamiento.

En el siglo XIX nos introduce Hélène Couvert con unas versiones si no trascendentes, desde luego francas, limpias, directas y bien contrastadas estilísticamente de tres sonatas (1, 13, 28) pertenecientes a cada uno de los períodos compositivos de Beethoven (ZZT041001). Distinto carácter tiene el Brahms otoñal de las *Sonatas para clarinete op. 102* (ZZT2030301) en las que, acompañado por el pianista Patrick Zygmanski, Florent

Héau muestra un sonido terso y bellísimo, aunque también cierta sosería expresiva.

Una de las grandes estrellas del sello, Jos van Immerseel, está presente en esta primera entrega de Zebra en su doble condición de pianista y director. Como pianista hace, junto a su colega Claire Chevallier, un curioso programa para dos pianos con obras de Saint-Saëns, Franck, Poulenc y las *Tres danzas andaluzas* de Manuel Infante (ZZT2030903). Los instrumentos son sendos Érard de entresiglos de muy dulce y hermoso sonido y la interpretación está cuajada de detalles y resulta de una transparencia asombrosa. La transparencia, la claridad orquestal y el detallismo son también las principales virtudes del Chaikovski de la *Cuarta Sinfonía* y la *Suite de Cascanueces* que van Immerseel presenta al frente de su espléndido conjunto Anima Eterna (ZZT2030102), que como se sabe toca con instrumentos de época, lo que aporta a la música del ruso un color diferente al que estábamos acostumbrados, algo más agreste y punzante. El empaste es también diferente y el conjunto, menos voluminoso que las orquestas convencionales, permite esa extrema claridad en las texturas y ese mayor énfasis en los más minúsculos detalles tímbricos.

Pablo J. Vayón

DISCOS

CRÍTICAS de la A a la Z

Ralph van Raat, Maarten van Veen

REVISIÓN NECESARIA



ADAMS: Música para piano completa. RALPH VAN RAAT, MAARTEN VAN

VEEN, pianos.

NAXOS 8.559285 (Ferysa). 2007. 38'.

DDD. **PE**

Se da por sentado que las obras de cámara o a solo constituyen el sanctasanctórum de cualquier catálogo de opus. En ellas, por mor de los muchos rigores consustanciales a su forma y sustancia, suele anteponerse la concepción matemática de la música a la poética, la forma apolínea a la semántica.

Para John Adams, no obstante, nunca podría un instrumento musical constituir un fin en sí mismo, ni una obra justificarse en razón exclusiva de su pitagorismo. Enemigo declarado del solipsismo en el arte, la música de Adams bien pudiera sustraerse a un solo principio, el de la empatía, y su obra entera asimilarse bajo el signo de esa sofisticada estética de la repetición llamada a anexionar

los campos de la música.

La música para piano solo de Adams viene a reflejar, de forma óptima, esta reciedumbre. En ella trasluce sin ornato el gusto del autor por el modo pulsátil de la música, las formas populares y el sentido de la fluencia.

Precede en el tiempo a esta espléndida integral la que Nonesuch prensara hace tres años, a cargo de Nicholas Hodges y Rolf Hind. Aunque las fundacionales *Phrygian Gates* (auténtico infierno de la digitación) y *China Gates*, tempranos ejercicios sobre el continuum y los humores armónicos inspirados en los graduadores electrónicos, hayan sido domeñados hace tiempo, no es la lectura de este sorprendente teclista holandés, Ralph van Raat, menos coherente o generosa que aquéllas. Muy vigoroso su *American Berserk*, si acaso un punto desordenado frente a la geométrica versión de Hodges. Por el contrario, esta segunda vuelta discográfica de



la épica *Hallelujah Junction*, admirable evocación para dos pianos de la historia americana, revela que aún no la habíamos disfrutado como es debido: frente a la de Van Raat y Maarten van Veen (sus ataques son certeros y vivacísimos, marcando un elástico *staccato*) la primera grabación del tándem londinense resulta académica y desgarrada.

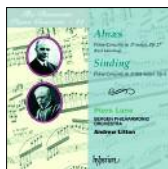
Hasta que no venga otro y diga (o toque) lo contrario, estamos ante una grabación de referencia de la obra pianística de Adams. Y a qué precio.

David Rodríguez Cerdán

ALNAES:

Concierto para piano y orquesta en re mayor op. 27. SINDING: Concierto para piano y orquesta en re bemol mayor op. 6. PIERS

LANE, piano. ORQUESTA FILARMÓNICA DE BERGÉN. Director: ANDREW LITTON. HYPERION CDA67555 (Harmonia Mundi). 2006. 65'. DDD. **PN**



Hombre de múltiples actividades dentro de la música, el noruego Eivind Alnaes (1872-1932) desarrolló su vida en Oslo, aunque estudió en Leipzig y Berlín. Una de sus más notables

obras es este *Concierto para piano y orquesta en re mayor op. 27*, en la mejor línea de la forma concertante romántica, con amplio aliento en el piano —que manda, especialmente en el exultante primer tiempo— desarrollando un juego entre partes de marcado carácter épico, que se repliega en el tiempo lento aunque cede a la facilidad del compositor para el desarrollo melódico, y trastea juguetonamente en el más ligero final. Muy de agradecer esta primera publicación discográfica.

Sinding tuvo más amplia vida (1856-1941). También de formación musical alemana, vivió en este país cerca de cuarenta años. Su *Concierto para piano y*

orquesta en re bemol mayor op. 6 fue compuesto en 1889 aunque lo revisó dos años después. En comparación con el de Alnaes, este concierto es más formalista y de menor vuelo, aunque deja patente la clase del músico y amerita su unidad temática, con una elaboración concienzuda sin obviar los arranques heroicos en la orquesta. Los retoques hechos en 1901 lo fueron especialmente sobre el último movimiento, versión seguida en esta grabación, aunque se nos advierte que Lane ha conservado ciertos elementos de la parte de piano de la primera versión.

José Antonio García y García

TIPO DE GRABACIÓN DISCOGRÁFICA

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

PRECIO DE VENTA AL PÚBLICO DEL DISCO

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

AUERBACH:

24 Preludes for piano op. 41. Ten Dreams op. 45. Chorale, fugue and postlude op. 31. LERA AUERBACH, piano.
BIS CD-1462 (Diverdi). 2004. 80'. DDD.
PN



Impresiona el extenso catálogo de la compositora, pianista y literata Lera Auerbach

(1973), perteneciente a esa hornada de creadores exsoviéticos instalada a inicios de los años noventa en Occidente y, con el apoyo de la editorial Sikorski, de febril actividad en Alemania y, en menor medida, en el resto de Europa, como demuestra el estreno en nuestro país, en la edición del Festival de Música Religiosa de Cuenca del pasado año, de su *Segundo Cuarteto de cuerda*.

No es, sin embargo, tal vez su mejor carta de presentación esta generosa grabación de BIS que reúne buena parte de su obra para piano, a falta de la colección de piezas infantiles *Images from Childhood* (2000) y de dos sonatas recientes que su propia página web (www.lera-auerbach.com) reconoce aún inéditas: ¡qué difícil lograr a estas alturas un lenguaje propio en este instrumento, fuera de las aportaciones de Ligeti, Crumb o Lachenmann!

Así, los *24 preludios op. 41* (1999) —hermanos de parecidas series escritas ese mismo año para violín/chelo y piano— se refugian conscientemente en la tradición del género y constituyen un compendio poliestilístico muy a la *Schnittke* en que, según el orden de tonalidades acostumbrado, se dan cita la nostalgia chopiniana (*nº 4*), el *sfumato* de Debussy (*nº 23*), el ardor de Scriabin (*nº 16*) o las armonías agregadas de Messiaen y ecos de Prokofiev o Shostakovich, ya ariscos (*nº 12*), ya irónicos (*nº 14*); más personal nos parece el espíritu poético que preside las piezas de carácter de *Ten Dreams op. 45* (1999), aunque no renuncien al guiño beethoveniano (*Tempo di marcia*) o romántico (*Adagio sognando*), y el trabajo formal sin concesiones del *Chorale, fugue and postlude op. 31*, revisado en 2003.

Defiende con convicción —la que falta a las inanes notas al disco, que nos dejan casi a oscuras respecto del repertorio escogido— la propia autora su música, atenta por igual a la sutileza y al virtuosismo, en una toma de sonido muy nítida y esmerada en el equilibrio entre

Glenn Gould

MAGNÉTICO

BACH:
Variaciones Goldberg BWV 988. GLENN GOULD, piano.

MEMBRAN Documents 231657 (Cat Music). 1955. 39'. ADD. PE

Ya ha pasado más de medio siglo desde que Glenn Gould llevase a los estudios de grabación sus primeras *Variaciones Goldberg*, y desde entonces la popularidad del registro no ha menguado lo más mínimo. Evidentemente el recuerdo de un artista tan singular, excéntrico y obsesivo, con sus rarezas, sus caprichos y sus rituales, también con su extraordinaria lucidez intelectual, queda siempre ahí, y no es posible desligarlo de lo que se escucha en el disco, así en lo que se refiere a los *tempi*, verdadera-

mente vertiginosos, a veces cercanos al delirio, siempre de un magnetismo fascinante. Pero lo asombroso de la lectura no queda ahí, pues la limpieza del sonido, la rapidez del ataque, la variedad de colores y, acaso ante todo, la claridad de las líneas marcaron un antes y un después en la historia de la interpretación bachiana, y así el joven pianista canadiense elevaba a los altares una obra hasta entonces entregada a la buena voluntad de unos pocos y despertaba el entusiasmo de una sociedad norteamericana deseosa de héroes capaces de dar de ella una imagen abierta y moderna.

Hoy las *Variaciones Goldberg* no se entienden sin Glenn Gould, y es bueno volver de cuando en cuando a este mítico



registro de 1955 (la reedición es estupenda), ya sea para aplaudirlo o para discutirlo. El propio pianista lo hizo veintiséis años después para renovar su lectura de la obra, ahora más interiorizada y relajada, pero la leyenda estaba ya escrita. Y era lo que es, un hito del siglo pasado, sublime y atemporal.

Asier Vallejo Ugarte

resonancias graves y un aéreo registro agudo.

Germán Gan Quesada

BACH:
Suites para violonchelo solo BWV 1007-1012. STEVEN ISSERLIS, violonchelo.

2 CD HYPERION CDA67541/2 (Harmonia Mundi). 2005-2006. 137'. DDD. PN



El británico Steven Isserlis (Londres, 1958) era de los pocos violonchelistas famosos de nuestros días que no se había atrevido hasta ahora con la *Biblia* de su instrumento, las *Suites* bachianas, y la referencia sagrada no parece estar de más en esta ocasión, pues Isserlis comenta en las notas al disco que *siente* en las obras un trasfondo religioso (e insiste varias veces en que se trata de un “sentimiento personal” y no de una teoría musical), que puede asemejarse al programa de Biber para las *Sonatas del Rosario* o a las supuestas referencias cabalísticas que la musicóloga Helga Thoene encontró en algunas obras instrumentales del Cantor.

Sentimientos personales al margen, Isserlis se basa en el manuscrito de Anna Magdalena, aunque ha tenido en cuenta las otras fuentes y de hecho ofrece al final el Preludio de la *Suite en sol*

mayor tal y como se ha conservado en las tres más antiguas (Anna Magdalena, Kellner y Colección Westphal), lo que servirá al curioso melómano para comparar articulaciones, golpes de arco y ornamentos. La opción interpretativa de Isserlis se sitúa del lado de la gran tradición que arranca en Casals y llega hasta Rostropovich, y en sintonía con ella ofrece la *Sexta Suite* en un instrumento normal de cuatro cuerdas y no en el *piccolo* de cinco para el que seguramente la escribió Bach y que han popularizado los intérpretes *barrocos*.

Lo cierto es que el Stradivarius de Isserlis (y el Guaragnini que emplea en la *Quinta* por la cuestión de la *scordatura*) tiene un sonido hermosísimo, especialmente en un registro grave que es pura seda, y bien que se esfuerza el inglés por enfatizarlo cada vez que tiene ocasión. Se trata de versiones más bien austeras, de rango dinámico estrecho, *tempi* bastante animados, *vibrato* perceptible aunque en general moderado y rítmicamente muy precisas, si bien en determinados pasajes (sobre todo, en preludios y zarabandas) el tiempo se estira con notable flexibilidad. Una visión reflexiva, serena y elegante, pese a desaprovechar un momento de tanto impacto expresivo como la Sarabande de la *nº 5*, romantizada sin ambages, pero que en el fondo resulta más amanerada que verdaderamente profunda, una interpretación que por momentos parece algo seria y circunspecta, pero sabe atender

también a los aspectos más ligeros y ornamentales (vivaces las Courantes, en especial las de las *Suites n.ºs 1 y 3*, culminada con una Gigue virtuosa y agilísima). En línea con la opción escogida, Isserlis añade además un breve homenaje a Casals: *El canto de los pájaros*, en arreglo de Sally Beamish. Opción interesante para los amantes de la más antigua tradición vinculada a estas grabadísimas obras.

Pablo J. Vayón

BACH:
Misa en si menor BWV 232. MECHTILD BACH, soprano; DANIEL TAYLOR, CONTRATENOR; MARCUS ULLMANN, tenor; RAIMUND NOLTE, barítono. CORO DE CÁMARA DE STUTTGART. ORQUESTA BARROCA DE STUTTGART. Director: FRIEDER BERNIUS. CARUS 83.211 (Diverdi). 2006. 101'. DDD. PN



Interpretar la *Misa en si menor* de Bach no exige un doctorado en Teología; pero sí implica una madurez cultural que aglutine la música, la religión, otras artes y demás ciencias en un todo esencialmente humanista. Cuando esto sucede, el músico intérprete y el músico oyente participan de lo que a un compositor lo hace universal: su obra. El historicismo, afanado en recuperar sonoridades más íntimas y

cabal al prescindir de los excesos posrománticos, abrió una senda que algunos músicos no han sabido o transitar o proseguir.

Y a tal respecto, el disco que nos ocupa, donde dicha genialidad bachiana corre a cargo de Frieder Bernius, que comanda al Coro de Cámara y la Orquesta Barroca de Stuttgart y al plantel de solistas Bach, Taylor, Ullmann y Nolte. Se oyen *tempi* inmutables vertidos en un discurso de trazos mecánicos, sistemáticos; como si no hubiere más que notas engranadas en los compases. A veces se llega al empalago con una articulación de sobriedad obsesiva, donde las resoluciones de frase se liman al máximo para evitar cualquier tensión que haga al oyente pensar en el *pathos* (el *Et in terra pax hominibus*). Tampoco pasa inadvertida la fría técnica vocal que rehúye el mínimo de conmoción o solemnidad, inherente al *Gratias agimus tibi*. Excepcionalmente, Bernius se desembaraza de ese lastre y deja perplejo en un *Et incarnatus* est esotérico, un *Et resurrexit* letificante y un *Agnus Dei* piadoso. Tres pistas sublimes que no proporcionan al álbum el mínimo de calidad.

Marco Antonio Molín Ruiz

BARTÓK: Cuarteto nº 5. HINDEMITH: Cuarteto nº 4. CUARTETO

ZEHETMAIR.
ECM 1874 (Nuevos Medios). 2006. 51'.
DDD. **PN**



No tienen muchas cosas en común Bartók y Hindemith, fuera de ser ambos dos extraordinarios compositores. El primero buscó en el folclore la esencia de su estilo; el segundo, en la gran tradición barroca, después de una juventud bastante tormentosa musicalmente hablando... El cuarteto que aquí se recoge, escrito en 1921, es de esa agitada primera época, en la que Hindemith se dio a conocer con unas obras que sobre todo buscaban la provocación a base de usar ritmos sincopados y disonancias gratuitas. En todo caso, este cuarteto tira a "clásico", pues muestra un interés por el contrapunto que sólo hará que acentuarse con el paso del tiempo, aunque aquí todavía esté libre del seco academicismo que impregnará muchas de sus composiciones futuras. El de Bartók, sencillamente, es una obra maestra de madurez, por construcción y por inspiración,

Viktoria Mullova y Ottavio Dantone

LÍRICO Y CARNOSO



BACH: Sonatas para violín y clave BWV 1014-1019. Sonata en

trío nº 5 BWV 529
(transcripción para violín y
continuo). Sonata para violín
y continuo BWV 1021.

VIKTORIA MULLOVA, violín; OTTAVIO
DANTONE, clave y órgano; VITTORIO
GHIELMI, viola da gamba; LUCA
PIANCA, laúd.

2 CD ONYX 4020 (Harmonia Mundi).
2007. 113'. DDD. **PN**

Cuando era ya una gran figura del violín en todo el mundo, Viktoria Mullova se sintió intrigada primero, muy interesada después y fascinada finalmente por las maneras de interpretación *historicistas*. Su trabajo junto a algunos de los grandes especialistas en la materia han terminado dando resultados extraordinarios, al punto de que en unos años se ha convertido en una de las más geniales violinísticas barrocas conocidas, y ello sin abandonar su carrera con el instrumento moderno. Por si su paso fonográfico por Mozart (con la Orquesta de la Edad de las Luces en Philips) y por Vivaldi (con Il Giardino Armonico en Onyx) no hubiera sido lo suficientemente brillante y esclarecedor, ahora deslumbra con un Bach excepcional, cargado de poesía, lirismo y refinamiento.

La colección de las seis *Sonatas para violín y clave* es una de las más grabadas del catálogo bachiano, y de ella pueden encontrarse registros de mérito, desde las antiguas referencias de Monica Huggett

con Ton Koopman, Sigiswald Kuijken con Gustav Leonhardt o Elizabeth Blumenstock con John Butt hasta las muy recientes de Pablo Valetti con Céline Frisch, Andrew Manze con Richard Egarr, Rachel Podger con Trevor Pinnock o Stefano Montanari con Christophe Rousset. Mullova y Dantone se unen a la lista y en mi opinión pasan por encima de todas las referencias gracias a la increíble variedad de matices que consigue la violinista rusa, la belleza de su sonido, lírico y carnoso al tiempo, tornasolado y lleno de claroscuros; la dulzura que obtiene el clavecinista italiano de su instrumento; el perfecto entendimiento y equilibrio entre los dos intérpretes, la transparencia, la naturalidad de su fraseo, la elegancia y fluidez del ritmo, riguroso, aunque todo parezca flexible y por momentos casi libérrimo (mágico Largo inicial de *BWV 1018*, integrados el discurso melódico del violín y el contrapuntístico del clave en una estructura casi escultórica, a la que uno puede rodear para captar toda su diversidad o mirar desde lejos para apreciar la unidad del conjunto), merced a las sutilezas en la articulación, el discreto énfasis en los acentos o la refinadísima sustancia de los ornamentos (¡qué trinos de Mullova en ese mismo movimiento!). Si los tiempos lentos son una delicia por el sentido profundamente poético y sensual alcanzado (el Largo de arranque de *BWV 1017*, maravillosa siciliana, es sencillamente arrebatador; el



Dolce de *BWV 1015*, una delicadísima invitación al ensueño), en los rápidos todo se mueve con tanta agilidad como sencillez, sin un solo contraste forzado, sin alharacas, sin dislocaciones ni exageraciones agógicas, con un rango dinámico que a muchos parecerá estrecho, pero que está lleno de pequeños detalles, de tenues progresiones. El Presto de *BWV 1015* es moderado en su velocidad, pero contagioso por su vitalidad rítmica y su sentido danzable, nada en él está remarcado más de lo necesario; el primer Allegro de *BWV 1016* suena con esplendente ligereza, mientras que el paso del sombrío Vivace final de *BWV 1018* (fa menor) al luminoso, solar Allegro inicial de *BWV 1019* (sol mayor) conseguirá levantar el ánimo del más depresivo. Los complementos (con Ghelmi y Pianca reforzando el continuo y Dantone cambiando el clave por un órgano) están a la altura del resto, ahora con una mayor variedad de timbres y un sonido más profundo en el ámbito de los graves.

Pablo J. Vayón

con una expresión concentrada en la que restallan ritmos populares y pulsaciones casi jazzísticas.

Thomas Zehetmair es un violinista portentoso. Quien esto suscribe, recuerda de él una interpretación impresionante y estremecedora de las *Sonatas y Partitas* para violín solo de Bach. Desde entonces he seguido con atención su carrera, lo suficiente como para ver que se trata de un músico inconformista, que lo mismo toca a solo o con orquesta, y que tampoco duda en hacer música de cámara en compañía de otros intérpretes. Es el caso de este cuarteto, que no sólo son cuatro músicos excelentes que tocan juntos, sino que realmente suena a cuarteto, tal es la penetración que demuestran y el

empaqué y personalidad de su sonido. Juntos extraen toda la potencia expresiva de estas obras. Su lectura tiene profundidad, belleza e intensidad. Si unimos que el programa es de primera, poco habrá que objetar a este trabajo.

Juan Carlos Moreno

BEETHOVEN: Sonatas nºs 1-4, 12-14, 22 y 23.

PAUL LEWIS, piano.
3 CD HARMONIA MUNDI HMC
901906.08. 2006-2007. 189'. DDD. **PN**

Penúltimo volumen de la serie beethoveniana del británico Paul Lewis (el último verá la luz en la primavera de 2008), esta vez con



9 obras, incluyendo la Sonata "Claro de luna" y la *Appassionata*. Vale en general lo comen-

tado para anteriores volúmenes. Plausible línea general, realizada con gusto, coherencia y excelente técnica, excepto por cierta tendencia a la dureza en el sonido más allá del mezzoforte. Tiene momentos de indudable fortuna (el bien dibujado cantable de la sección central en el último tiempo de la *Primera Sonata*), pero sin embargo, ni su discurso ni su sonido tienen el atractivo de tantos grandísimos pianistas que han dejado testimonio discográfico de esta colección, y a los que hemos

mentado hasta la saciedad (los Schnabel, Kempff, Barenboim, Arrau, Gilels o el maestro del británico, Alfred Brendel). El juego de contrastes, el color sonoro, los acentos, la tensión, la energía, la diferenciación entre el distinto carácter y sonoridad de las primeras obras y las últimas, no lo terminamos de encontrar por completo en las manos de Lewis, que parece moverse mejor en los contrastes extremos que en las sutilezas de los medios tonos. Lástima, porque a veces ofrece cosas de gran belleza, como el elegante dibujo del Scherzo en la *Segunda Sonata*, nada arrebatado. El primer tiempo de la *Sonata op. 7* es también un ejemplo de lo bueno (cuidada articulación, atinado empuje rítmico, acertada acentuación) pero también de lo menos bueno (dibujo y sonoridad un tanto toscos, manejo poco sutil de la gama dinámica) del británico. Las *Opp. 54 y 57* nos hacen echar de menos a Richter. Hay una gran distancia entre la relativa asepsia del británico en el Andante con moto de esta última y la tensión creada por el genial ucraniano en cualquiera de sus registros, muy especialmente en los de la década de los 60. Y al contrario que con Richter, el último movimiento se desarrolla de forma más "machacona" que apasionada, como si la obsesión fuera una articulación perfectamente nítida. Seguimos echándole de menos en la *Op. 26*, donde el empuje titánico de Richter y la excepcional oscuridad de la Marcia funebre son sustituidos aquí por una lectura de nuevo más a gusto en los extremos que en las sutilezas. Tampoco la *Op. 27, n.º 2*, la famosa *Claro de luna* deslumbra. Siempre muy bien ejecutada y, en este caso, con notable ímpetu en el Presto agitado final, pero poco más. En suma, álbum en línea con los anteriores: muy bien grabado y realizado, con una interpretación correcta sin más.

Rafael Ortega Basagoiti

BENDA:

Ariadna en Naxos. JITKA MOLAVCOVÁ, ALFRED STREJCEK Y LUDMILA MECERODOVA, actores. KOMORNÍ FILHARMONIE PARDUBICE. Director: JAROSLAV KRCEK. ARCODIVA UP 0066-2 231 (Harmonia Mundi). 2000. 39'. DDD **PN**



Jirí Antonín Benda, maestro del clasicismo checo, pasó sus últimos años en silencio crea-

Hélène Grimaud y Vladimir Jurowski LUZ, NO ÉPICA

BEETHOVEN: Concierto para piano n.º 5 en mi bemol mayor op. 73 "Emperador".

Sonata para piano n.º 28.

HÉLÈNE GRIMAUD, piano.

STAATSKAPELLE DRESDEN. Director:

VLADIMIR JUROWSKI.

DEUTSCHE GRAMMOPHON 477

6595 [+ DVD] (Universal). 2007.

DDD. 59'. **PN**

En la orquesta un marcado detallismo, aunque en el *tempo* establecido —correcto— creo preferible eliminar la intención de "molto allegro" que parece tener Jurowski continuamente en la cabeza. Sería mejor evitar esa tensión en mantenido *sforzando* que inhibe, en mi opinión, la respiración óptima en el primer tiempo, Allegro.

Grimaud se comporta como una pianista de buen sonido que da todas las notas, aunque propende ligeramente al emborronamiento en pasajes

muy rápidos. La combinación apuntada, y la propuesta de desposeer de drama y posibles propósitos heroicos a esta composición, supliendo el heroísmo por luminosidad como dice ella misma en el DVD que acompaña al disco de promoción que nos ha llegado, da sus mejores —soberbios— resultados en el tercer tiempo del concierto, con un juego piano-orquesta de muchísimos quilates. El segundo tiempo, al ser desposeído el discurso de toda intención, queda algo impersonal en demasía. Globalmente se trata de una interpretación muy encomiable, casi magníficamente grabada, que puede considerarse a muy buena altura entre las muchísimas buenas que de esta obra existen.

En la *Sonata n.º 28* creo que Grimaud da la mejor medida de sí misma. La pulsación es medida, enérgica, pero



no desmesurada, y su sentido de la construcción musical nos hace llegar perfectamente esa alternancia de tiempos lentos y rápidos en perfecta discriminación. En los lentos, la recreación de la pianista es sensacional, dando un toque de poesía a los pentagramas que sólo la mano de los elegidos es capaz de obtener. Aún recomendaría más el disco por la *Sonata* si me forzaran a elegir.

José Antonio García y García

tivo, coincidiendo con la Revolución Francesa, que mucho le interesó, y sus primeras secuelas. Como maestro de capilla en la corte de Gotha pudo acceder a una buena biblioteca filosófica y entregarse a la meditación. También tuvo contactos con la compañía teatral de Seyler, donde actuaba Charlotte Brandes, esposa del poeta Johann Christian Brandes, autor del libreto de este curioso melodrama estrenado en 1775. En la presente grabación, el texto original alemán fue traducido al checo por Vaclav Renc.

La palabra melodrama va usada en el sentido original y barroco del término: un drama hablado cuyos números verbales alternan con números musicales que van describiendo la acción, en el caso, Ariadna abandonada por Teseo en la isla de Naxos, donde sólo la acompaña el eco de sus lamentos en forma de ninfa de las cavernas.

La partitura es llamativa más que importante. Revela la mano segura de un profesional habituado a manejar sus útiles con pulcritud y clásico sentido de las proporciones. La versión es solvente y permite medir los alcances teatrales de Benda. Debería haberse previsto un folleto más amplio, con el texto en alguna lengua menos minoritaria que el checo.

Blas Matamoros

BERLIOZ:

El carnaval romano op. 9.

Hélène op. 2, n.º 2. Lelio o El retorno a la vida op. 14bis. GERT

HENNING-JENSEN, tenor; SUNE

HIJERILL, tenor; JEAN-PHILIPPE LAFONT,

recitador/barítono. CORO NACIONAL

DE DINAMARCA. ORQUESTA NACIONAL

DE DINAMARCA. Director: THOMAS

DAUSGAARD.

CHANDOS CHAN 10416. (Harmonia

Mundi). 2007. 70'. DDD. **PN**



Dausgaard da con los conjuntos daneses, a los que dirige desde el año 2004, un registro Berlioz digno de atenta escucha, comenzando por una obertura *El carnaval romano* que huye de la ganga y, en lo posible, del estallido violento, para afirmarse en un fraseo cuidadísimo muy bien cumplimentado por la orquesta danesa. Aunque a buena altura, no impresiona excepcionalmente la calidad del coro, que traduce esa pieza que se une al *Carnaval*, como ocurrió en su estreno. Me refiero a *Hélène*, ese breve y bello canto compuesto en 1829 sobre una balada de las *Melodías irlandesas* de Thomas Moore.

En cuanto a *Lelio*, tan íntimamente unido a la *Sinfonía fantástica*, recibe un tratamiento que nos hace sumergirnos en ese tránsito onírico e hiperromántico,

y es aquí fundamental en su papel de recitador Jean-Philippe Lafont, más que en el de cantante. Su verbo es lo esencial. Todo lo demás forma parte de un conjunto con más sombras que luces, no en la versión —entiéndase—, porque así lo piden esencialmente el autor y su composición, que nos llevan en la pesadumbre, el anhelo y la tiniebla, a vivir una experiencia que pocas veces se da en música.

José Antonio García y García

BRAHMS:

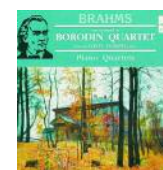
Cuartetos con piano. LIBOV

YEDLINA, piano. MIEMBROS DEL

CUARTETO BORODIN.

2CD MELODIYA MEL CD 10 01010

(Diverdi). 1972. 113'. ADD. **PM**



Infrecuente combinación instrumental la que Brahms utilizó en estas tres obras, de las que las dos primeras forman una juvenil pareja indisoluble frente al más maduro y genial *Op. 60*. En su instrumentación, el piano comparte —como ya en Beethoven— el protagonismo con el resto de componentes, lográndose un equilibrio que podríamos llamar plenamente camerístico. Asumiendo así, la plantilla que en la década de los setenta componía

el Borodin —Dubinski, Shebalin y Berlinski— deja en el banquillo a su segundo violín para dar entrada al piano excelso de Libov Yedlina.

Una toma sonora plana, seca y tendente a la saturación dinámica, no niega completamente el interés de unas lecturas que, aunque no perfectas en lo técnico, contienen entrega y pasión para un repertorio que agradece mucho ambos aspectos, aunque también requiera más elegancia que la que aquí encontramos.

Acerca de su equilibrio sonoro, la grabación poco nos deja decir, salvo que nos llega permanentemente realzado el primer violín, dejándonos percibir cómo éste imprime al conjunto vigor y un enfoque más viril que delicado. Los rusos muestran un alto grado de espontaneidad, como si de tomas en concierto se tratase —de lo cual no tenemos noticia en la información del álbum— incluyendo ciertos despistes de lectura (roces sobre las alteraciones accidentales requeridas en las modulaciones del tercer movimiento del *Op. 25*) o puntual falta de cuidado en la afinación (torpes saltos de quinta en el tema inicial del *Scherzo* del *Op. 26*). Apasionados, muy directos, algo rudos en ocasiones, su interpretación más temperamental que refinada consigue sus mejores momentos en las páginas cuya esencia creadora encaja con estos parámetros: la audacia heroica del Andante con moto y la energía contagiosa del Rondo alla zingaresse del *Op. 25*, la rotundidad del Allegro alla breve del *Op. 26*, o la intensa carga emocional global del *Op. 60*. Como ellos mismos probablemente dirían, un Brahms "ocheñ krasivo".

Juan García-Rico

BRAHMS:

La bella Magelone.

Nachtwandler op. 86, n.º 3. Von ewiger Liebe op. 43, n.º 1.

Waldeseinsamkeit op. 85, n.º 6.

DIETRICH FISCHER-DIESKAU, barítono; HERMANN REUTTER, piano; GÜNTHER WEISSENBORN, piano.

AUDITE 95.581 (Diverdi). 1952 y 1954. 65'. AAD. **PN**



Audite prosigue un ritmo con su labor de recuperación de los trabajos del joven

Dietrich Fischer-Dieskau, con la publicación de su versión de

Bernarda Fink y Kent Nagano

ACUARELAS HIPNÓTICAS



BERLIOZ: Las noches de estío. RAVEL: Cinco melodías populares griegas. Shéhérazade.

BERNARDA FINK, mezzo. ORQUESTA SINFÓNICA ALEMANA DE BERLÍN. Director: KENT NAGANO.

HARMONIA MUNDI HMC 901932. 2007. 54'. DDD. **PN**

Las obras aquí incluidas no carecen de referencias, algunas de ellas más que ilustres: Victoria de los Ángeles, Eleanor Steber, Régine Crespin, Jessye Norman. Fink consigue ponerse a la altura de ellas. Se inscribe, si se quiere, en la línea latina de lecturas, cerca de Victoria. La fresca morbidez de su voz, su riqueza de registros —evidente en Berlioz, cuya serie está escrita para distintas voces—, su emisión destilada hasta lo instrumental, el primor

de su dicción y la sutil elaboración de los matices, confluyen hacia la altura de un trabajo ejemplar.

Las canciones griegas de Ravel se producen en un mundo ingenuo y colorido, en tanto los poemas de Tristan Klingsor nos llevan a la enrarecida atmósfera de un invernáculo simbolista y decadente, poblado de ensueños inasibles, sensuales y, a la vez, espiritualizados como fantasmas. En cambio, Berlioz propone la expresión potente y fuerte de un romanticismo forcejeado entre el delicioso viaje al Reino de Cucaña y la fascinación hipnótica de la muerte. Fink conoce ambas vertientes y las explora con maestría. Sus versiones de *Absence* y *Au cimetière* quedan labradas en caracteres antológicos.

Nagano, experto en traba-



jar con voces, propone las alternantes orquestaciones de uno y otro, maestros cada cual en su zona orquestal. En Ravel dispensa colores a diestro y siniestro, usando óleos brillantes y acuarelas frutales. En Berlioz, prefiere los tonos mates y los contornos más macizos y perfilados. Tiempos y volúmenes, inteligentes, impecables.

Blas Matamoro

Cuarteto Artaria

REVELADOR

BOCCHERINI: Seis

Cuartetos de cuerda op. 9.

CUARTETO ARTARIA.

2 CD MÚSICA ANTIGUA ARANJUEZ MMA 004 (Harmonia Mundi). 1995.

92'. DDD. **PN**

Con un sorprendente retraso de doce años aparecen estos interesantes discos de los *Cuartetos op. 9* de Boccherini que se anuncian como su primera grabación mundial. Un registro que viene a sumarse al proceso de destrucción de la falsa idea de la música de cámara del autor italiano como algo secundario o aun trivial para la construcción y desarrollo del estilo clásico. Los Artaria se revelan como unos magníficos intérpretes de esta música, no hay sino que escuchar las implicaciones *Sturm und Drang* en el Allegro inicial del *Primer Cuarteto*, la animación danzable en su Larghetto o la fluidez del Finale. Los músicos imprimen una convincente seriedad casi trágica al movimiento de apertura del *Segundo*, cuyo Larghetto es una de las cumbres de la serie, por



concisión de escritura y seductor fraseo de la versión. La elegancia de fraseo vuelve a aparecer en el Largo cantabile del *Tercero*. Boccherini como autor blando se esfuma ante el Adagio inicial del *Cuarto* —partitura en tres movimientos, al igual que el *Quinto*, en tanto que el resto se distribuye en la más canónica forma cuatupartita—, que se prolonga en un vitalísimo Allegro y acaba en un refinado Minueto. Los Artaria obtienen en todo momento un buen equilibrio de las voces y una atractiva sonoridad de conjunto. Su Boccherini es idiomático y revelador. Magnífico registro.

Enrique Martínez Miura

Juan Carlos Moreno

diverdi.com

Ashley Wass

EL MEJOR PIANO INGLÉS

BRIDGE: Sonata. Lamento por Catherine. Tres improvisaciones para la mano izquierda. Tres bosquejos. Moderato. Pensamientos fugitivos. Scherzettino. ASHLEY WASS, piano. NAXOS 8.557921 (Ferysa). 2005. 71'. DDD. **PN**

La *Sonata* de Frank Bridge — estrenada por Myra Hess en 1925 — es una obra monumental, ambiciosa, arriesgada y, digámoslo enseguida, plenamente lograda. Tanto como para poderse considerar la

mejor pieza para piano escrita en el Reino Unido en el siglo XX y una injusticia que no se toque más a menudo —ni siquiera allí se da con la frecuencia que merece. Se trata del Bridge indagador, progresivo, que olfatea lo que pasa por el mundo, que sabe lo que están empezando a hacer en Viena el señor Schoenberg. La pieza es una obra maestra hondísima, una indagación interior de enorme potencia expresiva y que trasluce un pesimismo sólo a veces atemperado. *Lamento por Catherine* es un



recuerdo a una niña muerta cuando el *Lusitania* fue torpedeado en la I Guerra Mundial. Las *Tres improvisaciones para la mano izquierda* fueron escritas para el pianista Dou-

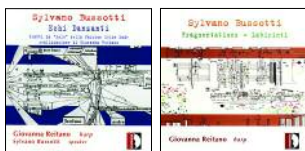
glas Fox, que había perdido el brazo derecho en la misma confrontación bélica. Es curioso como ambas piezas remiten a esa *Sonata* que ha de venir tras ellas. Los *Tres bosquejos* son más ligeros —como el resto de las partituras que completan la grabación— y destaca en ellos el hermoso *Rosemary*. Ashley Wass está impecable a lo largo de todo el programa de este disco imprescindible por la presencia de esa grandísima *Sonata* que lo abre.

Claire Vaquero Williams

BUSSOTTI:

Echi danzanti. GIOVANNA REITANO, arpa; SYLVANO BUSSOTTI, voz. STRADIVARIUS STR 33749 (Diverdi). 2005. 40'. DDD. **PN**

Fragmentation. Labirinto. Nuovi Labirinti. Fragmentations pour un joueur de harpes. GIOVANNA REITANO, arpa. STRADIVARIUS STR 33742 (Diverdi). 2005. 64'. DDD. **PN**



Así retrataba a finales de los años 70 el crítico Piero Santi la figura y el modo de hacer de este autor italiano, nacido en 1931, y que hasta el momento no ha estado demasiado presente en la fonografía: “En Bussotti, el reconocimiento de lo vital no se desenvuelve de manera anónima y universal, sino a la búsqueda inmediata, históricamente localizada y corpórea. Extrae lo auténtico de la persona explorándolo dentro de la propia historia natural”. En efecto, Bussotti aborda la obra musical casi como si lo hiciera un naturalista. No hay en ella ninguna huella de desarrollo convencional. Se procede por un acercamiento cuasi entomológico al objeto sonoro. Muchas de sus obras escritas para conjunto, Bussotti las ha acabado reduciendo a ciclos o colecciones, incluso con el propósito de insertarlos en trabajos para el teatro. No es por tanto, la suya, una exploración a la manera del estructuralismo de la vanguardia, sino una inmersión en lo que de táctil, de sensorial hay en la materia sonora.

Un ejemplo de todo ello se encuentra en la reducción para arpa que efectúa el italiano de la obra de tono operístico *La passion selon Sade*. En la obra teatral no aparece, sorprendentemente, ninguna palabra de Sade, sino todos los instrumentos de tortura expuestos en la obra original. Las acciones pasan de la ficción escénica convencional y la técnica instrumental más pura hasta el tono de improvisación a la manera de un *happening*. El propio autor ejerce el papel de actor y “coordinador supremo”. Todo ese ambiente se despoja en los *Echi danzanti* hasta límites insospechados: un arpa, una cinta magnetofónica y la voz, el *speaker* Sylvano Bussotti. La drástica simplificación produce una uniformidad en el material sonoro que es el que provoca, a la larga, que la obra se resquebraje. Es insostenible un andamiaje tan precario. El arpa no posee, por muy virtuosa que sea la escritura y por muy amplio que sea el abanico de técnicas dispuestas por Bussotti, la capacidad expresiva suficiente para atraer la atención de forma continua. Además, la aportación de la voz, el recitado, se convierte en mera aparición fantasmal.

Hay un interés cierto por la desmaterialización del objeto sonoro, por reducir la obra a pura osamenta. Es un riesgo que vuelve a ser el gran problema de un disco como el que presenta el sello Stradivarius a cargo de la arpista Giovanna Reitano. La levedad que exhiben las cuatro obras para arpa sola, escritas entre 1962 y 1992, casi es un reto para los modos de escucha en los tiempos actuales, dominados por la proliferación de acontecimientos. Es en este ejercicio de ascesis donde Bussotti juega

su baza de autor de vanguardia, de postura a contracorriente. Antes que el gesto violento, se acomoda en un estilo que gusta del trazo suave, casi inmaterial. Y el arpa, este instrumento sutil, es el objeto ideal de transmisión.

Francisco Ramos

BYRD:

Vigilate. Tristitia et anxietas. Ne irascaris, Domine. Prevent us, o Lord. O Lord, make thy servant Elizabeth. Magnificat, from the Great Service. Misa a cuatro voces. Ave verum corpus. THE TALLIS SCHOLARS. Director: PETER PHILLIPS. GIMELL CDGIM 992 (Harmonia Mundi). 2006. 66'. SACD. **PN**



Su longevidad (1539/40-1623), que le hizo vivir una gran parte de su vida con el temor a no satisfacer las nuevas y entonces todavía cambiantes directrices del poder, hace de William Byrd un ejemplo cabal del desgarrar que para muchas conciencias supuso en Inglaterra la ruptura con Roma. En lo profesional, tuvo que pasar de la forma de hacer música para el rito católico a contribuir a la construcción de una nueva tradición, la anglicana: un cambio del que el mero abandono del latín por el inglés no constituye más que la punta del iceberg. La banda sonora que acompaña un reciente documental sobre esta singular figura ha dado como resultado colateral este CD, donde se alternan las páginas en ambas lenguas. Pero el problema para el compositor nunca dejó de ser la búsqueda

del equilibrio entre la inteligibilidad de los textos y el mantenimiento de un nivel de calidad artística no siempre compatible con la sencillez. Peter Phillips, que tiene razón cuando en la carpetilla dice que Byrd a menudo escribió una música más simple para los católicos que para los protestantes, acierta también plenamente en los enfoques interpretativos. Las catorce voces del Tallis, de las cuales nunca cantan menos de ocho ni más de diez, demuestran también un profundo conocimiento profundo de la materia que se traen entre manos. Sobre todo en la *Misa* por la mayor diversidad de climas expresivos que en ella se suceden pero por supuesto que no exclusivamente en ella, abundan los ejemplos que merecerían mencionarse por la perfección con que se conjuga la precisión en los *tempi*, la limpieza de los ataques y remates y la calibración de las regulaciones dinámicas. La consecuencia debería ser modélica para cuantos pretendan aproximarse a este y otros maestros de la polifonía con aquella combinación de respeto riguroso y libertad creativa que hace ideal la comprensión de que para un ejecutante el primero es condición indispensable de la segunda.

Alfredo Brotons Muñoz

CAGE:

Atlas eclipticalis. Solo for cello. Études boréales. Variations I. FRIEDRICH GAUWERKY, violonchelo. WERGO 6693 2 (Diverdi). 2002. 52'. DDD. **PN**

La discografía es generosa con esta pieza de Cage, *Atlas eclipticalis*, para un indeterminado



número de intérpretes que parecen moverse al ritmo que marcan unas secuencias

temporales gobernadas por el azar y la ausencia de signos convencionales en la partitura. En consecuencia, cada versión, cada escucha, es un acto distinto, único. Las mejores aportaciones hasta ahora se deben al saxofonista Ulrich Krieger en el sello Mode, al Barton Workshop en Etcétera y a Eberhard Blum en Hat Art. Las lecturas no guardan entre sí apenas alguna similitud. Es el timbre del instrumento puesto en juego el que otorga la cualidad intrínseca a la obra *Atlas eclipticalis*. Al lado de la diversidad tímbrica del Barton (formación de ensemble) y de la radicalidad de Krieger, con unos silencios demoledores, el chelista Friedrich Gauwerky ofrece en este reciente disco de Wergo una prestación de tonalidades sorprendentemente sombrías (es muy difícil, en esta estética cageana, alcanzar una coloración tímbrica que pueda expresar un particular estado de ánimo, y el chelista Gauwerky lo consigue). El discurso cobra especial brillantez al incorporarse un segundo violonchelo (grabado previamente). Con este hallazgo, el CD se colma de sustancia. El resto de obras, todas de la época media del autor, es de gran dureza y sólo se recomiendan para quien está muy familiarizado con el músico. La aridez proviene de obras como *Solo for cello* o *Études boréales*, que se conciben en un momento en que Cage, a partir de sus procedimientos de azar, se aproxima al sonido puntillista, muy fragmentario, de la estética estructuralista de la Europa de los años 50-60. Es un Cage austero y despojado, que se acerca mucho a los postulados impuestos en unos círculos en donde Cage, más allá de su propuesta de "no-intención" frente al material sonoro, era muy bien acogido, justamente porque los resultados de sus obras guardaban gran similitud con el espíritu de gran objetividad reinante entonces en el ámbito de Darmstadt.

Francisco Ramos

CASTIGLIONI:

Inverno in-Ver. Quodlibet-piccolo concerto. Quodlibet. Dickinson-lieder. Hymne.

ENSEMBLE FÜR NEUE MUSIK FREIBURG. STRADIVARIUS STR 57003 (Diverdi). 1989. 63'. DDD. PN



Con escaso intervalo de tiempo, aparece en el mercado un segundo disco con obras de Niccolò Castiglioni (1932-1996), esta vez en Stradivarius, tras el monográfico que le dedicara el sello Col Legno. Si tanto la prestación del Ensemble Risognanze como el trabajo en la toma de sonido eran de primer nivel en la grabación de Col Legno, consiguiendo la firma alemana un producto altamente recomendable, en el caso de esta producción de Stradivarius la sonoridad deja mucho que desear. Tampoco la calidad de las obras aquí reunidas es la misma que en la grabación de Col Legno. El programa propuesto por Stradivarius es desigual. Al lado de dos obras interesantes, *Inverno In-ver* y *Quodlibet*, para soprano solo, el resto es de muy poco atractivo. Son tres piezas de un tono casi neoclasicista en donde queda claro que no siempre Castiglioni alcanzaba la sutileza en su habitual tratamiento de materiales tomados en préstamo. El estilo del compositor italiano no es de fácil escucha, lo que no implica que su obra sea especialmente compleja, sino que la manera que tiene Castiglioni de tratar los modelos tomados del Renacimiento y el clasicismo pasan por un proceso tal de "tritramiento" de la masa sonora que el resultado bien podría considerarse de sonido "frío". La precisión con que Castiglioni dispone sus entrelazamientos tímbricos, en una pieza como *Inverno-in ver*, se vuelve, en efecto, materia "congelada", obviándose todo aliento expresivo. Castiglioni quiere proceder con micro células, aforismos, continuando de la manera de un Anton Webern. Englobados estos fugaces temas en secuencias de ritmos marcadamente mecánicos, se obtiene, como ya quedó demostrado en el CD anterior, una estética muy cercana a la de un Aldo Clementi. Juega Castiglioni con motivos tomados del clasicismo. El referente queda sepultado por ese tratamiento en miniatura, pero cuando el autor no domina este gesto, el resultado es poco convincente, como ocurre en las últimas piezas. En *Hymne*, para 12 voces, en concreto, queda demasiado en primer plano el tono arcaizante, no apreciándose en el autor ningún intento por trabajar más a fondo la materia sonora. La sorpresa, con todo, del disco, es el primer *Quodlibet*, un virtuoso solo de

soprano, de 1965, que parece enmarcarse en el ciclo de las *Secuencias* de Berio.

Francisco Ramos

CLEMENTI:

Obras orquestales completas:

Sinfonías op. 18, n.ºs 1 y 2,

Minuetto pastorale, Concierto

para piano en do mayor,

Oberturas en do mayor y re

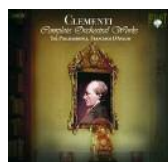
mayor, Sinfonías n.ºs 1-4. PIETRO

SPADA, piano. THE PHILHARMONIA.

Director: FRANCESCO D'ÁVALOS.

3 CD BRILLIANT 93358 (Cat Music).

1992. 180'. DDD. PE



Cuando, hace tres lustros, salió esta integral de la obra orquestal de Muzio Clementi, las inevitables comparaciones con las aportaciones de sus contemporáneos Mozart, Haydn y Beethoven en el mismo terreno no lo dejaron en muy buen lugar. Durante ese tiempo, al Clementi orquestal se lo ha podido comparar consigo mismo en cuanto compositor para el piano... y también ha perdido la batalla; en especial, naturalmente, si se toman como referencia las sonatas de madurez. Varias de éstas, por cierto, las ha grabado el propio Pietro Spada, que firma las ediciones de esta integral orquestal además de asumir la parte solista del *Concierto para piano*.

No se piense, sin embargo, que aquí hay mucha paja y poco grano. A su nivel, sucede lo contrario: muy consciente de sus limitaciones, Clementi mandó a la hoguera, por ejemplo, no menos de quince sinfonías. Las *Op. 18*, publicadas en Londres el año 1787, son piezas para pequeña orquesta llenas de jovialidad haydniana pero desprovistas del pujante dinamismo del genio de Rohrau. El *Concierto para piano*, de 1796, podría pasar por el más rudimentario de los beethovenianos. Ahora con una dotación que incluye hasta trombones, en las cuatro sinfonías correlativamente numeradas, escritas entre 1802 y 1806, volvemos al Haydn tardío y al Beethoven temprano como modelos, pero la sensación de pobre imitación, sobre todo con respecto al primero, se hace aún más intensa.

Todas las interpretaciones tienen como denominador común lo que como virtud se podría denominar robustez y como defecto opacidad, donde

la parte más débil corresponde a los vientos. Probablemente la cosa no da para mucho más.

Alfredo Brotons Muñoz

DVORÁK:

Santa Lúdmila. EVA URBANOVÁ,

soprano; BERNARDA FINK, mezzo;

STANISLAV MATIS, ALES BRISCEIN,

tenores; PETER MIKULAS, bajo. CORO

FILARMÓNICO DE PRAGA. CORO DE

NIÑOS DE PRAGA. ORQUESTA

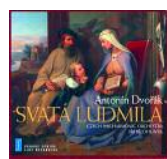
FILARMÓNICA CHECA. Director: JIRÍ

BELOHLÁVEK.

2 CD ARCODIVA UP 0078-2 232

(Harmonia Mundi). 2004. 114'. SACD.

PN



Dvorák destacó en el género sinfónico-coral con varias obras maestras indiscutibles, que figuran entre lo más exquisito de su producción, tanto si son piezas sacras (*Stabat Mater*, *Réquiem*, *Te Deum*, *Misa*) como si son dramático-narrativas (*La novia del espectro*, *Santa Lúdmila*). *Santa Lúdmila* sigue un poema de Jaroslav Vrchlický sobre esta santa del siglo IX-X, que está en el origen del cristianismo en el país checo y fue abuela del santo patrón del país, San Venceslao (Václav). Otras dos referencias recordará el aficionado: la muy antigua de Smetacek y la más reciente de Gerd Albrecht. No sobra ésta que nos llega ahora.

El despliegue orquestal y coral conmueve y emociona cuando se trata de conjuntos como los que escuchamos en el registro en vivo de la Primavera de Praga de 2004. En lo que se refiere a solistas, hay que destacar en primer lugar a Urbanová, voz poderosa y penetrante, acaso el mayor milagro vocal checo de la última década y pico. Pero también la bella y expresiva voz de la argentina de origen esloveno Bernarda Fink. Las voces masculinas van de lo muy convincente y adecuado a lo simplemente discreto. La dirección de orquesta, conjunto coral mixto y coro infantil, y el acompañamiento de los solistas lo garantiza la espléndida batuta de Jirí Belohlávek, uno de los más interesantes directores vivos de la escuela checa. Si alguna de las voces de tenor estuviera en mejor forma, esto sería una referencia insuperable. Pero ahí tenemos el regalo impresionante de Urbanová y Fink.

Santiago Martín Bermúdez

Hervé Niquet

DESTOUCHES RESCATADO



DESTOUCHES:

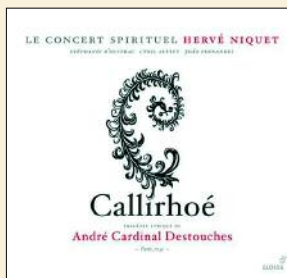
Callirhoé. STÉPHANIE D'OUSTRAC (Callirhoé),

CYRIL AUVITY (Agénor), JOÃO FERNANDES (Corésus), INGRID PERRUCHE (la Reina), RENAUD DELAIGUE (el Ministro), STÉPHANIE RÉVIDAT (una princesa de Calydon, una pastora). LE CONCERT SPIRITUEL. Director: HERVÉ NIQUET. 2 CD GLOSSA GCD 921612 (Diverdi). 2006. 100'. DDD. **PN**

André Cardinal Destouches (París, 1672-1749) vivió una juventud de novela (primero misionero en Siam, luego mosquetero del rey) antes de dedicarse en serio a la música. Aparte una suite de la ópera-ballet *Les éléments* que grabó hace muchos años Christopher Hogwood, los aficionados apenas tenían elementos para juzgar su amplia producción escénica (dos decenas de obras). Así que esta publicación de Glossa merece ser saludada con alborozo por ampliar el panorama sobre la música del *grand siècle*. Se ofrece *Callirhoé*, ópera de tema mitológico con libreto de Pierre-Charles Roy presentada ante Luis XIV en 1712 y luego repuesta en 1731 y arreglada para un nuevo pase en 1743. Es esta versión última la

que han recuperado en el Centro de Música Barroca de Versalles para una producción de la ópera de Montpellier y, ahora, para la grabación de Glossa, que se presentó primero en el mercado francés en formato de libro-disco, dentro de la colección de Ediciones Singulares inaugurada por el sello madrileño con el *Orfeo* monteverdiano de Claudio Cavina.

La obra, que se ofrece sin el prólogo, pero con los típicos *divertimentos* de cada acto (el del V fue suprimido por Destouches en la revisión) es una buena muestra de la tragedia lírica francesa de la época y está llevada con imponente ritmo teatral por un Niquet en espléndida forma. Corésus, sacerdote de Baco, va a tomar como esposa a Callirhoé, princesa de Calydon, quien lo odia, pues la joven ama en realidad al héroe Agénor, a quien cree muerto. Pero Agénor ha salvado la vida y se presenta ante ella, quien, justo cuando iba a dar el sí ante el altar, se desmaya. Una vez repuesta, los amantes se reúnen y se lamentan por su suerte cuando son descubiertos por Corésus. Despechado, el sacerdote exige en venganza la destrucción del reino,



tutelado por Baco, aunque el oráculo dictamina que el dios se da por satisfecho con la muerte de Callirhoé o de aquel amante que tome su lugar. Agénor se ofrece para ocupar el puesto de la princesa, pero será finalmente el propio Corésus quien, celoso de la gloria que ganará su rival a los ojos de la amada, esté dispuesto a morir para cumplir el dictamen divino. En la versión original, Baco descendía entonces como *deus ex machina* y dejaba en suspenso el sacrificio, encaminando la tragedia a un final feliz que Destouches, en un gesto ciertamente revolucionario, eliminó de un plumazo en 1731.

Niquet y su equipo atrapan magníficamente el espíritu de la tragedia, con un perfecto entendimiento de la prosodia, que queda marcada por el fluir

continuo del recitativo, con esos sutiles contrastes con que se presentan las arias y un ímpetu y una exuberancia reservados con maestría para las partes más dramáticas y para los *divertimentos*, de colores ricos y combinados con variedad. El conjunto instrumental suena claro, equilibrado, poderoso cuando la ocasión lo requiere y el coro es magnífico. El trío protagonista rinde a un estupendo nivel. Encantadora resulta Stéphanie d'Oustrac, de hermoso timbre y una ligereza que sabe adaptarse a sus partes más conmovedoras, como en el lamento del cuarto acto o en los bellísimos dúos con Agénor, sobre todo el del acto II. Aunque la voz es pequeña, Cyril Auvity muestra unos agudos resplandecientes y limpios, y un fraseo de notable elegancia y exquisitez. Con gran poder expresivo el bajo João Fernandes, registro ancho y suficiente flexibilidad y plasticidad en el fraseo; está magnífico en el final. Buenos también el resto de solistas, con especial mención para una dulcísima Stéphanie Révidat. Importante novedad de repertorio.

Pablo J. Vayón

JACOB VAN EYCK:

Der Fluyten Lust-hof. ERIK BOSGRAAF, flautas; IZHAR ELIAS, guitarra barroca; INMACULADA MUÑOZ JIMÉNEZ, pandereta. 3 CD BRILLIANT 93391 (Cat Music). 2006. 213'. DDD. **PE**

A wonder for all the ages in his flute and bell-playing. SASKIA COOLEN, flauta; ARIE ABBENES, carillón.

GLOBE 5218 (Diverdi). 2005. 76'. DDD. **PN**



Jacob van Eyck fue uno de los más respetados músicos en la Holanda del siglo XVII, durante su época dorada. Intérprete de carillón (nombrado "director de carillones de Utrecht" en 1628) y experto en acústica y afinación de campanas además de organista, flautista y compositor. Filósofos y científicos de la época,

entre otros René Descartes y Marin Mersenne, llegaron incluso a explicitar su admiración por su profundo conocimiento de la acústica, mecánica y afinación del carillón e intérpretes de este instrumento de muy diversos lugares acudieron a Utrecht para estudiar con él. Como compositor es conocido sobre todo por su *Der Fluyten Lust-hof* (El placentero jardín de la flauta), una extensa colección de piezas para flauta dulce soprano, instrumento que él mismo dominó hasta el virtuosismo. Esta obra fue publicada, entre 1644 y 1649, por Paulus Matthijsz en Ámsterdam y se sabe hoy que debido a la imposibilidad de ser revisada por el autor, ciego de nacimiento, contiene no pocos errores. Recientes investigaciones musicológicas y consecuentes ediciones de la obra han subsanado en gran medida aquella situación. La mayor parte de estas obras son variaciones de melodías populares de la época y de salmos. Consecuencia del anteriormente mencionado virtuosismo inter-

pretativo del autor es el hecho de que muchas de las piezas están escritas con gran exigencia técnica también. Erik Bosgraaf ha grabado en tres CDs para el sello discográfico Brilliant Classics una extensa selección de piezas de esta obra. Su agilidad instrumental está sobradamente a la altura requerida y su matizada y detallista dicción sitúa a su interpretación algo más allá de lo meramente correcto. Con muy buen criterio no se ha limitado para esta grabación, en aras de la variedad y la diferenciación de carácter entre las piezas, a la flauta soprano (con la que se cree que tocaba todo van Eyck) y hace uso de flautas que van desde la sopranino hasta la tenor. En tres obras podemos oír también el acompañamiento de la guitarra barroca y en una de ellas, festivo cierre de la grabación, el de la pandereta.

El sello discográfico Globe nos presenta también una curiosa grabación en la que se van intercalando obras para flauta dulce y obras para carillón de

este mismo autor. Arie Abbenes, carillonista de la misma iglesia Dom de Utrecht en la que ejerció van Eyck cuatro siglos hace, nos presenta sus propios arreglos para carillón de algunas melodías extraídas del repertorio *Der Fluyten Lust-hof*, tomando prestado para la línea del bajo melodías de otras obras y autores de la misma época (Sweelinck, Dowland...). La música de carillón de esta época no ha llegado a nosotros puesto que era de carácter marcadamente funcional e improvisada. Las obras para flauta dulce están muy expresiva y equilibradamente interpretadas por la holandesa Saskia Coolen. Y otra curiosidad de la grabación es el hecho de que podamos escuchar dos piezas de carácter imitativo para los dos instrumentos en dúo, obras que se han podido grabar gracias a la moderna tecnología de la que disponemos hoy día pero absolutamente imposibles, por motivos más que evidentes, para la época.

Jaime Rodríguez Pombo

FEDELE:

Mixtim. Il giardino di giada. Nocturno. Arcipelago Möbius.

Perfil in eco. ENSEMBLE ALGORITMO. Director: MARCO ANGIUS. STRADIVARIUS STR 33717 (Diverdi). 2005. 65'. DDD. **PN**



Así comienza Marco Angius su comentario en las notas que acompañan a este mono-

gráfico Ivan Fedele (n. 1953) del sello Stradivarius: "Si la célebre escritura *bi-tech* y el aliento (de)constructivista de Fedele encarnan para el compositor su capacidad para dominar, amaestrar el conjunto de su potencial de composición e invención (en las antipodas de una simplificación artesanal de su composición), su modo de mezclar las formas demuestra la urgencia íntima del músico para confrontarse con la componente psicológica inmanente del devenir sonoro". Al tal Angius, que es, por cierto, el director del Ensemble Algoritmo, los intérpretes de las cinco piezas que integran este programa, habría que exigirle mucho más que el vacío ejercicio de retórica como el antes expuesto, es decir, una mínima explicación de por qué la música de Fedele nos suena tan diferente en este registro con respecto de las grabaciones aparecidas con anterioridad. Bien que varias de esas otras obras del autor italiano eran a gran escala, abundando el tono neoclásico en los conciertos para dos pianos, violín y violonchelo, pero incluso las piezas grabadas por el Inter-Contemporain en el sello Adès en 1998, que recogían un estilo deudor de su estancia en el IRCAM (*Richiamo, Chord*), no contenían este sonido con el que Algoritmo nos sorprende en esta prestación para Stradivarius. El Fedele que escuchamos aquí es un autor obsesionado en obtener unas atmósferas de marcada oscuridad, bien lejos del brillo de obras concertantes como *Scena* y *Ruab* (disco STR 33650). Los sonidos que provienen de *Mixtim* ("música ritual para 7 intérpretes"), *Nocturno* o *Perfil in eco*, para conjunto, escritas entre 1989 y 2004, están muy tamizadas, a veces hasta la consecución de secuencias de sorprendente concentración, casi al borde del estatismo. En este aspecto, una obra como *Nocturno* parece proceder directamente del mundo de un Ives. Este impresionismo casi se diría que disimulado, pues la melodía

Bruno Boterf

IMAGINACIÓN MUSICAL

L'ESTOCART: Deux cœurs aimants. LUDUS MODALIS.

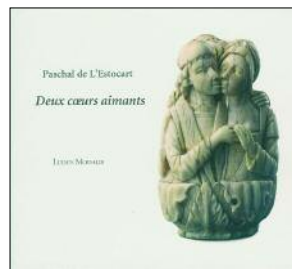
Director: BRUNO BOTERF. RAMÉE RAM 0703 (Diverdi). 2006. 65'. DDD. **PN**

La presentación de este excelente disco de la editora Ramée puede inducir a error, dado que el título y la fotografía de la portada puede hacer creer que su contenido es un compendio de canciones sobre el amor cortés. Nada más falso, pues Paschal de L'Estocart pertenece, juntamente con Claude Goudimiel y algún otro, al grupo más representativo de la música religiosa del protestantismo, llena de un ferviente contenido religioso. Aunque nacido en Doyon en la Picardie, sus creencias religiosas le llevaron a trasladarse a Ginebra, epicentro del calvinismo, donde compuso y consiguió la edición de la mayor parte de su obra, aunque su posterior solitud de una plaza en la Abadía de Frémont pueden hacer dudar sobre los verdaderos motivos de su traslado a Ginebra, donde había una importante actividad de impresión musical en manos de calvinistas. Nada extraño, pues las idas y venidas de una a otra creencia podían estar motivadas por intereses no precisamente espirituales y no hay más que recordar a Enrique IV y su célebre "París

bien vale una misa" para sospecharlo. En cualquier caso, todas las obras conservadas de L'Estocart son de carácter religioso, con textos de reconocidos hugonotes o calvinistas y entre ellas los 150 Salmos de David en traducciones de Clément Marot, texto religioso favorito de los compositores protestantes y de los que Goudimiel llegó a escribir hasta cuatro versiones distintas.

L'Estocart organizó su obra impresa en grandes ciclos, pues además de los citados 150 Salmos de David, contiene los *126 Quatrains du Sieur de Bibrac* y dos libros de *Octonaires*. La excepción la constituye las *Sacrae Cantiones*, cuyo título inicial era *Meslanges de chansons latines et françoises*. Según se informa en la carpetilla del disco, el registro de las canciones incluidas en él está realizado a partir de una reciente edición basada en el único manuscrito que se conserva de las mismas en los archivos de Valladolid, aunque no especifican en cuál.

Algunas de estas canciones sacras son contrafacta de otras de carácter secular, practica corriente en la época para dar carácter religioso a conocidas melodías seculares y una de ellas puede ser la titulada *Deux cœurs aimants*, que da título al disco. Destaca dentro de la grabación la *Odae en douze parties*



que responde al afán de L'Estocart de integrar su obra en ciclos, aunque el resto son canciones aisladas, cantadas en francés y tan sólo las tres últimas con texto latino. La interpretación que lleva a cabo el conjunto vocal Ludus Modalis, integrado por dos sopranos, dos contraltos, tres tenores y tres bajos es sumamente entonada y transparente, poniendo de manifiesto la gran imaginación musical del compositor que recuerda, en cierta medida, la del gran Orlando de Lasso. Grabada en la Abadía de Valloires, la dulce reverberación sonora contribuye a crear el ambiente conveniente para el contenido de las obras. Un disco muy recomendable para ampliar el conocimiento de un compositor poco frecuentado, pero que no desmerece en absoluto de sus más notables contemporáneos.

José Luis Fernández

siempre está tapada por unas texturas que conducen al apagamiento, se encuentra, por ejemplo, muy lejos del incesante flujo de timbres de autores como Murail o Grisey. La relación con los espectralistas está más en el contacto, en la curva que hace Fedele con Ives y Debussy (imprecisión de la forma y las texturas) que en el desarrollo de la pieza como un todo orgánico.

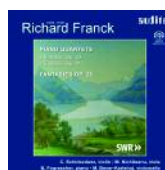
Música pretendidamente oscura, de no fácil escucha, tampoco es el logro artístico que nos quiere hacer creer Angius en su prolífica defensa del autor. Hay algo de pesados, de un vagar incierto en esta colección de obras para ensemble, a cargo de un magnífico grupo, el Algoritmo, creado en 2002, que es capaz de dar un perfil distinto, mucho más interesante, de un compositor cuyo estilo sigue resistiéndose a la clasificación.

Francisco Ramos

R. FRANCK:
Cuartetos op. 33, op. 41. Tres fantasías op. 28. CHRISTOPH

SCHICHEDANZ, violín; MARIUS NICHITEANU, viola; MATHIAS BEYER-KARISHO, violonchelo; BERNHARD FOGRASCHER, piano.

AUDITE 92.522 (Diverdi). 2005. 65'. SACD. **PN**



Richard Franck (1858-1938) es uno de esos compositores que ni tan siquiera aparecen en la mayoría de enciclopedias musicales, y que aporta su granito de arena a la historia de la música. Con un estilo que no es determinante ni revelador pero sí creativo y sensible, aporta un sello personal con frescura, sinceridad e inspiración en una época en la que tuvo que resistir el paso de las diferentes tendencias; manteniéndose con gran

dignidad y solidez gracias a su naturalidad y franqueza a la hora de componer. Este pianista y compositor, discípulo de Reinecke, que por cierto venía de una familia musical (su padre había estudiado con Mendelssohn) trabajó sobre todo la música de cámara, y escribió bastante para ella. El lenguaje de sus obras es franco y desprendido, su creatividad bien canalizada le proporciona atributos y eficacia; claro heredero de Brahms y de Schumann, representa a los románticos tardíos. La música de Franck es convincente, y los cuartetos aquí incluidos son un buen ejemplo. También es cierto que las versiones ayudan lo suyo: el piano de Bernhard Fograscher se ve perfectamente acompañado por el trío de cuerdas; el equilibrio entre los intérpretes es perfecto, los diálogos flexibles, el trabajo de conjunto inmejorable. En fin, una buena muestra de las partituras del

Ewald Demeyere

FLEXIBILIDAD

FIOCCO: Pièces de clavecin.

EWALD DEMEYERE, clave.
2 CD ACCENT 24176 (Diverdi). 2005.
101'. DDD. **PN**

La disputa sobre los gustos francés e italiano encontró en Joseph-Hector Fiocco (1703-41) a uno de sus mediadores más diplomáticos. Tal vez no sea casualidad que Fiocco, residente en tierras belgas (y por lo tanto expuesto a los vendavales de la música francesa), perteneciera a una familia de músicos de procedencia italiana. En su primera colección —publicada en Bruselas en 1730 (o 1731)—, la elección del repertorio no

podía ser más francesa: una serie de piezas para clave reparadas en dos amplias *suites*.

La presencia de títulos descriptivos remite directamente al ejemplo de Couperin, así como la música, por supuesto. La calma reflexiva de *L'Armonieuse*, la amplia estructura en *rondeau* de *Les Promenades* o los enrevesados recorridos de *L'Inconsistante* no desmerecen en absoluto la comparación con la producción del gran clavecinista francés. Sin embargo, las cuatro últimas piezas de la primera *suite* deparan una notable sorpresa, al conformar una espléndida sonata que adapta brillantemente



te al clave los principios del concierto italiano. Lirismo y virtuosismo se alían aquí en un discurso de gran inspiración, digno del mejor Vivaldi.

Casi treinta años después de la histórica grabación de Ton

Koopman (Astrée, 1978), Ewald Demeyere recupera para el disco esta encomiable colección. Apoyándose en la clara sonoridad de su clave (copia moderna de un Henri Hemsch de 1736), el joven clavecinista flamenco desgana los compases de Fiocco con maestría, atendiendo con flexibilidad a la siempre sutil articulación armónica del compositor. El doble disco se completa con una selección de cuatro piezas procedentes del Primer libro de *Pièces de clavecin* de Claude-Bénigne Balbastre, publicado en 1756.

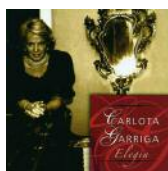
Stefano Russomanno

músico alemán, por cierto de la mano de Audite, quien tiene editada prácticamente la mayoría de su obra.

Emili Blasco

GARRIGA:

Ensayo a dos. Elegía. Miniaturas. Reflejos ibicencos. Claudiana. Divertimento. Dos poemas. Tres cançons populars catalanes. Tres cançons de Combat del somni. Fantasia concertante. ROSA MATEU, soprano; JOAN MANUEL ROMANÍ, violonchelo; CLAUDI ÀRIMANY, flauta; ORIOL ROMANÍ, clarinete; EMILI PASCUAL, oboe; JUAN PEDRO FUENTES, fagot; MARI RUIZ CASSAUX, piano; CARLOTTA GARRIGA, piano; MAC McCURE, piano; OLIVER Y JOSÉ MARÍA CURBELO, piano; ALA VORONKOVA, violín; GUERASSIM VORONKOV, piano. ORQUESTRA SINFÒNICA DE L'EMPORDÀ. Director: CARLES COLL. 2 CD COLUMNA MÚSICA 1CM0165 (Diverdi). 2007. 91'. DDD. **PN**



Producto de la *factoría Granados*, es decir de la escuela catalana de piano iniciada por el pianista y compositor leridano y después continuada por Frank Marshall y Alicia de Larrocha, Carlotta Garriga (Amberes, 1937) es más o menos conocida como intérprete —en particular de música española— pero escasa o nula como compositora. Su larga carrera pianística, sus años de convivencia con Igor Markevich, su dilatada experiencia pedagógica y las clases de com-

posición recibidas de Xavier Montsalvatge fueron sedimentando en ella un tipo de música que bien podría calificarse de eclecticismo vital y espontáneo, siempre dentro del campo tonal. La desaparición del maestro Markevich en 1983 divide en dos periodos la labor creadora de esta artista. De la primera etapa es *Fantasia concertante*, para piano y orquesta de cuerda (1958) —había empezado a escribir música diez años antes—, su obra para una mayor plantilla. Y *Divertimento*, para flauta, oboe, clarinete y fagot (1960). *Elegía*, para violonchelo, clarinete y piano, marca la frontera entre un periodo y otro: surge del dolor por la muerte de Markevich y supone la vuelta a la composición. Todas las demás obras contenidas en este doble CD fueron escritas entre 1984 y 2006: *Ensayo a dos* (para dos pianos), *Miniaturas* (piano solo), *Reflejos ibicencos* (clarinete y piano), *Claudiana* (flauta y piano), *Dos poemas* (violín y piano), *Tres cançons de Combat del somni* (voz y piano) y la armonización para voz y piano de *Tres cançons populars catalanes*. En casi todos los casos, y por diversos motivos —unos poemas, la contemplación de la naturaleza, la evocación de la infancia, el matrimonio de un amigo...—, la autora se ve en la necesidad de expresar lo que siente y, con naturalidad y sin mayores miramientos, lo hace. El numeroso grupo de intérpretes que han contribuido a la grabación, aun irregular en sus respectivas prestaciones, aporta un notable nivel medio de las mismas.

José Guerrero Martín

GASPARINI:

Sonatas y cantatas. FONS MUSICÆ. SONAT 10189 (Diverdi). 2006. 79'. DDD. **PN**



Al lector que conozca la biografía de Vivaldi le sonará Francesco Gasparini, quien fue el antecesor del veneciano en el puesto de Maestro de capilla en el Hospicio de La Piedad. Nacido en 1661 en Camaiole (cerca de Lucca), Gasparini destacaría con apenas veinte años en el violín y el teclado, dotes que le facilitaron acceder al cargo de organista en la capilla romana Madonna dei Monti, ciudad donde conocerá a Alessandro Scarlatti, cuyo hijo Domenico fuera encomendado a estudiar violín con Francesco. Autor de óperas, sonatas y más de cien cantatas.

Este disco ofrece cuatro cantatas y una sonata en trío. Sus intérpretes, dos cantantes y cinco instrumentistas que se agrupan bajo el título Fons Musicæ, saben a poco en una versión que define al historicismo más recalcitrante: timbres muy recortados, concepción vocal rasa donde no hay espacio para la emotividad y un grueso instrumental monocorde. Sin embargo, Yasunori Imamura, dirigiendo con el archilaúd, imprime un discurso que capta la inspiración de algunos números (el aria *Chi non sa che sia morire*) y que compensa el tedio predominante con un bajo continuo amoldado al texto.

Habrà que esperar una versión a la altura de esta música,

cuya difusión discográfica llena un hueco del Barroco.

Marco Antonio Molín Ruiz

GERSHWIN:

Concierto para piano en fa. Rhapsody in blue. Obertura cubana. JON NAKAMATSU, piano. ORQUESTA FILARMÓNICA DE ROCHESTER. Director: JEFF TYZIK. HARMONIA MUNDI HMU 807441. 2006. 61'. DDD. **PN**



De nuevo la *Rapsodia* de Gershwin, y así hasta la próxima. Por suerte, el acercamiento es muy afortunado. El californiano Jon Nakamatsu tiene un toque, una gracia, un *swing*, un virtuosismo (todo junto) que brillan en la *Rapsodia*, pero que se despliegan con amplitud en el *Concierto en fa*. Tyzik y la Filarmónica de Rochester acompañan con mucho "salero" y mucho sabor y autenticidad. Tyzik es director de los conciertos pop de la Rochester, una orquesta americanísima que fundó George Eastman allá por 1922, y que han dirigido los grandes americanos o americanizados, desde Reiner hasta Bernstein. Aquí se encuentra a sus anchas, puesto que las tres conocidísimas obras de Gershwin pueden considerarse apropiadas tanto para sesiones pop como para conciertos plenamente sinfónicos. Sus acompañamientos tienen altura y gracia, y el cierre con la *Obertura cubana* alcanza una culminación de fin de fiesta, porque hay mucha fiesta en esa partitura medio ligera

del compositor de *Porgy and Bess*. No se descubren cosas nuevas en un repertorio tan transitado, tan conocido, pero este CD es muy recomendable.

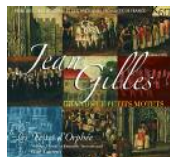
Santiago Martín Bermúdez

GILLES:

Grandes y pequeños motetes.

LES FESTES D'ORPHÉE. Director: GUY LAURENT.

K617 193 (Harmonia Mundi). 2006. 62'. DDD. **Q PN**



Aparte de por su soberbio *Réquiem*, Jean Gilles (1668-1705) es un compositor poco conocido. Al frente de un conjunto del que apenas había noticias, Guy Laurent presenta aquí cuatro grandes motetes (*Laudate nomen Domini*, *Paratum cor meum*, *Lætatus sum* y *Velum templi scissum est*) y tres pequeños motetes (*Afferte Domino*, *Cantus dent uberes* y *Usquequo Domine*). Domina la sencillez y la austeridad, incluso en los grandes motetes, que también tienen, como los pequeños, acompañamiento exclusivo de continuo, salvo en *Velum templi*, que incluye sinfonías para violines. La maestría de Gilles se manifiesta especialmente en el recitativo, que es, por momentos, casi un arioso continuo, y en el empleo de las leyes de la retórica.

En los grandes motetes, Laurent maneja con variedad los instrumentos del continuo, un pequeño órgano, contrabajo y violone, violas da gamba y fagotes. Estos últimos aportan una notable intensidad y dan un color muy singular a una música atrevida y de sugerente poder expresivo. El conjunto coral suena con algunas irregularidades en cuestiones de empaste, pero marca con corrección la profundidad de los planos sonoros y se muestra vigoroso y bien contrastado. Entre los solistas colabora el tenor Jean-François Novelli, de atractivo timbre y canto directo y espontáneo. Acompañada por un órgano de iglesia, la soprano Laure Bonnaure canta en solitario los pequeños motetes con algunos problemas de fiato y afinación, acaso por un *vibrato* que se descontrola en exceso.

Pablo J. Vayón



Anton Steck

NEGOCIO Y VIOLÍN

GEMINIANI: Sonatas para violín op. 5. ANTON STECK, violín; CHRISTIAN RIEGER, clave; MARKUS MÖLLENBECK, violonchelo. CPO 777 225-2 (Diverdi). 2005. 60'. DDD. **Q PN**

Durante toda su vida, Francesco Geminiani (1687-1762) demostró un envidiable sentido del negocio, algo que por otro lado nunca fue en detrimento de la calidad de su música. Véanse las *Sonatas op. 5*. Publicada en París en 1746, Geminiani las escribió al principio para el violonchelo, tal vez para aprovechar el auge que este instrumento estaba empezando a experimentar en Francia. Pero el año siguiente, a la hora de imprimir la misma colección en Londres, el compositor prefirió adaptarlas para el violín, mucho más difundido, por lo que

introdujo "cambios propios y necesarios" en la parte solista.

Al dominar mejor la escritura y la técnica violinística, Geminiani resuelve algunos pasajes de una manera más virtuosística y despliega una mayor ornamentación en la línea melódica. Por ello, si bien la música es sustancialmente idéntica, las dos versiones del *Opus 5* poseen un carácter diferente. Algunos preferirán la versión para violonchelo, más lírica y sombría; otros el arreglo para violín, más brillante y nervioso. Y tampoco estaría mal conocer ambas opciones, porque Geminiani no aburre.

La lectura de Anton Steck es en todo momento sobresaliente, de una energía y una limpieza admirables, y lo confirma como uno de los grandes



violinistas barrocos de la actualidad. Su sintonía con el clave de Christian Rieger también es óptima, y ratifica los extraordinarios resultados que ambos intérpretes alcanzaron en un anterior disco dedicado a Pisendel siempre en CPO. El programa del disco se completa con una muy interesante *Sonata para violín solo*.

Stefano Russomanno

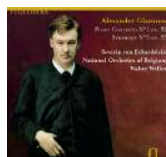
GLAZUNOV:

Concierto para piano y orquesta en fa menor op. 92. Sinfonía n° 5 en si bemol mayor op. 55.

SEVERIN VON ECKARDSTEIN, piano. ORQUESTA NACIONAL DE BÉLGICA.

Director: WALTER WELLER.

FUGA LIBERA FUG521 (Gaudisc). 2006. 60'. DDD. **Q PN**



El *Concierto para piano y orquesta en fa menor* de Glazunov arroja en su primer tiem-

po un trabajo enormemente sugerente con esa voz tardorromántica y esa amplia orquestración, de la que también hace gala en el segundo, que se perfila como unas amplias variaciones (digamos que toda la herencia de los autores descollantes pre o francamente románticos tiene cabida en su inspiración) en las que —como en el anterior— hay que elogiar el trabajo al piano de Severin von Eckardstein en una labor muy musical, que se fusiona muy bien con la visión adecuada y fulgurante de Weller al frente de una competentísima Orquesta Nacional de Bélgica.

Ninguna fisura tampoco en el trabajo que da como consecuencia un abordaje excelente de la *Sinfonía n° 5*, en una lectura sin altibajos que perjudican a veces a la batuta del maestro austríaco. Se plantea exultante el primer tiempo, pasando al segundo que se nos antoja muy ruso en

sus maneras, aunque sea invocable también el modo mendelssohniano en alguna de las partituras del alemán; el Andante se desarrolla sin llegar a levantarnos del suelo, pero sí lo hace el Allegro maestoso final a base de traca y rítmica, siempre bien utilizados por el ruso. Su colorido y su riqueza armónica característicos empapan las dos obras que se nos ofrecen en unos registros certeros y estimulantes.

José Antonio García y García

GRIEG:

Concierto para piano en la menor op.16. Balada en sol menor op. 24. 6 Piezas líricas.

LEIF OVE ANDSNES, piano. ORQUESTA FILARMÓNICA DE BERLÍN. Director: MARISS JANSONS.

EMI 3 94399 2. 2001-2002, 2007. 71'. DDD. **B/Q PN**



El noruego Andsnes ha grabado con anterioridad el *Concierto* de Grieg (Filarmónica de Bergen, Kitaenko, para el sello hermano Virgin), y el registro que ahora se recupera ya se editó junto al *Concierto* de Schumann (el clásico acoplamiento, EMI 5575622). Lo que es más, las seis *Piezas líricas* también proceden de una grabación anterior, realizada en el piano del compositor, y editada con el

número de catálogo 57296. De suerte que en realidad sólo la *Balada*, grabada en este año 2007, es una novedad. El disco, globalmente hablando, es por tanto una reedición en homenaje en el centenario de la muerte de Grieg, conmemorado el 4 de septiembre de este año. Hago estas aclaraciones previas porque la portada no contiene advertencia alguna de que el disco sea, al menos en tres cuartas partes, una reedición. Tampoco aparece tal advertencia en la contraportada, como sería de rigor. Sólo en el interior del folleto, al examinar las fechas de grabación, comprobamos que el disco es, en realidad, reedición de material previamente publicado. Suspense, pues, para quienes han diseñado la presentación de este disco. Dicho esto, la interpretación merece todos los elogios posibles. El en otros repertorios un tanto frío Andsnes se muestra aquí como pez en el agua, y su interpretación del *Concierto*, apasionada, romántica, brillante, exquisitamente contrastada, es tan extraordinaria como magníficamente ejecutada, con acompañamiento de lujo por parte de Jansons y la Filarmónica berlinesa. Sensacional versión, digna de situarse junto a las más grandes de la discografía (los Arrau, Rubinstein, Zimerman y demás), estupidamente grabada. La novedad, la *Balada*, en realidad un tema y catorce variaciones, parece una pieza un tanto irre-

gular, y quizá no capta tan de inmediato como las *Piezas líricas* (excepcional la interpretación que de las mismas consigue Ansdnes, pocas veces tan metido de lleno en lo más hondo de la música como en esta ocasión). Con todo, se trata de una partitura de prometedor comienzo, con un tema melancólico de gran belleza. No es fácil acertar en la transmisión de los diferentes estados de ánimo que Grieg dibuja en la partitura, e incluso Ansdnes confiesa no haberse sentido cómodo con ella hasta hace poco, pero ahora la siente con especial apego, y eso se nota en su cuidadísima versión, que se mueve con fluidez entre la nostalgia, la ensoñación, la efusividad y el apasionamiento. En suma, un excelente disco, aunque dado lo poco que tiene de novedad debería ofrecerse a precio reducido. No le exige de ello la inclusión del bonus CD-ROM para que te feliciten por tu cumpleaños y casi pertenecer al club de fans de Ansdnes.

Rafael Ortega Basagoiti

HUMMEL:

Suite del ballet Safo de Mitilene op. 68. Suite del ballet El castillo encantado. Doce danzas y coda. LONDON MOZART PLAYERS. Director: HOWARD SHELLEY. CHANDOS CHAN 10415 (Harmonia Mundi). 2006. 76'. DDD. **PN**



Lento pero seguro, sin prisa pero sin pausa, Johann Nepomuk Hummel (1778-1843) va incrementando su importancia discográfica. Las versiones en que sus obras van saliendo del olvido suelen tener un nivel de calidad bastante aceptable hasta donde permite afirmarlo la ausencia de referencias precedentes, y el ritmo sólo *un poco acelerando* al que además van apareciendo favorece una recepción cada vez más fundamentada. A la altura de su tercera entrega (para las anteriores, véase SCHERZO n° 192, pág. 85, y n° 212, pág. 92), puede decirse que la integral orquestal del pianista y director Howard Shelley y sus London Mozart Players para Chandos viene ajustándose a esos parámetros. Como Hummel no compuso sinfonía alguna, los contenidos son bien concertantes, bien directa o indirectamente programáticos cuando no ligados a la escena, con una amplia presencia de la música para

Gottfried Rabl

SORPRENDENTE Y VALIOSO



HAUER: Fantasía apocalíptica. Fantasía romántica. Suite VII.

Concierto para violín. Dos piezas en doce tonos. THOMAS CHRISTIAN, violín. ORQUESTA SINFÓNICA DE LA RADIO DE VIENA. Director: GOTTFRIED RABL. CPO 777 154-2 (Diverdi). 2004-2005. 72'. SACD. **PN**

Sin contar al Adrian Leverkühn que protagoniza el *Doktor Faustus* de Thomas Mann, el dodecafonismo tuvo dos padres. Por un lado, el de todos conocido, Arnold Schoenberg, pero por otro, Josef Matthias Hauer (1883-1959). Ambos eran austríacos, ambos se conocían y ambos eran autodidactas. Pero, ¿a quién correspondió en última instancia el invento de esa técnica de composición? Eso es algo que ha hecho correr ríos de tinta, y que todavía hoy dista de estar dilucidado. Lo que parece indudable es que Hauer se anticipó a Schoenberg en muchas de sus intuiciones, pero que fue este último el que les dio una categoría y una validez artísticas. El que, en suma, hizo que una "elucidación teórica de laboratorio" se convirtiera en un vehículo idóneo para la composición de obras con entidad musical. Al menos, ésta era la teoría más difundida, favorecida por la

ausencia de grabaciones importantes de Hauer. Su música para piano, grabada por Wergo, no es memorable, como tampoco su ópera *Salambo* (Orfeo), de estructuras demasiado rígidas y áridas. Pero he aquí que ahora llega un registro con algunas de sus obras orquestales, y ese juicio empieza a tambalearse... Porque aquí sí que descubrimos a un autor fascinante e inclassificable. Un autor que entiende el dodecafonismo como un método muy libre y de raíz melódica. Como prólogo, la *Fantasía apocalíptica op. 5* (1913), que se abre ya a la atonalidad y en la que todo el protagonismo recae en los intervalos y el timbre. El resto del programa es ya dodecafónico (Hauer explicitó la nueva técnica por vez primera en una pieza para piano de 1919), empezando por la *Fantasía romántica op. 37* (1925) y siguiendo por la *Suite VII op. 48* (1926) y el *Concierto para violín op. 54* (1928), frutos de un dodecafonismo que en algunos momentos parece mirar con nostalgia a la tradición pasada más que al futuro, sobre todo en su apuesta por un lirismo que en la página concertante llega a ser apasionado. Otros fragmentos sorprenden por su minimalismo, por unas estructuras rítmicas



repetitivas, que Hauer bautizó como *continuum*: una serie de doce acordes de cuatro sonidos, que se diferencian los unos de los otros sólo por una nota... Por último, dos creaciones del último período de Hauer, puramente abstractas y aún más minimalistas, con títulos idénticos, *Pieza en doce tonos*, a los que se añade la fecha de composición, y en las que la misma instrumentación parece sujeta a parámetros seriales. En el fondo, pura matemática, pero que, extrañamente, no ha perdido la capacidad comunicativa que toda obra de arte debe poseer... Un disco, pues, sorprendente y de extraordinario valor, realizado por una interpretación meritoria y por la calidad sonora y textual que acompaña siempre los trabajos de CPO. Espéremos que esta incursión en Hauer no sea algo aislado...

Juan Carlos Moreno

ballet. Sin embargo, aun en estos últimos casos las intervenciones solistas son frecuentes. El gran problema es que hasta ahora lo más atractivo que hemos descubierto son aquellos pasajes en los que Hummel se parece a aquellos de sus contemporáneos que cuyos nombres se han inscrito en la historia con letras de molde o en los que parece anunciar algún desarrollo inminente. Ni los primeros ni mucho menos los segundos abundan en las músicas escogidas para este disco: si llevarán la firma de Beethoven por ejemplo, tendrán el interés de las obras menores de un grande; llevando la de Hummel, difícilmente despertarán más atención que la de los estudiosos especializados en la época o en el nacimiento del vals, mientras que el mero melómano difícilmente sentirá la tentación de la escucha repetida. Eso sí, ni los intérpretes ni los técnicos de sonido tendrán nada

que reprocharse, pues realizan unos y otros un trabajo absolutamente primoroso.

Alfredo Brotons Muñoz

KRENEK:

Sardakai. KSENIJA LUCIC (Sardakai), EGBERT JUNGHHANS (Urumuru), MARKUS KÖHLER (Dr. Adriano), CORNELIA ENTUNG (Aminta), JÖRG DÜRMÜLLER (Carlo Murbruner), MAACHA DEUBNER (Heloise). ORQUESTA SINFÓNICA DE LA RADIO DE BERLÍN. Director: REINHARD SCHMIDEL. 2 CD CAPRICCIO 60 129 (Gaudisc). 2000. 101'. DDD. **PN**



El 24 de junio de 1970, Ernst Krenek no hizo demasiados amigos precisamente... Ese día, estrenaba en Hamburgo su ópera

Sardakai en medio de un gran tumulto, motivado por los estudiantes de izquierda que veían en el personaje del revolucionario Urumuru una parodia de Fidel Castro y, en el otro extremo, por unos sectores conservadores que consideraban la presencia de citas de *Così fan tutte*, *Fidelio*, *Rigoletto* u *Orfeo* como una burla hiriente y escandalosa. En suma, nadie quedó contento y la ópera pronto desapareció de cartel. Algo tampoco inusual en la carrera de este prolífico compositor...

Con libreto del propio Krenek, *Sardakai* nació de una propuesta del intendente de la Ópera de Hamburgo, Rolf Liebermann, que propuso al maestro una obra que compartiera con *Così fan tutte* elenco vocal y plantilla orquestal. La idea de unir su nombre al de Mozart sedujo a Krenek, quien creó una partitura ligera de tono y ecléctica de estilo. Y ahí radica precisamente su mayor "pero",

Simon Rattle

MARAVILLAS

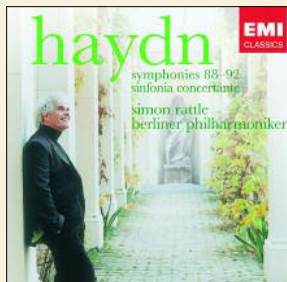


HAYDN: Sinfonías n.ºs 88-92. Sinfonía concertante en si bemol mayor para violín, violonchelo, oboe y fagot.

TORU YASONAGA, violín; GEORG FAUST, violonchelo. JONATHAN NELLY, oboe; STEFAN SCHWEIGERT, fagot. ORQUESTA FILARMÓNICA DE BERLÍN. Director: SIMON RATTLE. 2 CD EMI 3 94237 2. 2007. 146'. DDD. **N PN**

Sir Simon Rattle ya ha dado muestras discográficas de ser un excelente intérprete de Haydn, y este doble disco vuelve a confirmarlo. Las cinco *Sinfonías* siguientes a la formidable serie parisina son aún un paso más allá en la riqueza de contrastes, la luminosidad, el humor y vitalidad de una música que es como una llamada a la vida. Música genial, no tan apreciada y tocada como debiera. El doble álbum que nos ofrece Rattle,

grabado en vivo en febrero de este año en Berlín, utiliza la más reciente edición de las partituras, debida a Andreas Friesen-hagen del Instituto Haydn de Colonia, lo que nos permite, entre otras cosas, disfrutar de dos versiones del último tiempo de la *Sinfonía n.º 90*, pero lo que por encima de todo brilla es una interpretación tan transparente y clara en las texturas como atenta a los más pequeños detalles de fraseo y acentuación, cuya riqueza explota Rattle con extremo acierto. Los *tempi* no son arrebatados, aunque el Adagio introductorio de la *n.º 88* tenga una majestuosa contundencia que no deja resquicio a la blandenguería. Pero aunque no exagere las velocidades, ni a uno ni a otro extremo, la chispa de lo rústico (qué soberbio Trío realiza el maestro británico en el tercer movimiento de esta obra y de las restan-



tes, escúchese también el guasón final de la *n.º 89*), de la sorpresa, de lo inesperado (el admirable Allegro con spirito final, del que Bernstein hacía una estupenda recreación, y con el que Rattle transmite una contagiosa alegría) están tan presentes como en las mejores interpretaciones que ahora nos ofrece la discografía, tanto en el lado historicista (Brüggen a la cabeza), como en el convencional (Bernstein sobre todo). Por lo demás, Rattle, aunque toman-

do nota de lo históricamente informado, no construye interpretaciones historicistas, sino decididamente tradicionales, pero, eso sí, ligeras, sin peso en la textura ni en el carácter, y escapando a la monótona igualdad con que esta música es a menudo penalizada, mediante un juego continuo de contrastes que captan continuamente la atención del oyente. Ni que decir tiene que la orquesta berlinesa es un verdadero primor en la ejecución, tan hermosa como perfecta. En resumen, maravilla de música, de interpretación, de ejecución y de grabación. De verdad que es difícil pedir más. Yo que usted no me lo pensaría y me lo compraría de inmediato. Si le gusta el gran papá Haydn va a pasar unos ratos estupendos escuchando este álbum.

Rafael Ortega Basagoiti

en la presencia de una suma de elementos que aparecen inco-nexos y que dan lugar a una música muy fragmentada y ciertamente envejecida. Nada que ver con la frescura de *Jonny spielt auf* o la grandeza de *Karl V*, las dos obras maestras de Krenek en la escena lírica. *Sardakai* da la sensación de avanzar a trompicones, en ese estilo puntillista, seco y roto de la época de su composición, que se convierte en desconcertante en cuanto empiezan a aparecer citas de lo más conocido. Sobre las tablas, puede convencer, y de hecho al libreto, tan inverosímil o más que el de Da Ponte para Mozart, no le faltan agilidad ni gracia, pero en disco el resultado no acaba de convencer. En todo caso, buena labor de equipo por parte de los intérpretes, aunque con toma de sonido un tanto plana. Los textos introductorios y del libreto, en francés, inglés y alemán.

Juan Carlos Moreno



LISZT:

Las grandes obras para órgano.

GERHARD WEINBERGER, órgano. CHRISTOPHORUS CHR 77281 (Diverdi). 2006. 61'. DDD. **N PN**

Preludio y fuga sobre B-A-C-H "Ad nos salutare undam.

Consolación en re bemol mayor. Variaciones "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen".

Fantasia y Fuga sobre el Coral "Ad nos salutare undam".

JOACHIM GRUBICH, órgano.

ACTE PRÉALABLE 0094 (Harmonia Mundi). 2003. 60'. DDD. **N PN**



He aquí dos discos que nos acercan de distinto modo obras para órgano de Liszt, y ya que en el encabezamiento del comentario sólo se especifica el contenido de uno de ellos paso a detallar el otro. Se agrupan bajo el título *Las grandes obras para órgano* las siguientes: *Preludio y fuga sobre B-A-C-H*, *Variaciones "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen"* y *Fantasia y Variaciones "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen"*; *Fantasia y fuga sobre el Coral "Ad nos salutare undam"*.

Las diferencias objetivas, aparte de la duración de los

discos, radican en las cualidades sonoras de los órganos empleados. El órgano que toca, muy bien por cierto, Weinberger es el de la catedral de Nassau, reconstruido en 1990 a partir de un Steinmeyer de 1928. Es un instrumento completísimo, de sonoridades rotundas, poderosas, que no pierde claridad, y de impresionante pureza cuando es tocado en *pianissimo*.

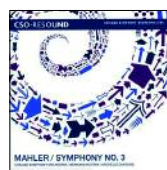
El empleado por Grubich, a quien tampoco se pueden poner reparos como ejecutante, que es el de la Sala de Concier-tos de la Academia de Música de Varsovia, es un instrumento de sonoridad más muelle, dulce en general, y que, con poco volumen produce unos sonidos melifluos que convienen muy bien a determinados pasajes de estas obras lisztianas. No les puedo indicar a los aficionados al órgano que compren los dos, pero contrastar la escucha de ambos resulta muy interesante.

José Antonio García y García

MAHLER:

Sinfonía n.º 3. MICHELLE DEYOUNG, mezzo. CORO FEMENINO DE LA SINFÓNICA DE CHICAGO. CORO DE NIÑOS DE CHICAGO. ORQUESTA SINFÓNICA DE CHICAGO. Director: BERNARD HAITINK.

2 CD CSO Resound CSOR 901401 (Harmonia Mundi). 2006. 102'. **N PN**



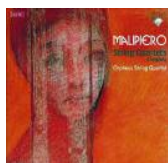
Quinta grabación de Haitink de la *Tercera* de Mahler, en esta ocasión como estre-

no de su titularidad de la agrupación americana en un registro de la propia orquesta cuyo sello comenzará a distribuir en España Harmonia Mundi. La versión, espléndidamente tocada y de notable grabación, de insólitos matices y sólida coherencia, no supera, o quizá mejor, va por otros derroteros que los de la más espontánea, natural y panteísta primera aproximación de Haitink con la Concertgebouw y Maureen Forrester (Philips, 1966). Aquí, discurso y matices casi recuerdan a Bruckner, todo está más evolucionado y pensado, aunque esa carencia de espontaneidad y profunda reflexión nos den una nueva visión de la obra con otra aproximación distinta y, a nuestro entender, menos atractiva que la citada. Michelle DeYoung es poco convincente y canta el nietzscheano lied sin concentración y de forma bastante superficial (nada que ver con la profunda Forrester). En fin, un gran disco de orquesta, una feliz colaboración entre los músicos de Chicago y su nuevo director titular que esperamos continúe con nuevos frutos. Para los admira-

dores de la orquesta americana les recordamos que Martinon (1967) y Solti (1982) también tienen brillantes aproximaciones a esta obra en la línea brillante y virtuosa de la que acabamos de comentar.

Enrique Pérez Adrián

MALIPIERO:
Cuartetos de cuerda n.ºs 1-8.
CUARTETO ORPHEUS.
2 CD BRILLIANT 8550 (Cat Music).
1991. 124'. DDD.



Entre 1920 y 1964, Gian Francesco Malipiero (1882-1973) compuso ocho cuartetos de cuerda, un género con más bien escasa tradición en su patria, excepción hecha de Luigi Boccherini, pero muy apreciado entre los contemporáneos de nuestro autor. Y lo cierto es que, sin elevarse hasta las cimas representadas por Bartók, Schoenberg o Shostakovich, estamos ante un corpus de lo más interesante y original. Todas estas obras se caracterizan por estar escritas en un único movimiento y, salvo el *Cuarto* y el *Séptimo*, por llevar un subtítulo, algunos tan poéticos e ilustrativos como el del *Tercero*, "*Cantari alla madrigalesca*" (1931), o tan descriptivos como el del *Sexto*, "*L'arca di Noe*" (1947). En el plano técnico, todos huyen de las formas clásicas, en especial de la forma sonata, prefiriendo un discurso más libre y heterodoxo, a base de la sucesión de distintos episodios contrastados. De ahí un discurso imaginativo, que hace gala de múltiples influencias, desde el gregoriano al impresionismo, pasando por el Renacimiento. Los frutos de esa inventiva pueden parecer a veces algo heterogéneos, pero siempre sorprenden, como también la continuidad sonora que se establece entre unos cuartetos y otros, de tal modo que, como rezan las notas introductorias, bien podrían considerarse una única obra dividida en ocho movimientos... El Cuarteto Orpheus nos descubre este repertorio en condiciones óptimas, con líneas perfectamente definidas, que persiguen en todo momento la claridad y luminosidad que esta música precisa. Si encima nos llega a un precio ridículo, ya no hay excusas. Vale mucho la pena.

Juan Carlos Moreno

MARTIN:
Canción de amor y muerte del corneta Christoph Rilke.
CHRISTIANNE STOTIJN, contralto.
ORQUESTA DEL MUSIKKOLLEGIUM DE WINTERTHUR. Director: JAC VAN STEEN.
MDG 601 1444-2 (Diverdi). 2006. 58'. DDD.



A pesar de que Rainer Maria Rilke detestaba que se tomara su poesía como base para crear obras musicales, lo cierto es que sus versos han atraído a numerosos compositores de estéticas y procedencias dispares, desde Paul Hindemith hasta Josep Soler. Nada extraño en un corpus que, por su capacidad de sugerencia, parece pedir a gritos ser puesto en música... Así debió pensarlo también el suizo Frank Martin, quien en 1942, anticipándose apenas dos años a un Viktor Ullmann recluso en el campo de concentración nazi de Terezín, tomó una de las obras juveniles del poeta de Praga para crear una de sus primeras composiciones maestras: la *Canción de amor y muerte del corneta Christoph Rilke*, un ciclo de breves poemas en prosa en los que su autor fantaseaba sobre un antepasado suyo del siglo XVII y con el que logró sus primeros triunfos. Y eso que nunca quedó demasiado satisfecho del resultado... En todo caso, el ciclo, con su mezcla de elementos épicos, descripciones de la naturaleza y escenas de fuerte contenido dramático, lo tiene todo para despertar la imaginación de un compositor. Martin lo abordó desde un enfoque cercano al teatro musical. De hecho, cada uno de los poemas recibe un tratamiento individualizado, acorde con el carácter fragmentado del propio texto, de modo que partes cercanas a la declamación ceden su lugar a otras de un acentuado lirismo, pasando por puntuales explosiones de violencia o pasajes de carácter más pictórico. Todo ello apoyado por una orquesta de un austero refinamiento.

Dos intérpretes holandeses son los encargados de servirnos esta partitura: en primer lugar, la contralto Christianne Stotijn con una voz dúctil, de graves oscuros y agudos incisivos, que se adapta perfectamente al estilo de canto de Martin, siempre atento a la inteligibilidad de la palabra; en segundo lugar, Jac van Steen, quien firma una lectura detallista, cálida, llevada a ritmo pausado y

Mariss Jansons

AL MICROSCOPIO

MAHLER: Sinfonía n.º 1 en re mayor. REAL ORQUESTA DEL CONCERTGEBOUW DE ÁMSTERDAM.
Director: MARISS JANSONS.
RCO 07001 (Diverdi). 2007. 55'. SACD.



Jansons plantea una lectura poderosa, bien estructurada, más inclinada a la reflexión madura que al arranque espontáneo, quizá sensato en exceso. Su mayor mérito es una atención microscópica al detalle hasta adentrarse en lo virtuoso. Como muestra, un botón: escuchen cómo diferencia entre *p* y *pp* en las cuatro negras del clarinete previas a la entrada del primer tema en violonchelos (pista 1: 3'42").

El difícil *divisi* inicial de la cuerda en armónicos sirve a la orquesta holandesa para ir poniendo sobre la mesa las cartas de la altísima calidad instrumental que exhibe, gracias a la cual la batuta logra una estratificación textural prodigiosa. Las numerosas transiciones agógicas que impulsan el movimiento están resueltas sobre un altísimo control del *tempo*, alcanzando los puntos culminantes con naturalidad.

El segundo movimiento minimiza la agitación que pide expresamente la página mediante una mesurada y escrupulosa articulación sobre la cuerda grave. Contrastando, el carácter danzante del Trío goza de un encanto sensual irresistible gracias a la flexibilidad del pulso y la aplicación de *glissandi* —alguno incluso gratuito— al fraseo.

En la marcha fúnebre no encontraremos la mueca sardónica de otras versiones. El

director letón adopta un semblante serio, sin exprimir los contrastes entre sátira y ternura —por ejemplo, en las pinceladas grotescas de las trompetas en terceras. A cambio, su transparencia expositiva consigue dar relieve a líneas contrapuntísticas habitualmente ocultas e ir extinguendo el discurso mostrándonos cada brizna de color instrumental. En el movimiento final consigue retener la inercia dramática para dejar fluir lírico el segundo tema. Hay que escuchar con asombro los dieciséis compases previos a la sección XIX para descubrir la flexibilidad de ese difícilísimo fraseo, plagado de exigencias (5'11"- 53"). Pese a ello, el movimiento agradecería mayor impulso rítmico, que lo proyectase hacia la conclusión.

La toma posee una dimensión tan sobresaliente en profundidad y nitidez que se convierte en un punto crucial para su valoración.

Este registro evidencia que, pese al nutrido corpus fonográfico de esta sinfonía, aún es posible profundizar en la minuciosidad infinita de la escritura mahleriana y su difícil reflejo en una grabación sonora.

Juan García-Rico

seguro, bien secundado por una orquesta espléndida. De conocimiento obligado, como casi todo lo escrito por Frank Martin.

Juan Carlos Moreno

MARTINU:
Música para piano completa, vol. 2: Marionetas I-III. Film en miniature. Primavera en el jardín. Mariposas y pájaros del paraíso. El Quinto Día de la Quinta Luna. Les bouquinistes du Quai Malaquais. GIORGIO KOUKL, piano.
NAXOS 8.557918 (Ferysa). 2005. 74'. DDD.



Miniaturas. En algún caso (uno solo, en realidad), una pieza de cierta longitud. Muy francesas. La Francia de Satie y Debussy, y no sólo. El joven checo Bohuslav Martinu miraba a Francia, y allí se marchó. Las *Marionetas III* y *II* las compuso en su país. La primera serie la terminó allá, en 1924. Del año siguiente son las seis danzas, no todas danzables, del Film en miniature. Las otras piezas son de la misma época, más o menos: aprendizaje checo y

echar a andar en París. Menos las dos últimas, posteriores a la segunda guerra. No es el Satie burlón, irónico, vacilón. No es el Debussy etéreo, de temáticas cambiantes y armonías defraudadas que sugieren otras. En general, se trata de un diatonismo con escasas fisuras, unas piezas que unas veces suenan a infantiles, otras a ensueño, otras a languidez. Ecos schumannianos. Ecos tardorrománticos. Sin exagerar, nunca. Son eso, sólo ecos. Giorgio Koukl, en esta segunda entrega de Martinu, ha optado por no dejar pieza suelta de los años menos conocidos del compositor checo. Y ha acertado de nuevo en el tono, en la intimidad, en la sugerencia, en el matiz. Otro bello disco de una integral cuya importancia ya sospechamos indiscutible.

Santiago Martín Bermúdez

MARTUCCI:

Obras orquestales. FRANCESCO CARAMIELLO, piano; RACHEL YAKAR, soprano; GEORGES IVES, violonchelo; JAMES CLARK, violín. ORQUESTA PHILHARMONIA. Director: FRANCESCO D'AVALOS.

4 CD BRILLIANT 93439 (Cat Music). 1989. 258'. DDD. **PE**



Giuseppe Martucci (1856-1909) fue un célebre pianista y director al que se recuerda principalmente por haber sido el responsable del estreno italiano del *Tristán* wagneriano en Bolonia en 1888, ciudad de cuyo conservatorio fue director, así como también lo fue del de Nápoles. Figura importante en la vida musical italiana de su tiempo —ya desde temprana edad como niño prodigio— su reivindicación como compositor es relativamente reciente, aunque su actividad creativa le ocupó en mayor o menor medida a lo largo de toda su existencia y aspiró a ser un sinfonista romántico como podemos deducir de las obras que contiene este estuche. Por supuesto, estuvo cerca de la tradición germánica y su *Sinfonía n.º 1* suena de entrada a Brahms, pero es perceptible la influencia de todo el romanticismo germánico desde Beethoven. La *Sinfonía n.º 2* sigue esa misma línea pero ya resulta más “moderna”; es decir, más wagneriana, sobre todo por la orquestación, aunque sigue recordando a Brahms. El tercer movimiento de esta interesante sinfonía es un mag-

nífico Adagio que acaso pueda evocar el origen italiano del compositor por su lirismo. Es este un momento álgido del legado de Martucci y uno de los episodios más bellos de su breve catálogo orquestal. En tanto que gran pianista, admirado incluso por Rubinstein, Martucci no se resistió a crear dos conciertos para su instrumento que participan de la misma estética que las dos potentes sinfonías. La inclusión en esta edición de canciones con acompañamiento orquestal y piezas breves acaba por darnos una imagen completa de la creatividad de este más que notable compositor. Versiones de interés que hacen justicia a la hermosa, poética y apasionada música de Martucci.

Josep Pascual

MASSENET:

Cleopatra. MONTSERRAT CABALLÉ (Cleopatra), FILIPPO BETTOSCHI (Marco Antonio), NIKOLAI BASKOV (Spajkos), MONTSERRAT MARTÍ (Octavia). ORQUESTA DEL MEDITERRANEO UNITO. Director: MIQUEL ORTEGA.

2 CD CLASSIC D'OR 104 y 106 (Gaudisc). 2002. 129'. DDD. **PN**



Un par de valores peculiares cimentan esta edición. El primero es que se trata de una obra muy infrecuente en las programaciones, perteneciente al último periodo de Massenet y estrenada póstuma en 1914. El segundo es que simboliza la gradual despedida de Caballé de los escenarios operísticos, con el añadido de ser una toma en vivo, obtenida en el Teatro de las Grandes Termas de la Villa Adriana de Tívoli (Roma).

La obra es desigual. Tiene momentos áridos, de mero trámite y fatigado oficio. A la vez, hay instantes donde la chispa massenetiana vuelve a encenderse, con un buen ejercicio del pintoresquismo orientalista de la época y un inesperado y picante uso de la percusión en las danzas. Sin duda, el maestro siguió con atención al personaje de Cleopatra, que está mimado con una escritura sabia, hecha de esbozos melódicos y de un tratamiento pulcro y cabal de la palabra. Pensó en una soprano corta o una mezzo lírica, con una tesitura fronteriza y flexible.

Caballé llega a la partitura con unos medios veteranos y saludables. Algunos ataques ásperos y ciertos *vibrati* dema-

siado anchos no ensombrecen la belleza de un timbre privilegiado, la sapiencia para pasar entre registros y, sobre todo, una técnica de respiración impresionante, que le permite despachar largas frases de un solo aliento y regular volúmenes, en particular sus pianísimos e hilados de cristalina pulcritud. Ha estudiado el texto a fondo —no siempre lo hizo, todo hay que decirlo— y lo recita con astuta variedad de expresiones, dando carnadura y presencia al personaje.

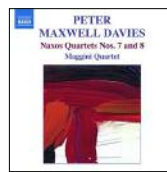
Ortega conduce de modo aseado y con equilibrio de volúmenes, destacando los efectos de instrumentación y el carácter decorativo de tantos pasajes. Un elenco digno y aplicado rodea a la diva catalana en su más que digna ceremonia de los adioses.

Blas Matamoro

MAXWELL DAVIES:

Cuartetos "Naxos" n.ºs 7 y 8.

CUARTETO MAGGINI. NAXOS 8.557399 (Ferysa). 2006. 72'. DDD. **PE**



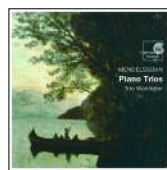
Prosigue el ciclo de diez cuartetos encargados a Peter Maxwell Davies por la discográfica Naxos y lo hace a similar altura respecto de sus antecesores, muestras evidentes estos dos nuevos de la personalidad, el dominio de la forma y, cada vez más, el anhelo del autor por ir dejando un legado bien trabado con lo que han sido sus propios referentes. Quiero decir que en estas dos obras hay, desde luego, una profundización en la materia y en los recursos de la formación de que se dispone pero también la conciencia indudable de que se ha construido un discurso que quiere durar y hacerlo rodeado de sus referentes. Los pretextos respectivos de cada obra lo dicen así: la arquitectura de Borromini para el *Cuarteto n.º 7* —cuya sucesión de siete movimientos lentos hacen pensar inevitablemente en las sombras de Haydn y Shostakovich— y la música de Dowland para el *Octavo*. Aquél es de una hondura muy especial que llega de un dominio semejante hasta el punto de que quizá sea el jalón más importante de una serie que lo es sin duda en su conjunto. Y el *n.º 8*, de apariencia más modesta y longitud mucho menor, resulta ser un ejercicio formal de primerísima clase con el pretexto de una *Gallarda* de Dowland dedicada

a Isabel I, como éste lo está a Isabel II en su 80 cumpleaños —no olvidemos que Maxwell Davies es el actual Maestro de Música de la Reina, un cargo que equivaldría al de Poeta Laureado, es decir, que conlleva sus obligaciones. No pensemos, sin más, en una glosa de la gallarda pues nos quedaríamos sólo en la superficie de una obra de mucho mayor calado que exhibe una enorme pericia compositiva. El Cuarteto Maggini, una vez más, renueva sus cualidades a lo largo de todas sus grabaciones en Naxos y contribuye al interés de un disco que nos muestra, una vez más, a un gran compositor.

Claire Vaquero Williams

MENDELSSOHN:

Tríos con piano n.º 1 en re menor op. 49 y n.º 2 en do menor op. 66. TRÍO WANDERER. HARMONIA MUNDI HMC 901961. 2006. 53'. DDD. **PN**



El Trío Wanderer ya había grabado estas dos obras de Mendelssohn (Sony) cuando Guillaume Sutre ocupaba el atril del violín, consiguiendo entonces una lectura de juvenil frescura. Con la nueva plantilla, se lanza ahora a la realización de un Mendelssohn romántico y apasionado, aun si eso provoca ciertas ligeras pérdidas de redondez del timbre en el violín o sonoridades algo ásperas del teclado, casos ambos que suceden en el *Molto allegro agitato* del *Primer Trío*. Sin embargo, el pequeño defecto se ve ampliamente compensado por la coherencia de las interpretaciones, la calidad del violonchelo, el fuego global de las traducciones, que se remansan obviamente en la nostálgica mirada del *Andante* del *Op. 49*. La óptica de un Mendelssohn fantástico no encaja del todo en el *Scherzo* de esta obra y aparece mucho mejor resuelto en el movimiento análogo del *Segundo Trío*. En el motórico cierre del *Primer Trío*, la labor de arrastre del violonchelista con respecto a sus compañeros es muy notable. El *Segundo* surge como una música más severa, así en el denso *Allegro energico*, tocado incisivamente por el Wanderer, que tiene en el cuidadosamente fraseado *Andante espressivo* su corazón anímico. El *Finale*, curiosamente, parece orientarse al futuro, a Brahms.

Una interesante relectura de los *Trios* de Mendelssohn.

Enrique Martínez Miura

MESTRES QUADRENY:

L'estro aleatorio. YWONA BURZINSKA, violín; ENRIQUE M. LLOP, guitarra; JEAN-PIERRE DUPUY, piano; RAFA MAYANS, percusión. SOLISTES DE LA OBC. Director: JOSEP VICENT. ARS HARMONICA AH 171 (Gaudisc). 2006. 68'. DDD. **PN**



En diciembre de 1962 salía a la calle el libro *Cop de Poma*, con poemas de Joan Brossa, cubierta de Antoni Tàpies, cinco aguafuertes de Joan Miró, colofón de Moisés Villèlia y partitura de Josep Maria Mestres Quadreny. *Cop de Poma* es, ahora, la serie de Ars Harmonica que está editando la obra del compositor manresano quien, con las matizaciones que se quieran, sigue haciendo gala del mismo espíritu vanguardista que mostró con aquel entusiasta grupo de artistas. *L'estro aleatorio*, un conjunto de seis conciertos (para violín, para guitarra, para máquina de escribir, para piano, para percusión y para conjunto instrumental) que evoca *L'estro armonico* de Vivaldi, sintetiza muy bien sus ideas al respecto. La destreza aleatoria (1973-1978) frente a la destreza armónica (1711). Azar e indeterminación. Creación de un mundo sonoro que es fruto de la aplicación del azar matemático a los métodos de composición. Lo aleatorio controlado por la estadística. La partitura para orquesta es la misma en los seis conciertos, para todos los músicos, pero tocada con instrucciones diferentes cada vez. La interpretación se convierte, por lo tanto, en el segundo, e importante, momento de creación de la obra. Por lo que hasta ahora sabemos, un campo sonoro surgido de los mismos procedimientos que hicieron posible la especie humana, aunque la ciencia no haya dicho aún su última palabra y puede que no esté en condiciones de hacerlo en muchos años o tal vez siglos. Josep Vicent y el propio Mestres Quadreny han cuidado al detalle que todo esto llegara a buen puerto, con indudable acierto. Una música que a priori cuenta con la curiosidad de ver qué sale de semejantes métodos y cuyo resultado sonoro, lejos de la indiferencia, forzosamente habrá de ser controvertido.

José Guerrero Martín

Juan Bautista Otero

EL REY PASTOR EN MADRID

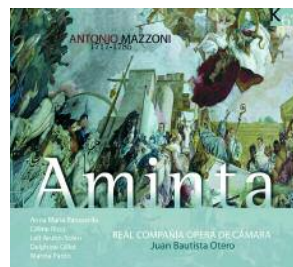
MAZZONI: Aminta, il rè

pastore. ANNA MARIA PANZARELLA (Aminta), CÉLINE RICCI (Tamiri), LEIF ARUHN-SOLÉN (Alessandro), DELPHINE GILLOT (Elisa), MARINA PARDO (Agenore). REAL COMPAÑÍA ÓPERA DE CÁMARA. Director: JUAN BAUTISTA OTERO. 2 CD K617201/2 (Harmonia Mundi). 2006. 136'. DDD. **PN**

Ópera encargada por Farinelli al boloñés Antonio Mazzoni (1717-1785) y estrenada en el Real Coliseo del Buen Retiro madrileño en 1756. Escrita sobre el mismo libreto de Metastasio que Mozart utilizaría diecinueve años después para su *Il rè pastore*, se trata de una ópera seria en tres actos, escrita en estilo napolitano y menos extensa de lo que era habitual en el género. El drama se desarrolla entre cinco personajes, cada uno de los cuales tiene encomendadas tres arias. Además hay un breve arioso (Aminta), un par de recitativos acompañados (Aminta, Agenore), un dúo (Aminta-Elisa), un cuarteto (Alessandro se queda fuera) y un minúsculo coro

(medio minuto) como final.

Juan Bautista Otero logra aquí la que posiblemente sea su más satisfactoria interpretación discográfica. El maestro madrileño consigue mantener un vigor rítmico y una intensidad dramática muy apreciables a lo largo de las algo más de dos horas de duración de la ópera y además matiza con más variedad y consigue un fraseo general y un ritmo más fluidos que en su grabación de 2005 con el *Orlando* de Porpora. El conjunto instrumental, capitaneado otra vez por un estupendo Hiro Kurosaki como concertino, muestra buen nivel: suena compacto, redondo, profundo y con sobrada claridad. Notable elenco, encabezado por una Anna Maria Panzarella que, tras presentarse de forma muy delicada con el arioso *Intendo, amico rio*, sabe marcar su terreno con un *So che pastor son io* en el que muestra notable virtuosismo y recio carácter, que parece luego transformarse en la tierna *Ah per voi la pianta umile*. Gran facilidad para la coloratura es la que demuestra



Céline Ricci en la peliaguda *Di tante sue procelle*, uno de los momentos más espectaculares de la obra. Delphine Gillot canta con un arrojo, una fuerza y una calidez expresiva muy notables, hasta alcanzar cotas ardorosas en la extraordinaria *Io rimaner divisa*. Marina Pardo rompe con encanto la homogeneidad tímbrica de las sopranos y resulta muy expresiva en sus tres arias, acaso algo descontrolado por momentos el *vibrato*. Descolorido resulta en cambio el tenor Leif Aruhn-Solén, voz muy ligera, con poco cuerpo, aunque alcanza fácil los agudos que exige su papel.

Pablo J. Vayón

MILHAUD:
Obras completas para piano y orquesta: Conciertos n.ºs 1-5. Le carnaval d'Aix. Ballade. 5 Études. Fantaisie pastorale. MICHAEL KORSTICK, piano. SWR RUNDfunkORCHESTER KAISERSLAUTERN. Director: ALUN FRANCIS. 2 CD CPO 777 162-2 (Diverdi). 2005-2006. 137'. DDD. **PN**



La música festiva, mueble, antirromántica, anticursiva, a m e n u d o banal, siempre vivaz y agitada; la música concertante para piano de Milhaud, en fin, no entrará en el gran grupo de Ravel, Bartók, Schoenberg o Prokofiev. Pero quedará como lo que pretendió ser, no como lo que desdénaba y de lo que huía. Para ofrecernos una muestra completa aquí tenemos estos cinco *Conciertos* pianísticos, esa amplia secuencia de miniaturas que es el muy colorista *Carnaval de Aix*, y esas otras piezas para piano y orquesta que redondean la aportación de Milhaud, todas con su referencia exterior, con su evocación, su percutividad, su con-

moción enemiga del lirismo. Lo es, aunque series como los *Estudios* parezcan desmentirlo en algunos momentos; no lo hacen, sino que a través de ellos el compositor parece decirnos: yo también sé hacer esto. Y nos defrauda de pronto aquella ilusión o espejismo, con este detalle del colorido orquestal, con aquel sesgo inesperado de la frase y, sobre todo, con la acumulación de sonidos que podrían simular el caos o una continuación del *Carnaval* (de Aix o de otra parte) por medios más radicales todavía. Como siempre en el caso de CPO, se unen lo exquisito y lo necesario. Necesario, porque estas obras precisaban de registros actuales, de buen sonido y al mismo tiempo con calidad interpretativa. Exquisito, porque el cuidado, el arte y el virtuosismo de solista, batuta y orquesta radiofónica se unen en un recital de muchos quilates, de gran nivel. La música concertante de Milhaud, en fin, queda muy bien servida con Korstick y el acompañamiento de Francis y la SWR; en su vivacidad, en su burla, en su ironía, en sus gestos grotescos y en su parodia. Porque eso, y algunas cosas más, es la música concer-

tante de Milhaud. Y no sólo la concertante.

Santiago Martín Bermúdez

MOZART:
Conciertos para trompa n.º 1 en re mayor K. 386b y n.º 4 en mi bemol mayor K. 495. Concierto para oboe en do mayor K. 314. Concierto para fagot en si bemol mayor K. 191. TEUNIS VAN DER ZWART, trompa; KATHARINA ARFKEN, oboe; DONNA AGRELL, fagot. ORQUESTA BARROCA DE FRIBURG. Directora: PETRA MÜLLENS. HARMONIA MUNDI HMC 901946. 2007. 66'. DDD. **PN**



Interesante incursión en la música concertante mozartiana para instrumentos de viento, parcela en la que la aportación del músico salzburgoés debe considerarse como bastante secundaria con respecto a la de teclado. Así y todo, las interpretaciones hacen plena justicia a las obras e incluso las revalorizan. Excelente el solista de trompa, que le saca todo el

partido posible a su endiablado instrumento natural; dueño de un sonido redondo, Van der Zwart sale airoso de trinos, agilidades y emisiones veladas (tiempo lento del *Cuarto*). El acompañamiento de Müllejans no otorga demasiado relieve a todos los planos orquestales, pero es funcional y tiene momentos deliciosos, como en el inicio del *Primero*, página que por cierto se da con dos finales reconstruidos, el conocido de Süßmayr y el muy distinto de Torsten Johann. Muy penetrante el timbre —quizá no del agrado de todos los oyentes— del oboe de Arfken y sensacional la interpretación del *Concierto de fagot*, composición que aparece aquí grandemente potenciada. Llama la atención el momento de especial ternura logrado en el Andante ma adagio.

Enrique Martínez Miura

MOZART:

Concierto para piano y orquesta n° 24 en do menor K. 491.

SCHUMANN: Concierto para piano y orquesta en la menor op. 54. EVGENI KISSIN, piano.

ORQUESTA SINFÓNICA DE LONDRES.

Director: COLIN DAVIS.

EMI 3 82879 2. 2006. 62'. DDD.  PN



El ruso Kissin se pasa a EMI, y este disco grabado en conciertos en el Barbican Hall en el mes de septiembre del pasado año, es el elegido para su debut en el sello del perrito y el gramófono. Sin embargo, no estoy seguro de que el debut sea el más afortunado. El *K. 491* es sin duda uno de los más hermosos de todo el ciclo mozartiano, y con seguridad uno de los de más carga dramática. Sin embargo, la grabación nos deja una sensación de cierta frialdad y alejamiento, con un acompañamiento que suena masivo (en la mejor tradición *big-band*) y con un piano que suena más duro en el forte de lo deseable, con una articulación cristalina pero que se nos presenta de forma un tanto machacona antes que elegantemente fluida. Así las cosas, y sin movernos de lo que sería una interpretación tradicional, el ruso queda lejos, muy lejos, de las sutilezas conseguidas por Barenboim (EMI, en su antigua grabación con la English Chamber, o Teldec, en su más moderno registro con la Filarmónica de Berlín), Brendel (con la Academy of St. Martin in the Fields,

Philips) o Perahia (también con la English Chamber Orchestra, Sony), por citar tres de las más notorias alternativas. Tampoco las cadencias (propias) que emplea el ruso son para levantarle a uno de la silla, de forma que la versión termina por pasar con más pena que gloria. Mejor el *Concierto* de Schumann, mejor contrastado, aunque por momentos algo corto de efusividad y a veces algo blando en el carácter (un poco “rosa”, si me entienden, especialmente en algunas inflexiones de *tempo* un tanto amaneradas; escuchen la que precede a la coda del último tiempo). Con todo, está impecablemente tocado y Sir Colin es aquí un acompañante de lujo. Por desgracia, las objeciones citadas para la toma de sonido se repiten. Falta presencia, especialmente del solista, y sobra frialdad. Puesto en la balanza, se trata de una interpretación apreciable, pero, ay, la discografía vuelve a castigar: Richter (DG), Pollini (DG), Argerich (Teldec), Barenboim (Teldec, con Celibidache), Perahia (Sony). Por cierto, el sello inglés ofrece unas “características adicionales” bajo el título de “opendisc”, si se abre el disco desde el CD ROM del ordenador. Además de escucharlo, se puede crear un enlace y se supone que te felicitan en tu cumpleaños, te informan de las giras y novedades de Kissin, ver “videos inéditos” e incluso se habla de la posibilidad de conocerle personalmente. En fin, otra herramienta más de marketing, en este caso utilizando el gancho público del pianista. No, no se puede decir que este debut de Kissin en el sello británico sea para recordar.

Rafael Ortega Basagoiti

MURCIA:

Folías españolas. Preludio.

Pasacalles por la E. Suite.

Zarembekes o Muecas.

Canarios. Pasacalles por la B.

Cumbres. Pasacalles por la D.

Marionas por la B. Preludio grave de Coreli. Giga de Coreli.

Gaitas. WILLIAM CARTER, guitarra.

LINN CKD 288 (LR Music). 2006. 60'.

DDD.  PN



En la música de Santiago de Murcia (1682-1732), sin duda el gran compositor para guitarra del barroco español, se aprecian sus afectos e influencias de un modo claro y precisamente en ello reside su personalidad. En

sus obras encontramos ecos evidentes de músicas populares y cultas, tanto del patrimonio hispánico y europeo —incluido uno de sus compositores predilectos, Corelli; para él, Corelli— como de la música de América y de África que pudo conocer y cuyos ritmos y giros melódicos y armónicos le fascinaron. De Murcia, como otros tantos autores de su época, se dedicó a transcribir obras ajenas a las que confirió un toque personal, tal como puede apreciarse en las composiciones basadas en músicas de Gaspar Sanz —la *Suite*— y Corelli. En el estilo de Santiago de Murcia se aprecia la influencia que sobre el modo de tocar la guitarra y el modo de escribir para ella tuvo en él la música culta y la popular a partes casi iguales. Así pues, no tendría sentido prescindir del rasgueado —o minimizar su importancia como se ha hecho durante decenios— o de otros efectos que proceden de la tradición popular —como esas percusiones casi rumberas que tan bien suenan en una guitarra barroca. Carter da color a su interpretación sirviéndose de las posibilidades que esta música le ofrece, que son muchas, y en algunos momentos cuenta con la colaboración de la viola de Susanne Heinrich que actúa a modo de apoyo de la parte grave, como bajo continuo. Carter se siente libre al interpretar esta música tan atractiva y espontánea y cautiva al oyente, situándose así en la línea de las recientes y espléndidas grabaciones anteriores ya comentadas aquí con repertorios similares debidas a Bonavita y Díaz-Latorre.

Josep Pascual

NIN CASTELLANOS Y NIN CULMELL:

Suite española. Cantos de España. Cuatro comentarios.

Concerto pour piano et orchestre. Diferencias.

Homenaje a Falla. Tres piezas antiguas españolas para orquesta. Concerto pour violoncelle et orchestre. Suite para violonchelo solo. ROSA

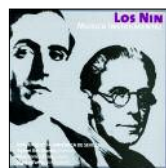
TORRES-PARDO, piano; IAGOBA FANLO, violonchelo. REAL ORQUESTA

SINFÓNICA DE SEVILLA. Director:

ANTONI ROS MARBÀ.

2 CD AUTOR SA01315. 2007. 96'.

DDD.  PN



No es nueva la fórmula de presentar en un mismo CD música de los Nin, padre e hijo, ambos pianistas y compositores, ambos

de formación cosmopolita y ambos enamorados de la música de nuestro país. La fórmula vuelve a repetirse en este doble compacto, ahora a cargo de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, una joven formación en progreso, con la garantía de la batuta de Ros Marbà y la solvencia de Rosa Torres-Pardo al piano e Iagooba Fanlo al violonchelo. La producción de Joaquín Nin Castellanos y la de Joaquín Nin-Culmell, en su mayoría, se encuadran en lo que en un sentido amplio podemos llamar música española. Tal es el acento dado en el programa que nos ocupa. Del padre, perteneciente a la generación de Falla y Turina, se han escogido *Suite española* (con aires de Castilla, de Murcia, de Asturias y de Andalucía), *Cantos de España* (con ecos montañeses, murcianos y andaluces) y *Cuatro comentarios* (glosas a temas tomados de José Bassa, Rafael Anglés y Pablo Esteve, autores de los siglos XVII-XVIII). Del hijo se reúnen cinco obras en primeras grabaciones completas: *Concerto pour piano et orchestre*, *Diferencias*, *Homenaje a Falla*, *Tres piezas antiguas españolas para orquesta* y *Concerto pour violoncelle et orchestre*. Si el brevísimo *Homenaje* no pasa de ser una pieza orquestal juvenil fruto de la admiración hacia el maestro gaditano, el *Concerto pour piano* es una obra de entidad que, a la manera clásica, hace gala de un carácter vitalista, luminoso, expansivo, donde la parte solista del piano no carece de belleza. *Las diferencias* o *variaciones para orquesta* tienen un marcado color español, como las *Tres piezas antiguas españolas para orquesta* (reelaboración de temas de Cabezon, Cabanilles y Mateo Albéniz). Y el *Concerto pour violoncelle* es una reelaboración de un *Concierto* para fagot del siglo XVIII del padre Anselm Viola. Finalmente, una rareza en la obra de Nin-Culmell: una de sus escasas prácticas en el campo del dodecafonismo, *Suite para violonchelo solo*, aunque tampoco aquí el autor se ha sustraído al influjo del pasado, pues el modelo de inspiración no es otro que la *suite* de danzas barroca.

José Guerrero Martín

PACHELBEL:

Arias y Conciertos. EMMA KIRKBY,

soprano; KAI WESSEL, contratenor;

JAN KOBOW, tenor; KLAUS MERTENS,

bajo. LONDON BAROQUE.

CAVALLI CCD 332 (Gaudisc). 2006. 76'.

DDD.  PN

Los conciertos a los que se refiere el título del disco son



espirituales, esto es, pequeñas piezas sacras para una o dos voces con acompañamientos diversos, muy características de la Alemania del XVII. Aquí son dos los conciertos presentados (uno para soprano y otro para bajo, en ambos casos con acompañamiento de violín y continuo). El resto del disco está ocupado por 12 arias, piezas algo menos elaboradas, por su carácter estrófico, pero en las que la inspiración de Pachelbel reluce tanto por la bella simplicidad de la línea melódica como por la variedad de los acompañamientos (violín, dos violines, dos violines y dos violas, tres violas, cuatro violas, trompeta...).

La sonoridad de los violines de London Baroque es demasiado ácida y el continuo suena rígido, un poco antiguo, a conjunto de hace diez o quince años. Hoy día, los mejores grupos han desarrollado un estilo de continuo mucho más sutil, flexible y variado. En cualquier caso, el soporte instrumental es suficiente para disfrutar de algunas interpretaciones destacables, en especial por parte de la soprano Emma Kirkby, que en unas piezas que no le causan demasiados problemas con la tesitura muestra su tradicional encanto, la belleza de su timbre y detalles ornamentales muy sugerentes. Están también a buena altura Jan Kobow, tenor lírico y que frasea con exquisito gusto, y Klaus Mertens, de recia línea, aunque acaso algo monótono en el terreno expresivo. Muchos más problemas tiene el contratenor Kai Wessel, voz pequeña, muy forzada arriba y que desaparece en los más expresivos pasajes graves.

Pablo J. Vayón

PAISIELLO:

Passione di Gesù Cristo. ROBERTA INVERNIZZI (Pedro), ALLA SIMONI (Magdalena), LUCA DORDOLO (Juan), JOSÉ FARDILHA (José de Arimatea). CORO DE LA RADIO SUIZA DE LUGANO. I BAROCCHESTI. Director: DIEGO FASOLIS. 2 CD CPO 777 257-2 (Diverdi). 2001. 96'. DDD. **PN**



Capriccio, Werner Ehrhardt graba-

bó una *Passión según San Juan* (ver SCHERZO nº 222), mientras que CPO acaba de publicar esta *Passione di Gesù Cristo*, que Diego Fasolis registró con su equipo habitual en el lejano 2001 (desconozco las razones de que la posproducción haya durado seis años). Pese al título y la temática, nada tiene que ver una *Passión* con la otra. La de Capriccio es una obra de extrema austeridad que sigue el texto del evangelista (en latín) y se resuelve en una especie de arioso casi continuo, mientras que la de CPO fue escrita para Catalina II de Rusia y presentada como *azione sacra in due parti*. Con libreto de Metastasio (en italiano), que había sido ya puesto en música por Jommelli y Naumann, se trata de una auténtica ópera sacra (más incluso que de un oratorio, pese a su destino, pensado en principio para las iglesias), con los característicos números cerrados de la ópera italiana de la época (recitativos y arias, además de un dúo, un trío y cuatro piezas corales).

La obra tiene, en efecto, mucho de ópera napolitana, aunque también hay números de una profundidad que incluso roza el expresionismo, como en el lamento inicial de Pedro, interpretado de forma muy convincente por una Roberta Invernizzi tan ágil en los pasajes más comprometidos como intensa en los más expresivos. Del resto del elenco, Luca Dordolo compone un personaje muy equilibrado entre lo lírico y lo dramático. Suficientes Fardilha y Simoni. Muy vehemente la dirección de Fasolis, con contrastes de gran teatralidad, articulación muy marcada y un vigor rítmico indesmayable. En sus breves intervenciones, el coro se muestra en perfecto estado de forma, y el conjunto instrumental, que cuenta con Duilio Galfetti como concertino, responde al fogoso concepto del director con sonido suntuoso y de notable exuberancia. Muy interesante.

Pablo J. Vayón

PICCININI:

Intavolatura di liuto et di chitarrone. Libros I y II. LUCIANO CONTINI Y FRANCESCA TORELLI, laúdes y tiorbas. 2 CD BRILLIANT 93353 (Cat Music). 1988, 2000. 112'. DDD. **PE**

Reedición de dos discos licenciados por Tactus con amplias selecciones de los dos libros de tablaturas para laúd y tiorba publicados por Alessandro Piccinini (1566-c. 1638), con el añadi-



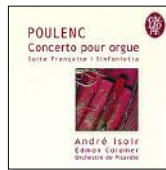
do de algunas piezas extraídas de un manuscrito conservado en Módena (y que también incluye obras de Kapsberger y de autores no identificados). Contini tañe un laúd de sonido metálico, que contrasta notablemente con la sedosidad de su tiorba. Sus interpretaciones resultan estilizadas y elegantes, rítmicamente muy rigurosas, pero con muchos detalles, tanto dinámicos como ornamentales, especialmente en las danzas más lentas o en piezas de carácter como la *Aria l'affettuosa*. Las correntas resultan ligeras y amables, pero nunca desbocadas, con suficiente claridad siempre. Sonido bonito, sin enfatizar en ningún caso los perfiles disonantes de las piezas más experimentales, como las tocatas cromáticas.

Diferente el sonido de los instrumentos de Torelli, que tañe un laúd mucho más cálido que el de Contini y una tiorba con bajos más poderosos y resonantes. Su interpretación resulta en cambio más homogénea, menos matizada y cristalina que la de Contini. La *Battaglia* resulta en sus manos insulsa, aún más el *Calasone*, que se presta a juegos de color y humor que aquí pasan por completo inadvertidos, excesivamente sobria la ornamentación. Muy lineal la *Passacaglia* y algo más movidas las chaconas, en especial la *Mariona*. Acaso sea la sensual ligereza de las correntas lo más atractivo de sus interpretaciones.

Pablo J. Vayón

POULENC:

Concierto para órgano. Sinfonietta. Suite française. ANDRÉ ISOIR, órgano. ORQUESTA DE PICARDÍA. Director: EDMON COLOMER. CALLIOPE CAL 9748 (Harmonia Mundi). 1999. 65'. DDD. **PN**



Con la *Suite française* (1935) hacía Poulenc su *Tombeau de Couperin*, cuando el antaño odiado Ravel estaba fuera de la circulación por su accidente; moriría dos años más tarde. No necesitó a Ravel para hacer una suite al estilo antiguo, hay muchas antes: esto podría respondernos Poulenc, *et quand même*... En cualquier caso, es puro clasicismo, aunque Stravinski aparezca sólo ocasionalmente. Con el *Concierto para*

órgano de 1938 tenemos una obra no del todo concertante, sino contrastada: dos mundos sonoros se oponen, no se conciertan; o se juxtaponen, que es peor. Aquí sí aparece Stravinski, sus figuras, sus frases sometidas a determinada métrica acelerada: en el Allegro giocoso, en el Tempo de l'allegro initial... Con la *Sinfonietta* estamos ya en 1947, año feliz, y aquí el clasicismo es patente, pero no a la manera del *Tombeau* ni al estilo antiguo, sino como recreación compleja y de gran modernidad. La frase tan *Voix humaine* del principio del Andante es todo un poema. Este disco constituye un excelente programa Poulenc, muy bien leído, interpretado y recreado por la batuta inspiradísima de Edmon Colomer. André Isoir "se opone" con todas sus fuerzas con el órgano de la catedral de Laon. Ambos, y la orquesta de Picardía, consiguen un magnífico CD de esa serie tan original a la que nos quiere acostumbrar Calliope. De todas maneras, ha tardado un poco en llegar este disco, grabado en 1999 (creemos que es novedad total, aunque quién sabe).

Santiago Martín Bermúdez

PROKOFIEV:

Suites de Romeo y Julieta op. 64bis, op. 64ter y op. 101. FILARMÓNICA DE BERGÉN. Director: ANDREW LITTON. BIS SACD-1301 (Diverdi). 2005. 74'. SACD. **PN**



El argumento que esgrime este lanzamiento para autojustificar su existencia es la presentación conjunta de las tres suites orquestales, aunque entremezclando sus distintos números, de forma que las piezas aparezcan en el orden en el que Prokofiev las sitúa en el ballet original. Este enfoque se fundamenta en el carácter abierto que el trío de vástagos orquestales ofrece para su disposición, según se ha venido haciendo tradicionalmente en numerosas ocasiones. Dejando de lado la consideración como ventaja o inconveniente —según valoremos la necesidad de seguir o no el orden establecido en la obra completa si al formato suite nos atenemos— el contenido musical de esta presentación no carece de interés.

La batuta de Litton goza de una cierta reputación en el repertorio tardo-romántico y de

la primera mitad del s. XX. que los resultados no desmienten. Su visión es conservadora en lo que a aspectos expresivos concierne, por cuanto no hallaremos perfiles novedosos ni permutaciones de los parámetros interpretativos que vienen siendo habituales en este repertorio. Atiende con firmeza al concepto general y cuida con oficio los detalles en lo que respecta a la labor directorial. Interpretativamente existe en él una tendencia a la amplitud — de trazo, de *tempi* incluso — que resultará grata al oyente que no espere visiones revolucionarias que supongan alternativas a las ya existentes. Igualmente, no defraudará a aquellos que no exijan mayor profundización en el aspecto dramático de la dialéctica que alienta el enfrentamiento trágico argumental. Instrumentalmente, el rendimiento de la Filarmónica de Bergen, sin venir a descubrirnos nada, es adecuado, tanto en las páginas de virtuosismo orquestal como en otros muchos pasajes que se emboscan tras una sólo aparente simplicidad temática.

Juan García-Rico

PROVENZALE:

Missa defunctorum. In convertendo. Lætatus sum. CARESANA: Dixit Dominus. SALVATORE: Verso secundo per il Kyrie. Verso primo per la Gloria. Durezza e ligature.

VALENTINA VARRIALE, soprano; LUCIA SCIANNIMANICO, contralto; GIUSEPPE DE VITORIO, ROSARIO TOTARO, tenores; GIUSEPPE NAVIGLIO, bajo. CAPPELLA DE'TURCHINI. Director: ANTONIO FLORIO. ELOQUENTIA EL 0710 (Harmonia Mundi). 2006. 47'. DDD.  PN



Aunque casi toda la música de Provenziale, un compositor muy valorado en su tiempo, se ha perdido irremisiblemente, una labor como la de Antonio Florio, que sacó a la luz por ejemplo el drama espiritual *La colomba ferita*, nos puede al menos dar una pálida imagen de lo que supuso la obra del músico napolitano. En este registro de brevísima duración se propone su *Missa defunctorum* junto a otras músicas religiosas del propio Provenziale y Caresana, así como piezas de tecla para pasajes de la misa de Salvatore. Además de la admirable labor

Ingolf Turban y Johannes Moesus

CONFIRMACIÓN

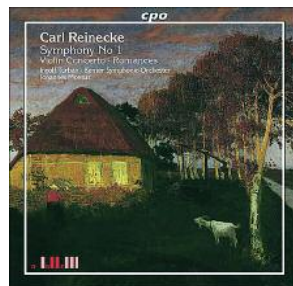
REINECKE: Sinfonía nº 1 en la mayor op. 79. Concierto para violín y orquesta en sol menor op. 141. Romanza para violín y orquesta en la menor op. 155. Romanza para violín y orquesta en mi menor op. 93. INGOLF TURBAN, violín. ORQUESTA SINFÓNICA DE BERNA. Director: JOHANNES MOESUS. CPO 777 105-2 (Diverdi). 2004. 73'. DDD.  PN

El quinto disco con música de Carl Reinecke (1824-1860) que cae en mis manos me lo confirma como uno de los grandes compositores ocultos del siglo XIX, al que sin embargo sus compatriotas Mendelssohn, Schumann y Brahms tuvieron por su igual. La *Primera Sinfonía*, compuesta en 1858 (versión perdida) y revisada en 1863, no produce la misma convincente impresión que sus dos hermanas menores (véase SCHERZO nº 156, pág. 96), pero precisamente este conocimiento de estos frutos posteriores no ha hecho sino aumentar el encanto producido por el primer brote de inspiración en el género, donde

en efecto ya se puede apreciar una cohesión formal y una transparencia en las texturas orquestales que, sin por supuesto llegar a la genialidad de los contemporáneos citados, sí resultan muy estimables. En especial el tercer movimiento, un Scherzo indisoluble y casi diría que indisolublemente mendelssohniano, es delicioso.

Con ser tan estimulante el arranque, los platos fuertes de este disco son las piezas para violín solista que siguen. El *Concierto para violín* es una joya que merecería hallarse al mismo nivel de difusión entre el gran público, si no de las contribuciones de Beethoven, Mendelssohn, Brahms o Chai-kovski, si al menos de las de Bruch o incluso un punto por encima. El Lento central en concreto se distingue por lirismo de impactante fuerza expansiva, y el final combina virtuosismo y calidez con resultados muy homologables a los de los grandes maestros del romanticismo citados.

Ingolf Turban, consumado paganiniano, ofrece versiones técnicamente irrepro-



chables y expresivamente muy comprometidas del *Concierto*, pero también de las dos romanzas que sirve de complemento. La más atractiva es la *Op. 155*, una especie de concierto en miniatura sencillamente delicioso.

Todas realizadas en la Gran Sala del Casino Cultural de Berna, las obras concertantes son grabaciones *live*, pero en ningún momento se hallará el más mínimo motivo de reproche para los técnicos de sonido. Por el contrario, tanto el solista como la estupenda y estupendamente dirigida orquesta gozan siempre de una acústica a la vez amplia y precisa. Calurosamente recomendado.

Alfredo Brotons Muñoz

histórica y musicológica — en la que como siempre se ha visto involucrado el investigador Dinko Fabris —, es muy notable la interpretación, que vuelve a la vida una música aplastada por el olvido. La visión que tiene Provenziale de la misa de difuntos no es en general muy dramática, aunque no deja de sorprender el instante de impresionante negrura del *Confutatis maledictis*. Sólo hay un punto negativo, la endeblez de los solistas vocales, que habitualmente funcionan muy bien en la música napolitana de la época de orientación más popular, pero que en obra de esta dimensión se revelan insuficientes. Interesante, a pesar de todo.

Enrique Martínez Miura

RAVEL: Rhapsodie espagnole. Ma mère l'oye. Menuet antique. Pavane pour une infante défunte. Prélude. Boléro. KATIA y MARIELE LABÈQUE, pianos. KML 1111 (Harmonia Mundi). 2006. 62'. DDD.  PN



El *Preliudio a la noche*, de la *Rapsodia*, puede engañar esa delicadeza, porque la fuerza, la garra que tienen estas dos damas del piano se sirve de esas delicadezas como motivación preparatoria del estallido. Que viene en episodios como la *Feria*. O, cuando se trata de *Ma mère l'oye*, en culminaciones como *Laideronnette* o *Le jardin féérique*. Y qué vamos a decir del *Boléro*. Al menos una cosa: que no es un estallido, sino la motivación pausada, paciente de un crecimiento que llega poco a poco, y cómo llega. Las excelentes hermanas Labèque han creado su propio sello: KML. El comienzo no ha podido ser mejor, con un Ravel para dos pianistas que bordea la excelencia, y que hace justicia a ese esencial buen gusto del compositor francés. Difícilmente mejorable.

Santiago Martín Bermúdez

ROSSINI:

La donna del lago. CARMEN GIANNATTASIO (Elena), KENNETH TARVER (Uberto-Carlo), PATRICIA BARDON (Malcolm), GREGORY KUNDE (Rodrigo), ROBERT GLEADOW (Douglas). CORO DEL FESTIVAL DE EDIMBURGO. ORQUESTA DE CÁMARA ESCOCESA. Director: MAURIZIO BENINI. OPERA RARA ORC 34 (Diverdi). 2006. 160'. DDD.  PN



Benini ha trabajado a fondo la partitura, con coro (inspirado) y orquesta (fervorosa), logrando coherencia y equilibrio en un reparto en el que, a nivel individual, ningún cantante se ajusta convenientemente a las exigencias del respectivo papel. La Bardon es una mezzo clara, de corte lírico y medios livianos, que está desarrollando una buena carrera como cantante haendeliana, pero que ni de lejos se acerca a la vocalidad de *contralto músico* que corresponde a Malcolm. La voz es atractiva y canta muy bien, se ve apurada en algún agudo y está algo corta

de graves, dejando el personaje un poco en el aire. La Giannattasio, discográficamente hablando precedida ya por una digna Anna Erisso en el *Maometto* de la versión veneciana, no encuentra en Elena una parte tan adecuada. Como Bardon, canta muy bien y va resolviendo las dificultades con tiento y moderada solvencia, aunque deje a menudo la sensación de carecer de autoridad vocal o de hallarse incómoda en la tesitura. Tarver aprovecha muy bien todos los momentos líricos de la partitura con una voz limpia, de sonido agradable a veces algo hueco, alcanzando las notas agudas con más tesón que brillo, careciendo del empuje previsto para algunas situaciones. A su favor cuenta con una *Fiamma soave* parcialmente muy lograda. Dominando la inestabilidad del extremo agudo, Künde, el más asociable al canto rossiniano, saca adelante a Rodrigo a base de conocimientos, planteando con valentía el aria de salida y quedando algo pálido en el endiablado terceto. Discreto el Douglas de corte demasiado baritonal de Gleadow, casi anodino, lo mismo que el resto del equipo. La presentación, como siempre en el sello inglés, extraordinaria.

Fernando Fraga

SAINT-SAËNS:

Sonata en do menor. Oración.

Romance op. 36. Gavota.

Tarantelle. Suite op. 16.

Romance op. 51. El cisne.

EMMANUELLE BERTRAND, violonchelo;

PASCAL AMOYEL, piano.

HARMONIA MUNDI HMC 901962.

2006. 68'. DDD. **Q** **PN**



La habilidad de Saint-Saëns para escribir en distintos formatos y positivos también ocupó al chelo. La escuela francesa de este instrumento es proverbial. Ambas confluyen en este compacto, donde brilla el arte excelente de la solista: sonido rico, dentro de un lirismo claro y terso, con graves de oportuna hondura; fraseo variado y certero; momentos de bravura resueltos con limpidez y sin malos arebatos; climas alternados, desde el dramatismo frecuente de la *Sonata* hasta el canto del cisne, una de las melodías mejor desplegadas del siglo XIX. A su lado, el sonatista completa la entrega con unidad y discreción, buen timbre y adecuación

a las variedades propuestas.

El programa es plural y de distintos empeños. La *Sonata*, con su estructura definida, compromete más a la intérprete. Las piezas sueltas son amables, pintorescas y, a veces, obedientes al destello de la propina. La *Suite* es primorosa y deleitable. Nada digamos del trajinado *Cisne*, aquí vertido con un sensible legado de óptima calidad.

Blas Matamoro

SAMMARTINI:

María Dolorosa J-C 121. El llanto de San Pedro J-C 117.

SILVIA MAPELLI, soprano; SONIA PRINA, mezzosoprano; MIRKO GUADAGNINI, tenor. CAPRICCIO ITALIANO ENSEMBLE.

Director: DANIELE FERRARI.

NAXOS 8.557431 (Ferysa). 1999. 78'.

DDD. **Q** **PE**

Jerusalén desleal e ingrata J-C 122. Sinfonía en mi bemol mayor J-C 25. Sinfonía en sol menor J-C 56. SILVIA MAPELLI, soprano; MIROSLAVA YORDANOVA, mezzosoprano; GIORGIO TIBONI, tenor. SYMPHONICA ENSEMBLE.

Director: DANIELE FERRARI.

NAXOS 8.570253 (Ferysa). 2005. 78'.

DDD. **Q** **PE**



A la censura y su prima la mojigatería el tiro suele salirles por la culata. Eso sucedió en la Italia del siglo XVIII, cuando la Iglesia impuso la suspensión durante la Cuaresma de todas las representaciones teatrales en general y operísticas en particular. Mientras los empresarios aprovechaban para realizar las tareas de mantenimiento rutinarias, el demonio ocupaba los altares en forma de cantatas que en realidad eran óperas sólo que con argumento sacro, pocos personajes y mínimo *atrezzo*. Las ocho muestras del género que nos han llegado firmadas por el milanés Giovanni Battista Sammartini (1700/01-1775) en dos series, de 1751 y 1759, consisten invariablemente en una introducción orquestal más cuatro o cinco recitativos con sus correspondientes arias y conjunto final. Son muy agradables de oír por la combinación de virtuosismo barroco e inspiración clásica que da cauce a la expresión de sentimientos nunca menos que tremendos y en muchas ocasiones tremendistas, amén de (en *Jerusalén* de manera muy explícita) antisemitas.

Cuarteto Prazák, Bukac, Prause

HONDURA



SCHOENBERG:

Cuarteto de cuerda nº 4 op. 37. Noche

transfigurada op. 4. CUARTETO

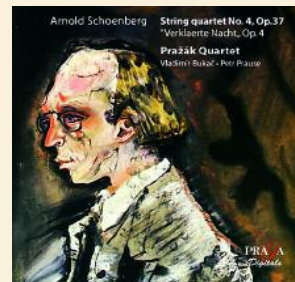
PRÁŽÁK. VLADIMIR BUKAC, VIOLA;

PETR PRAUSE, VIOLONCHELO.

PRAGA PRD/DSD 250 234 (Harmonia

Mundi). 2006-2007. 59'. SACD. **Q**

PN.



Continúa el Cuarteto Prazák su peculiar, inquietante, excelente ciclo vienés, con Zemlinsky y los Tres, para este mismo sello. Parece mentira que esta obra tan grabada de Schoenberg, *Noche transfigurada*, siga diciéndonos cosas nuevas, siga emocionándonos. Hace falta para ello una nueva lectura, con el dramatismo y la hondura de ésta. Ahora que se graba a menudo el sexteto (mientras que antes se grababa la versión orquestal), es difícil renovar el discurso, y sin embargo aquí está esta maravilla que da el sentido emotivo, el relato, el drama de una música que narra, que cuenta, que evoca. También

puede parecer mentira que el *Op. 37* de Schoenberg fuera en tiempos una de sus obras más radicales. Es cierto que aún hoy presenta las aristas de antaño, poco más o menos, pero el lenguaje nos parece tradicional, incluso diáfano. El propio Schoenberg la creyó en su momento más accesible, pero mucha gente no lo consideró así. De nuevo se luce el Prazák: qué nervio, qué fuerza, qué sentido de lo dramático (aunque ahora con un discurso abstracto). Un disco de veras excepcional.

Santiago Martín Bermúdez

Aunque es ahora cuando salen al mercado más o menos juntas, Daniele Ferrari las ha grabado también en dos tongadas, una a finales de la década pasada y otra a mediados de la actual. Como ya se advirtiera en las dos primeras entregas (véase SCHERZO nº 198, pág. 96, y nº 219, pág. 97), es posible que la orquesta sólo haya cambiado de nombre, pues su rendimiento es de una precisión y una eficacia parejas tanto en el acompañamiento de las cantatas como en las sinfonías de complemento. La única voz constante es la de la soprano Silvia Mapelli, pero la más estimable, y con diferencia, es la de la mezzosoprano Miroslava Yordanova, mientras que al tenor Giorgio Tiboni sólo se lo podría salvar por odiosa comparación con los angustiosos apuros por los que pasa su colega en la cierto es que temible aria *Rupe il mar*, de la *María Dolorosa*.

Alfredo Brotons Muñoz

A. SCARLATTI:

Dixit Dominus. Magnificat.

Cinco madrigales. CONCERTO

ITALIANO. Director: RINALDO

ALESSANDRINI.

NAÏVE OP 30350 (Diverdi). 2000. 59'.

DDD. **Q** **PN**



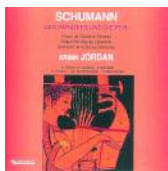
La asimilación que en el Occidente moderno se hizo de los conceptos de evolución y progreso ha tenido como una de sus consecuencias la condena al olvido de algunos compositores por el hecho, no de que sus obras se perdieran en mayor o menor medida, sino de que no aportaran muchas innovaciones. El caso de Alessandro Scarlatti (1660-1725) es extremo en los dos sentidos mencionados. Sobre todo por comparación con lo que sabemos que produjo, el volumen de lo conservado es mínimo. Y aún más llamativo resulta el hecho de que no se trata de un compositor simplemente estacionario, sino directamente retrógrado. En el paso del siglo XVII al XVIII, la devoción que manifiesta a las severas reglas canónicas dictadas por la Contrarreforma resulta absolutamente excepcional, como ya en vida tuvo muchas ocasiones de verse considerado. Oída hoy en día, su música (en concreto, la contenida en este disco) parece escrita cien años o más antes. Sin embargo, lo que no se le puede negar es la perfección de su factura, como tampoco la

extraordinaria dificultad que siempre entraña su interpretación correcta: no línea por línea, individualmente, sino a la hora de conjugarlas en un discurso fluido al tiempo que claro. Alesandrini y sus cantantes (las sopranos Anna Simboli y Elisabetta Tiso, el contratenor Paolo Costa, el tenor Gianluca Ferrarini y el bajo Sergio Foresti) parecen haber comprendido cabalmente la naturaleza de los problemas y aplicado las soluciones más oportunas, de manera que los resultados no se pueden calificar sino de sobresalientes, con una sola salvedad: el trabajo de Ignazio Schifano al órgano y el clave alternativamente, y el de Eduardo Eguéz al chitarrone pasan casi totalmente inadvertidos por causa de unas tomas que los relegan sin piedad al fondo del espectro acústico. Por lo demás, música muy bella y bellamente ejecutada. También de Brahms se dice (Barenboim, por ejemplo) que no aportó grandes novedades a la historia de la música, y no por ello lo amamos menos.

Alfredo Brotons Muñoz

SCHUMANN:

El Paraíso y la Peri. EDITH WIENS, SYLVIA HERMAN, sopranos; ANN GJEVANG, contralto; CHRISTOPH PRÉGARDIEN, ROBERT GAMBILL, tenores; HANS-PETER SCHEIDEGGER, bajo. COROS DE CHAMBRE ROMAND Y PRO ARTE DE LUSANNE. ORQUESTA DE LA SUISSE ROMANDE. Director: ARMIN JORDAN. 2 CD CASCAVELLE VEL 3110 (Gaudisc). 1988. 96'. DDD. **PN**



La reedición de esta obra, no demasiado frecuente en los catálogos y programas de concierto, resulta oportuna por su excelencia, quedando ya en calidad de referente. El mérito es debido, especialmente, a Jordan, que conduce unas masas de exquisita sonoridad con equilibrio y dominio del estilo schumanniano, lo cual no es fácil dada la escurridiza personalidad del compositor. A medias oratorio y ópera, aunque mejor dotada dramáticamente que la infeliz *Genoveva*, y sin dejar de lado momentos de inactiva aridez, el conjunto se impone por los números masivos, de eficaz armonización, las especulaciones con el colorido orquestal y abundantes ráfagas de lo que podría ser la canción sinfónica. Jordan alterna la intimidad medi-

Storioni Trio Amsterdam

PARA ATESORAR



SCHUBERT: Tríos para violín, violonchelo y piano nº 1 en si bemol mayor op. 99 y nº 2 en mi bemol mayor op. 100. STORIONI TRIO AMSTERDAM. PENTATONE PTC 5186050 (Diverdi). 2006. 80'. SACD. **PN**

El joven conjunto holandés, que toma su nombre del violín cremonés de finales del s. XVIII que utiliza uno de sus miembros, nos ofrece estas dos obras maestras con una factura de realización absolutamente sensacional. Grabados por una toma sonora igualmente bien planteada, abordan ambos tríos con una elegancia inusitada que aplican, tanto a los recursos técnicos que emplean impecablemente en cada momento, como al concepto musical que persiguen.

Los *tempi* escogidos y el planteamiento general de cada sección resultan inmejorables por cuanto proporcionan una diversidad de caracteres que

encuentra su equilibrio idóneo en el conjunto. Logran ese difícil classicismo formal schubertiano donde la inspiración emocional se enmarca en estructuras y frases de frágil perfección formal.

En el *Trío en si bemol* recurren su vitalidad, su rítmica incesante y su hermosa variedad temática con un refinamiento poético que alberga un lirismo delicioso en el Andante. Las cuerdas, con arcos perfectamente calibrados, pizzicati redondos y trémolos sutiles, exhiben un cantabile diáfano recurriendo inteligentemente a una afinación expresiva en función del teclado. Esa otra joya que es el *Op. 100* se inicia afirmativo, luminoso y optimista para darnos una variedad de colores tan deslumbrante como la emoción intensa que experimentaremos. En su segundo movimiento, la disociación de ataques del piano logra una prodigiosa transparencia textural en cuatro niveles gracias al



legatísimo para los tresillos de la mano derecha sin recurrir al pedal y unos aterciopelados bajos en *staccato*. Tras una juguetona persecución canónica en el Scherzo, se adentran en el Allegro con una ingenuidad sonriente que van transformando mediante la creación de densidad sonora y las modulaciones, desplegando una extraordinaria gama de estados anímicos hasta llegar a sobrecoernos en la bellísima reaparición del tema del Andante.

Un disco para atesorar.

Juan García-Rico

tativa con el temblor escénico y la masiva apoteosis, yendo con sentido de la unidad por los vicuuetos del texto.

De parejo rendimiento es el conjunto de solistas, especialmente por la limpieza tímbrica y la musicalidad de las mujeres (Edith Wiens, Sylvia Herman, Ann Gjevang), un especialista como Christoph Prégardien, el joven y lírico Robert Gambill y la hondura de color del bajo Hans-Peter Scheidegger.

Blas Matamoro

STIEGLER:

Sonata facile. Wasserschloss. Decade-decade. Unisano.

Namenlose Gärten. Und Ging.

TRUIKE VAN DER POEL, PETER LIECK, recitadores. THÜRMCHEN ENSEMBLE. Director: ERIK OÑA. WERGO 6561 2 (Diverdi). 2004. 74'. DDD. **PN**



Lo que llama la atención en primer lugar de este CD de presentación de Thomas Stiegler (Alemania, 1966) es la parquedad con que el compositor habla de sus propias obras en el cuadernillo que acompaña al disco. Práctica-

mente nada, de lo poco que adelanta el autor, sirve para acceder a su música. En un comentario algo más extenso, Antoine Beuger explica que a Stiegler "no le gusta escribir acerca de sus obras. No se trata de un rechazo hacia el receptor para impedirle la comprensión de su música, sino del convencimiento de que el propio autor lo ignora todo sobre lo que quiere decir su música". El descubrimiento, viene a decir Beuger, de esta música sólo puede venir desde la misma escucha y esta nos brinda un programa verdaderamente sorprendente. Stiegler combina muchos estilos sin que haya en ningún momento la sensación de que estemos ante un caso de apropiacionismo. Cabalga Stiegler por entre los lenguajes con una facilidad pasmosa y prácticamente nunca con un tono de pesantez, antes al contrario, su paleta, al menos en las cuatro primeras obras del CD, es grácil y el continuo movimiento que imprime a su discurso hace que el oyente esté siempre expectante: en cualquier momento puede pasar algo.

La *Sonata facile* pertenece al ámbito de experimentación instrumental expandido por Spahlinger y Nicolas Huber. La segunda pieza, *Wasserschloss* de 2003, para dos recitadores y conjunto instrumental, empieza

con aportes vocales muy caros a la tradición novecentista germana (cabaret, pero también *sprechgesang*) y el tejido instrumental, que se inicia con un puntillismo casi weberniano, deriva sorprendentemente hacia texturas muy próximas a las practicadas por Morton Feldman en su periodo medio. Este gusto por el fragmento, por la breve secuencia en la que las texturas son enormemente cambiantes, es más ostensible en *Decade-decade*, de 1993. Ahí, un vistazo a las restringidas notas del autor desvela que con esta pieza quiere celebrar el décimo aniversario de la muerte de Cage. Parece ya centrada la estética de Stiegler, pero la siguiente obra, *Unisano*, muy extensa, para el muy interesante Thürmchen Ensemble, es de una agresividad sonora que ya nada tiene que ver con los autores del área neoyorquina, sino más bien con el gesto ruista de un Lachenmann. El cuarteto de cuerdas, *Namenlose Gärten*, tiene menos interés, pues ahí es donde Stiegler quiere trascender, tendiendo al silencio y a una atmósfera más pesada y oscura, perdiendo todo ese tono tan atractivo de las piezas anteriores a partir del constante cambio de dinámicas.

Francisco Ramos

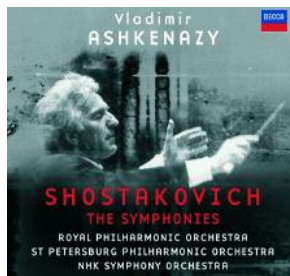
Vladimir Ashkenazi

TAMBIÉN ASHKENAZI

SHOSTAKOVICH: Las 15 sinfonías. Obertura festival. Octubre. Canto de los bosques. 5 fragmentos. Sinfonía de cámara op. 110a. Preludio fúnebre y triunfal. Campanas de Novorossiisk. JOAN RODGERS, soprano; MIJAIL KOTLIAROV, tenor; SERGEI KOPCHAK, barítono; NIKITO STOREJEV, bajo. CORO BACH. CORO DEL FESTIVAL DE BRIGHTON. NEW LONDON CHILDREN'S CHOIR. GRUPO CORAL NIKIKAI. REAL ORQUESTA FILARMÓNICA DE LONDRES. ORQUESTA FILARMÓNICA DE SAN PETERSBURGO. ORQUESTA SINFÓNICA NHK. Director: VLADIMIR ASHKENAZI. 12 CD DECCA 475 6748 (Universal). DDD. 1988-1997, 2004. DDD. **PN**

Da la impresión de que Vladimir Ashkenazi se apresuró en 2004 a grabar con su orquesta NHK las *Sinfonías Cuarta, Decimotercera y Decimocuarta* de Shostakovich. Eran las que no había grabado todavía, las que le faltaban para completar su ciclo. En tiempos, un ciclo era una integral con una sola orquesta. Que Kubelik grabara una integral Beethoven con orquestas distintas era toda una novedad, una "originalidad", por decirlo así. Pero ahí tienen a Mariss Jansons y su ciclo Shostakovich, con un montón

de orquestas... y unos resultados excelentes. Por lo demás, una integral Shostakovich no es lo mismo que una integral Beethoven, simplemente por la cantidad de música; o porque las orquestas no la tienen en dedos en la misma medida. Por cosas así. En fin, aquí llega Ashkenazi, con el mismo sello que ha reeditado la excelente integral de Haitink. Y Ashkenazi cumple. Ashkenazi sale con honor de la prueba. Ashkenazi demuestra que es un gran músico. Pero (¡ay!) Ashkenazi no consigue uno de los grandes ciclos Shostakovich, ahora que se nos han amontonado varios, en reedición o en estreno, según hemos podido ver en estas páginas alrededor del centenario. Es una buena y bella integral, pero la excelencia hay que buscarla donde ya saben los aficionados: Kondrashin, Rozhdestvenski, Haitink, Kitaïenko, Jansons, y en las parciales de Mravinski y Sanderling. Escuchemos la *Undécima*: corrección en los terribles crecimientos... sólo que aquí no resultan demasiado terribles; inspiración y medida en los episodios lentos y tensos... sólo que aquí se desmaya la tensión; concepto dramático, pero con escasa garra; un senti-



do del *pathos* más tradicional del sinfonismo tardorromántico que propio de la sensibilidad de una música surgida en la modernidad del terror. A pesar de lo cual, hay que descubrirse ante el Finale (le Tocsin), como nos descubrimos ante los aciertos parciales en la lectura de la *Cuarta* (insuperable arranque del Presto, por ejemplo). En fin, repitan la experiencia con *Quinta, Séptima, Octava, Décima, Duodécima, Decimoquinta*... La belleza está garantizada, el aficionado no quedará defraudado por la profesionalidad de los músicos o la batuta, y puede que quede satisfecho. Pero hay a todo lo largo un dibujo tenue de lo dramático y lo desolador, de lo grotesco y lo terrorífico (los cuatro "elementos" de la gran música de Shostakovich) Y si ese aficionado busca la auténtica inquie-

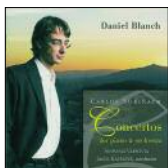
tud, desasosiego y hasta tormento que encierran muchas de estas obras, tendrá que buscar en otra parte. Sin embargo, en las dos sinfonías vocales del final, la *nº 13* y la *nº 14*, esa inquietud y ese terror están ahí, latentes al tiempo que mani-fiestos. Acaso sean lo mejor de esta integral, además de lo más reciente en cuanto a fecha de grabación. Por lo demás, son ciclos de canciones con acompañamiento. El acompañamiento es excelente, y las voces muy adecuadas cuando no inmejorables (Kopchak y Rodgers).

No será necesario pormenorizar más, ni siquiera acudir a esas otras partituras que acompañan y nutren la integral y que en ocasiones son piezas de circunstancias que desmerecen del legado sinfónico. Porque, como puede ver el lector, no se trata sólo de sinfonías, también hay otras obras orquestales. No hay tiempo para referirse a ellas. En algunos casos merece poco la pena, y no ya por Ashkenazi, sino por la propia obra.

En resumen: un buen ciclo. Y sin embargo, no es eso; no es eso sólo.

Santiago Martín Bermúdez

SURIÑACH: Concierto para piano y orquesta. Concertino para piano, cuerdas y platillos. Doble concertino para violín, piano y conjunto de cámara. DANIEL BLANCH, piano; KALINA MACUTA, violín. SINFONÍA VARSOVIA. Director: JACEK KASPSZYK. COLUMN MÚSICA 1CM0167 (Diverdi). 2006. 60'. DDD. **PN**



No tuvo mucha suerte Carlos Suriñach (Barcelona, 1915-New Haven, Connecticut, 1997) en cuanto al aprecio del público de su tierra, donde no es suficientemente conocido. Si en la inmediata posguerra española dirigió varias orquestas y tuvo una intensa actividad en su ciudad natal, en la etapa en la que definitivamente se estableció en Estados Unidos su recuerdo se fue difuminando hasta casi perderse. Este CD reúne tres de sus conciertos, en los que un vigoroso

so y chispeante eclecticismo es su carta de naturaleza. Su catalanidad natal, su formación alemana y francesa, su largo periodo de estancia en Norteamérica sedimentaron en él lo que Antoni Pizà, director de la Foundation for Iberian Music de la City University of New York ha llamado "estilo ecléctico, ecuménico y políglota". En las tres obras que nos ocupan percibimos una gran presencia del elemento rítmico, un claro acercamiento al mundo del flamenco, utilización del *ostinato*, imaginación instrumental, brillantez colorista... Todo ello hace inexplicable, por lo asequible de esta música para el público medio, su escasa o nula programación actual. Cronológicamente, el *Doppio concertino, para violín, piano y conjunto de cámara* es la obra más antigua, de 1954, y se mueve dentro de un estilo neoclásico. *Concertino para piano, cuerdas y platillos*, de 1956, introduce la novedad de diversos tipos de estos últimos instrumentos como solistas. Y en el *Concierto para piano y*

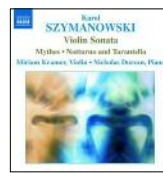
orquesta, de 1973, la simbiosis de lo hispano y lo germánico se resuelve mediante una brillantez orquestal que epidérmicamente arrastra. Daniel Blanch, joven valor en alza, está espléndido en sus tres actuaciones. La violinista polaca Kalina Macuta, con la que el pianista barcelonés forma dúo desde 2002, responde a gran altura. Y Sinfonía Varsovia, con Jacek Kaspszyk al frente, demuestra ser una de las más destacadas formaciones del mundo en su género.

José Guerrero Martín

SZYMANOWSKI: Música para violín y piano.

MIRIAM KRAMER, violín; NICHOLAS DURCAN, piano. NAXOS 8.557748 (Ferysa). 2005. 77'. DDD. **PN**

Karol Szymanowski es el protagonista de este compacto que presenta Naxos, y en concreto su música para violín y piano. Sobresalen la *Sonata op. 9*, los *Mythes op. 30* y el *Nocturno y*



tarantela op. 28 como obras de más envergadura. Los intérpretes del disco son talentosos, vehementes, apasionados;

juntos ofrecen unas versiones llenas de calidez y equilibrio sonoro, en las que sorprende la exquisitez de Nicholas Durcan. El pianista, sólido y seguro, tiene detalles amables de calidad con la música, logrando matizarla con múltiples coloraciones en varias ocasiones, acompañando solventemente (por cierto en unas partituras nada fáciles para el piano). La violinista es ya otra historia: Miriam Kramer posee indiscutiblemente una técnica cultivada, mas algunos aspectos de su tocar provocan que la interpretación global no sea quizás la más deseada. Su *vibrato*, demasiado ancho y lento siempre induce una sensación de no avance en la música; asimismo en demasiadas ocasiones los finales de frase se trans-

forman aparentemente en finales de período por sus *ritardandos* inesperados. La cuestión está en el enfoque, ya que no son lo mismo la dulzura y lo azucarado, lo sensible y lo empalagoso. Kramer peca de sentimental en su interpretación, amanerando indefectiblemente el significado de la música. Una lástima, pues no le faltan virtudes al conjunto, pero le sobra almíbar y azúcar. Interesantes versiones, que sinceramente no acaban de despegar por todo lo dicho.

Emili Blasco

TORRES:

Sinfonía. DEL PUERTO: Sinfonía nº 1 "Bóreas". RUEDA: Sinfonía I "Laberinto". ORQUESTA SINFÓNICA DE RTVE. Director: ADRIAN LEAPER. SINFÓNICA DE LA RADIO FINLANDESA. Director: SAKARI ORAMO. JOVEN ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA. Director: ERNEST MARTÍNEZ IZQUIERDO. TRITÓ TD0032. 2000-2005. 80'. DDD. **PN**



Con gozo debe acogerse el progresivo acceso a la discografía de una nueva generación de compositores españoles, nacida en torno a 1960, cuya labor, avalada plenamente por su calidad y difusión internacional, asegura una necesaria continuidad creativa y una envidiable renovación de los medios expresivos. Por ceñirnos a los autores presentes en este registro ofrecido por Tritó, de generosa duración, cabría recordar al lector en este sentido la aún reciente grabación de discos con obras de cámara de Rueda y Torres en Fundación Autor y de piezas sinfónicas de Puerto en Stradivarius, ya comentadas en estas mismas páginas.

Optan Torres y Puerto por una distribución clásica de movimientos en sus sinfonías, ambas estrenadas en 2005, en tanto Rueda responde al subtítulo de la suya, *Laberinto* (2000), con una estructura a modo de recorrido interno en breves episodios, salvo el titulado *Nouhere Nowhere*; tres músicos, tres conceptos diversos del universo orquestal, de la vitalidad rítmica de los movimientos rápidos de la *Sinfonía* de Torres y su sostenida línea melódica en el *Exaltado* central a la veloz e inventiva circulación de gestos sonoros en la obra de Puerto, muy eficaz en su segundo movimiento, Scherzo y fantasía, o la refinada profundidad tímbrica y capaci-

José Luis Temes

RECUPERACIÓN EJEMPLAR

TAPIA COLMAN: Una noche en Marruecos. Leyenda gitana. Sísifo. Núcleos.

ORQUESTA FILARMÓNICA DE MÁLAGA. Director: JOSÉ LUIS TEMES. LCD PRAMES 38 (Diverdi). 2007. 73'. DDD. **PN**

Ejemplar labor de recuperación histórica, tanto por la solvencia de las interpretaciones musicales como por la documentación adjunta, que alcanza a formar un librito de 86 páginas. Simón Tapia Colman es un compositor de enorme oficio que no puede desaparecer de la historia española, aunque obviamente y dado el exilio que padeció pertenece también a la mejicana, desplegando en ese país su última etapa creativa; la interpretación y grabación de su música

es un acto de pura justicia. Este disco agrupa su escasa obra para orquesta y traza la evolución que fue la de muchos miembros de su generación, desde el nacionalismo a una propuesta personal y mucho más avanzada. *Una noche en Marruecos* es una estampa exótica, vistosa y colorista. La *Leyenda gitana* revela un claro influjo fallesco y en *Sísifo* Tapia retoma ecos posrománticos para un poema sinfónico extraordinariamente bien escrito y con un evidente dominio de las capacidades de la orquesta sinfónica. *Núcleos*, donde el autor aplica su teoría de composición a base precisamente de núcleos, es la obra más sobresaliente del disco. Aquí pone en práctica el autor un sistema propio



de avanzada que tiene que ver con el serialismo pero que incide mucho en el factor rítmico. Temes consigue excelentes versiones de las piezas más casticistas, una intensa recreación de *Sísifo* y un acercamiento sumamente elocuente a *Núcleos*. Una grabación importante.

Enrique Martínez Miura

dad sugestiva de la *Primera Sinfonía* de Rueda.

No sufre apenas el disco del hecho de tratarse de grabaciones en directo —recogiendo, en el caso de las dos primeras composiciones, las interpretaciones de estreno— y sobresale el trabajo de Sakari Oramo al frente de la Orquesta Sinfónica de la Radio Finlandesa (David del Puerto) y la entrega de la JONDE con Ernest Martínez Izquierdo (Jesús Rueda), versión ya editada por el mismo sello hace un par de años junto a otras obras orquestales del compositor madrileño.

Germán Gan Quesada

TÜÜR:

Salve Regina. Ardor. Dedication. Oxymoron (Music for Tirol). PEDRO CARNEIRO, marimba; LEHO KARIN, violonchelo; MARRIT GERRETZ-TRAKSMANN, piano. ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL DE ESTONIA. NYJD ENSEMBLE. VOX CLAMANTIS. Director: OLARI ELTS. ECM New Series 1919 (Nuevos Medios). 2003-2006. 59'. DDD. **PN**



Cuarta entrega que ECM consagra a la obra del compositor estonio —Estonia existe más allá de los nombres de Veljo Tormis y Arvo Pärt— Erkki-Sven Tüür (1959), discípulo privado algunos años del representante más señero de su promoción, el ya desaparecido Lepo

Sumera, y acerca de cuya música había logrado en discos anteriores suscitar el interés de intérpretes como David Geringas e Isabelle van Keulen y de directores como David Russell Davies o Paavo Järvi.

Si *Dedication* (1990), para violonchelo y piano, decepciona un tanto en su discurso irregular muy cercano a posiciones minimalistas tan caras por esos años, y aún en la actualidad, entre los compositores bálticos, la "relación entre energías intelectuales y emocionales" que Tüür postula como principio estético se muestra con brillantez en el concierto para marimba y orquesta *Ardor* (2001/02), atractiva sucesión, dentro de la estructura usual en tres movimientos, de climas sonoros contrastantes fundados en líneas rítmicas muy definidas y texturas en continua evolución; por su parte, tanto *Oxymoron* (*Music for Tirol*) (2003), encargo del Klangspuren Festival de Schwaz, como la breve *Salve Regina* (2005), ejemplo de la importante parcela religiosa del catálogo de su creador, abundan en ese proceso de despojamiento expresivo y mayor aspereza tímbrica iniciado en 2002 y bautizado por su autor como "escritura vectorial" por su mayor control de la dirección de las líneas interválicas y de densidad que generan la forma de cada pieza.

Transparente la dirección de Olari Elts al grupo Nyjd, que se luce en *Oxymoron*, y muy rica en matices tímbricos la Orquesta Sinfónica Nacional de Estonia en

Ardor, obra en que Pedro Carneiro, su dedicatario, aprovecha la mágica sonoridad de la marimba con suma precisión: en suma, un disco que invita a renovar la confianza del melómano en la música de Erkki-Sven Tüür.

Germán Gan Quesada

VICTORIA:

Motecta 1572. ENSEMBLE LA SESTINA. Director: ADRIANO GIARDINA. OFFICE 6520 (Gaudisc). 2006. 65'. DDD. **PN**



La vida retirada que caracterizó a Tomás Luis de Victoria, ocupando durante la mayor parte de ella el puesto de capellán en el Monasterio de Las Descalzas Reales de Madrid sin preocuparse por no haber obtenido un puesto de maestro de capilla en algún lugar más prestigioso, no le impidió percatarse de la gran importancia que tenía la imprenta musical para la difusión de su obra. Cuando en 1563 se traslada a Roma como pensionista del jesuita Colegio germanicum, se preocupa pocos años después de publicar en Venecia un libro conteniendo 33 motetes, que es el primero de una larga lista de publicaciones. Lo mismo había hecho otro de los grandes polifonistas españoles del siglo XVI, Cristóbal de Morales. Aunque los motetes, en

su conjunto, no forman parte de la obra más conocida de Victoria, en esta primera publicación el joven de veinticuatro años se preocupa muy extensamente de dar a conocer todas sus habilidades compositivas con una gran variedad de formas, demostrativas de sus conocimientos de la armonía y del contrapunto.

El Ensemble La Sestina, que dirige Adriano Giardina, ha seleccionado para esta grabación catorce de los treinta y tres motetes contenidos en esta primera recopilación realizada por el compositor para su publicación. Entre ellos, se incluyen algunos muy poco difundidos, pero también algún otro de los más conocidos, como es el caso de *O magnum misterium* a cuatro voces y especialmente el *Ave Maria* a ocho voces. Todos ellos muestran ya las peculiares características de Victoria, que dan a su obra un inconfundible sello personal que lo distingue del mas austero propio del gran Palestrina, pues une al rigor lo que podríamos denominar una cierta sensualidad mística. Estamos, por tanto, ante una grabación muy interesante que reúne una muy correcta interpretación por parte de las voces que forman el Ensemble La Sestina y el acceso a algunas obras juveniles poco conocidas de Victoria, pero que demuestran ya las características que llevarían a considerarlo justamente como uno de los grandes maestros de todo el siglo XVI, aunque no compusiera nada más que música religiosa.

José Luis Fernández

WALTON:

Concierto para viola y orquesta (versión original). RUBBRA: Meditaciones sobre un himno bizantino. Concierto para viola en la mayor op. 75. LAWRENCE POWER, viola. ORQUESTA SINFÓNICA DE LA BBC ESCOCESA. Director: ILAN VOLKOV. HYPERION CDA 67587 (Harmonia Mundi). 2006. 61'. DDD. **PM**



Los conciertos para violín, viola y violonchelo forman parte de lo mejor de la obra de William Walton. El de viola fue compuesto entre 1928 y 1929 pero fue revisado en 1961 por el autor, que retocó el acompañamiento orquestal reduciendo las trompetas a una sola, suprimiendo la tuba y añadiendo un arpa. No se diferencia, pues, significa-

tivamente de la versión definitiva pero no deja tampoco de resultar una curiosidad. En todo caso, esta grabación se beneficia de ser la primera moderna pero con el inconveniente para ella de que la única que le antecede era excepcional, con Frederick Riddle a la viola y dirigida por el autor, y con una sensacional *Sinfonía n.º 1* bajo la batuta de Hamilton Harty (Dutton). El *Concierto* de Rubbra (1953) muestra las excelentes credenciales de este compositor de circulación restringida al Reino Unido. La obra es sobriamente virtuosística, responde a la introspección propia del autor, incluida la curiosa presencia de lo que él llamaba su "antepasado español" en una cita que antecede al final del Molto Vivace. El tercer movimiento es una sucesión de meditaciones, un término muy querido al autor, que lo usó igualmente en las *Meditaciones sobre un himno bizantino* (1962), para viola sola, una pieza interesantísima en su construcción, en el desarrollo de su tema y en las posibilidades que obtiene de un instrumento para el que pareciera que el repertorio siempre se quedara corto. Lawrence Power es un joven y virtuoso violista de gran calidad y el acompañamiento del igualmente brillante Ivan Volkov es irreplicable.

Claire Vaquero Williams

H. WEISS:

Stille Mauern. CUARTETO NOMOS. WERGO 6685 2 (Diverdi). 2004. 57'. DDD. **PM**



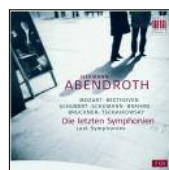
Harald Weiss pertenece a una corriente europea que surge a principios de los años 80 y que se despegó de la experiencia *avant garde* para abordar la obra musical desde una absoluta simplificación del lenguaje. El sello WerGO ha publicado ya siete discos de este autor nacido en 1949 y que, como otros nombres de la escena europea, tienden a que su discurso se bañe de una tranquilidad casi beatífica. WerGO posee una colección, dedicada a este tipo de estilo, llamada *Spectrum*, que nunca ha tenido una buena distribución fuera del ámbito germanico. Música que mira hacia el lado de lo meditativo, de la ensoñación, Weiss, en *Stille Mauern*, para cuarteto de cuerdas y cinta, de 2003, tiene muy en cuenta el reciente legado de compositores que, como Silvestrov, Vasks y,

sobre todo, Pärt, plantean el discurso totalmente liberado de tensiones. Tal vez sea a Pärt al que más se aproxime esta larga cadena de 15 secciones en donde el sonido parece moverse siempre dentro de una misma espiral. Pero no ha de entenderse que estamos ante una propuesta cercana al radicalismo de tantos autores norteamericanos que gustan de mantener el sonido único, con lo que crean un cúmulo de tensiones. Al contrario, en Weiss, la tensión ni se contempla. No es tampoco este *Stille Mauern* una pieza que se pueda inscribir al lado de los largos ciclos estáticos

RECITALES

HERMANN ABENDROTH.

Director. *Obras de Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Bruckner y Chaikovsky.* PAUL TORTELIER, violonchelo. SINFÓNICA DE LA RADIO DE LEIPZIG. SINFÓNICA DE LA RADIO DE BERLÍN. 7 CD BERLIN 8403 (Gaudisc). 1949-1956. ADD. **PM**



El fondo del sello Berlin Classics, compuesto por grabaciones hechas en la antigua Alemania comunista, comienza a reeditar de nuevo registros que en España, salvo algún caso concreto que oportunamente indicaremos, son novedad absoluta y nos permitirán acceder en un futuro no muy lejano a discos protagonizados por artistas con un buen legado fonográfico todavía pendiente de darse a conocer en Europa occidental (quizá el más significativo de ellos sea Kurt Sanderling —ya publicados en este sello sus sensacionales Sibelius y Shostakovich—, además de otros firmados por músicos como Neumann, Kegel, Masur, Konwitschny, Suitner y un largo etcétera con registros todavía desconocidos para nosotros). El álbum que comentamos dedicado a otro de los eminentes directores de la Alemania del Este, Hermann Abendroth (1883-1956), nos llega ahora con una serie de *Sinfonías* grabadas en estudio entre los años 1949 y 1956 con la Sinfónica de la Radio de Leipzig (menos dos *Sinfonías* de Mozart, las n.ºs 35 y 41, interpretadas con la Sinfónica de la Radio de Berlín), en una edición publicada con ocasión del cincuenta aniversario de su desaparición. De las obras con-

tenidas en esta reseña ya era conocida la *Novena* de Bruckner, publicada aisladamente hace algún tiempo y creo recordar que también comentada desde las páginas de SCHERZO; el resto son novedad absoluta en España a pesar de las tempranas fechas de grabación.

De este director ya dimos

algunas pinceladas sobre su *modus operandi* con ocasión de la publicación en Tahra de un álbum en vivo con obras de Bruckner y Chaikovsky (SCHERZO n.º 219). Ahora hay que apuntar que, como en los casos de algunos pocos maestros, no hay grandes diferencias interpretativas entre sus versiones en vivo y éstas que ahora comentamos en estudio, hasta ese punto era coherente este director (cuando que veíamos también hace poco al hablar de Eduard van Beinum), dejando constancia tanto en las obras clásicas como en las románticas una vitalidad, calor y expresividad de la mejor ley. Los vocablos académico, retórico o didáctico no caben en ninguna de sus recreaciones, y si bien en algunos aspectos se le podría pedir una mayor contención y un refinamiento de texturas orquestales más acusado, todas estas lecturas poseen una exuberancia, un sentido estructural, dramatismo e intensidad propios de los grandes maestros de la tradición alemana. A destacar la intensa, sentida e impecablemente construida *Patética* de Chaikovsky, la sobria y poderosa *Novena* de Bruckner, la exuberante y cálida *Cuarta* de Schumann, las rápidas y clarísimas *Octava* y *Novena* de Schubert (que desmienten la lentitud de *tempi* frecuentemente achacada a Abendroth y que aquí, curiosamente, va incluso más rápido que Günter Wand) o las sólidas y vigorosas

Francisco Ramos

Tercera y Cuarta de Brahms. Todas, en fin, incluidas también las de Mozart y Beethoven, tienen el interés que siempre preside cualquier interpretación dirigida por un gran maestro, como es el caso que nos ocupa. Buen sonido, presentación adecuada y excelente artículo (alemán e inglés) firmado por Dirk Stöve.

En suma, una excelente muestra de un director perteneciente a la gran tradición germana. Todas estas obras tienen en la discografía actual infinidad de magníficas interpretaciones y seguro que quien más quien menos tiene alguna de ellas en su discoteca. Si no les importa repetir, aquí tienen unas opciones excelentes interpretadas impecablemente con la naturalidad y convicción propia de las grandes batutas. Seguramente que este director será un gran descubrimiento para los buenos aficionados.

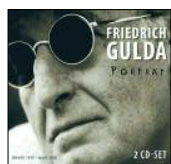
Enrique Pérez Adrián

FRIEDRICH GULDA.

Pianista.

Obras de Beethoven, Bach, Mozart, Chopin, Debussy y Prokofiev.

2 CD MEMBRAN 224063 (Cat Music). 1947-1955. 147'. ADD. **N/D PE**



Membran nos hace llegar grabaciones del joven Gulda, en la década de los 40 y 50. El primer CD es un monográfico Beethoven, grabado entre 1950 y 1955, que responde perfectamente a lo que uno espera de un consumado intérprete de la música del gran sordo, algo evidente en el formidable resultado de la complicadísima *Les adieux*. Un Beethoven enérgico, muy rico en contrastes, efusivo en el final. Además, aún no encontramos las extravagancias de este inefable personaje, para el que la idea del paraíso era ejecutar duetos junto a Mozart y "hacer pipi después sobre la cabeza de los críticos" (sic). El *Concierto n.º 1* con Karl Böhm adolece de una grabación mediocre (1951) y un acompañamiento pesante, habitual en la batuta de Böhm, pero es por lo demás una versión notabilísima, aunque no haga olvidar a los Brendel, Gilels, Arrau, Barenboim y compañía. De gran ímpetu rítmico y exquisita transparencia la selección bachiana y deliciosa, de contagiosa vitalidad y energía, la *Sonata K. 576* mozartiana, articulada y matizada con tanto gust-

Maria Callas

ELLA Y SUS CIRCUNSTANCIAS

MARIA CALLAS. Soprano.

Única. Páginas de Puccini, Catalani, Cilea, Giordano, Puccini, Verdi, Bellini, Donizetti, Rossini, Gluck, Bizet, Gounod, Massenet, Saint-Saëns, Massenet y Charpentier. Varias orquestas y directores.

2 CD EMI 50488. 1954-1964. 157'. **G PM**

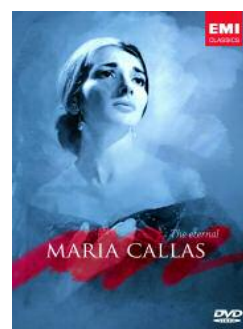
The Eternal. Fragmentos de recitales: París, 1958; Hamburgo, 1959; Londres, 1964; París, 1965. Extractos de *Life and Art*. Entrevistas con Lord Harwood y Bernard Gavoty. *Casta Diva* (RAI de Roma, 1958).

DVD EMI 00720. 146'. **G PM**

En numerosas ocasiones, la EMI sobre la base de su espacioso catálogo ha publicado misceláneas de la Callas, con o sin puntuales circunstancias. A los 30 años de su fallecimiento, aparte del *pack* de 70 discos en el que se recogen todas sus grabaciones completas y de recitales, propone este *Callas única*, de nuevo una suma de páginas proclives a dar cuenta de la enorme versatilidad de la cantante. La selección, como es habitual, ofrece un equilibrio más o menos certero entre lo que fue su auténtico arte, con personajes como Norma, Tosca, Amina, la Valéry, Aida, Rosina, Lucia, al lado de otros cuya grabación vino dictada por las circunstancias, la popularidad de los mismos o la coyuntura comercial: Loretta y su *Babbino caro*, Mimì, Liù, Butterfly, etc. Siempre, sin embargo, en



los discos, trátase de quien se trate, aflora el talento musical de la cantante, la minuciosa traducción de la intérprete, sea cual sea el estado de su instrumento vocal. Asombra, por tanto, la manera como aligera sus medios para dar a Loretta el pícaro encanto de su juventud arrolladora, al lado de la elaborada seducción de Mimì al ya proclive a la conquista Rodolfo o el lacerante patetismo de la Wally en su popular página solista, por citar sólo tres de los múltiples aciertos. La selección parece basarse en los dos repertorios que fueron la base de su fulgurante carrera, el italiano y el francés al que acudió sólo para los estudios de grabación. Y aquí la hallamos, ya madura pero imponente, en una imperativa Carmen que contrasta con la dolorosa lucha interior de una Charlotte que hubiéramos deseado tanto dejara grabada al completo o una Marguerite plena de femenina ingenuidad. En el DVD *The eternal Callas* se sigue el mismo procedimiento: salpimentados por algunas declaraciones per-



sonales, se ofrecen fragmentos entresacados de los pocos documentos visuales que nos ha dejado, en medio de los cuales destaca la escena final del *Pirata* belliniano (Hamburgo, 1959), en la que, pese a tratarse de un recital en concierto, la Divina ya desde el preludio orquestal refleja infaliblemente la personalidad y la situación interior de Imogene. Un instante único, al que se suma una bienvenida novedad (que ya circulaba por otros medios menos oficiales): el televisivo *Casta diva* de la RAI de Roma, 31 de diciembre de 1957. No es su mejor interpretación de la página, pero la Callas está especialmente atractiva, intensa y plétórica, sin presagiar la escandalosa velada que le esperaba días después cuando se vio obligada a suspender la representación de *Norma* y que supuso tanto revuelo mediático, escandaloso, dando un giro inesperado a su carrera.

Fernando Fraga

to como chispa. Menos habitual es escucharle en Chopin, pero estas grabaciones de cuando Gulda era un adolescente —diecisiete añitos— ya evidencian un gusto por la improvisación (el libre trazo de la *Berceuse*, moviéndose con una libertad extraordinaria sin abandonar nunca el compás), un refinamiento tímbrico y una madurez verdaderamente asombrosas para su edad. Lo mismo cabe decir del primer *Estudio op. 25* y de la *Balada*, dibujada con una carga dramática y una elegancia y refinamiento asombrosos. Muy sugerentes los Debussy, con sabio manejo del colorido sonoro, y de notorio ímpetu, aunque quizá sin la medida última de la ácida violencia desplegada, la *Sonata* de Prokofiev. En todo caso, un interesante documento

para los admiradores de este sensacional pianista y extravagante personaje.

Rafael Ortega Basagoiti

CHLOË HANSLIP. Violinista.

Obras de Adams, Corigliano y Enescu-Waxman. CHARLES OWEN, piano. REAL ORQUESTA FILARMÓNICA DE LONDRES. Director: LEONARD SLATKIN.

NAXOS 8.559302 (Ferysa). 2005. 64'. DDD. **N PE**



Dos jóvenes formados en la Yehudi Menuhin School son los solistas de este compacto que cuenta con la partici-

pación de un director lo suficientemente experimentado como es Slatkin al frente de una excelente orquesta como para que ella, Hanslip, que se lleva la parte del león, pueda estar tranquila tanto como él, Owen, que tiene un papel destacado y destacable en una de las piezas del programa, la *Tristan and Isolde Fantasia* de Waxman. El disco empieza con música cinematográfica, un fragmento de *The Red Violin*, de John Corigliano, tan extenso como efectista. El poco o mucho encanto o interés que pueda hallarse en esta obra se desvanece tras la irrupción de la breve *Rapsodia rumana n.º 1* de Enescu —según la orquestación de Waxman. En ambas obras, la violinista está impecable y el festival no decae cuando llegamos a otra obra concertante

Juan Diego Flórez y Roberto Abbado

MIRANDO AL PASADO

**JUAN DIEGO****FLÓREZ.** Tenor. *Arias para Rubini. Páginas de*

Il pirata, Elisabetta, Marino Faliero, Il turco in Italia, Bianca e Fernando, La donna del lago y Guglielmo Tell. CORO Y ORQUESTA DE LA ACCADEMIA NAZIONALE DI SANTA CECILIA. Director: ROBERTO ABBADO. DECCA 475 9079 (Universal). 2007. 70'. DDD **Q** PN

El contratenor francés Philip Jaroussky ha editado un disco recordando al castrado Carestini; la Bartoli, maravillosa como siempre, nos ha clonado, discográficamente hablando, a María Malibrán. Antes que ellos, pese a la discutible cita en este apartado, Roberto Alagna ha puesto al día los éxitos de Luis Mariano. Pues bien, ahora Flórez nos evoca el arte del gran tenor bergamasco Rubini cuya tesitura alcanzaba el fa sobreagudo tal como dio fe Bellini poniéndole uno en la escena final de sus

Puritani. El menú floreciano incluye papeles escritos directamente para Rubini junto a otros que, sin haberlos estrenado, el tenor asumió frecuentemente. Flórez, escribirlo parece un tópico ya, se mueve con una soltura envidiable en el canto rossiniano, evocando como muchas veces se ha dicho el arte del napolitano Giovanni David. Así está aquí el aria de Narciso del *Turco*, entre otras, para rubricarlo, página que tan bien cantó su maestro, Ernesto Palacio, en la grabación completa de la ópera para Sony. Un poco de novedad es el partido que le saca al aria del pirata belliniano Gualtiero, tan complicada de registro y exposición, cuidando con mimo todo lo que tiene en atril, del recitativo a la cabaletta, nunca tan bien escuchada, aunque merezcan citarse al vuelo las interpretaciones de Giuseppe Morino (con voz más ingrata) y, actual-



mente, José Bros. Exhibición de agudos siempre (*Bianca e Fernando*, que viene con el preludio coral, que quizás sobra en el disco, página adherida luego al personaje de Oroveso de *Norma*), canto de un refinamiento musical exquisito (Andante de Fernando en *Marino Faliero*: impecable en sus largas frases donizettianas de amplio *fiato*), cuidado por el matiz, colocación justa de la voz, emisión fácil y sin problemas, timbre cada vez más rico y punzante. Todas estas cualida-

des parecen adecuadas para llevarle directamente a la gran escena de Arnoldo del *Guglielmo Tell*, resuelta en sus variadas intervenciones, al menos aquí contando con la seguridad y comodidad de un estudio de grabación, de manera espectacularmente eficaz, con un agudo final, suntuoso y tenido, para perder el sentido. Flórez da buena cuenta también de un personaje poco simpático, el de Norfolk en *Elisabetta* (estrenado por Manuel García, el padre de la Malibrán: todo encaja) y brinda, por vez primera el aria que Rossini le destinó, claro está, a Rubini para las representaciones de *La donna del lago* en París en 1825 (en lugar de *O fiamma soave*), rescatada para la ocasión por el estudioso rossiniano Philip Gossett y que no es otra que la página de presentación de Ilo en *Zelmira*.

Fernando Fraga

—también con protagonismo del violín más una parte de importancia para piano— de Waxman destinada al cine y basada en Wagner: una muestra más del genio de Waxman que muchos conocimos —como la obra anterior— hace unos años en un disco de Koch con Foster al frente de la OBC consagrado por entero a este gran compositor. Y terminamos con el ya célebre *Violín Concerto* de Adams que es genuino Adams: heterogéneo y a menudo atractivo, bien hecho y con momentos brillantes; una muestra más que Adams es mucho más que un compositor postminimalista o pseudominimalista o un hábil neorromántico. Adams convence a menudo y aquí también, aunque no es una de sus mejores composiciones. Interpretaciones, repetimos, dignas de mención. Curiosamente, lo mejor del disco, Waxman —tanto la transcripción como el original— ni se menciona en la portada...

Josep Pascual

MARIA JOÃO PIRES.

Pianista.

Con pasión. Obras de Mozart, Schubert, Schumann y Chopin. Varios directores y orquestas.

2 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 6607 (Universal). 1990-1997. 137'.

DDD. **Q** PM

Un cuadro artístico de Maria João Pires siempre tendrá interés si está compuesto por obras completas de esos pocos autores que la han llevado al olimpo del pianismo de los últimos tiempos. Es éste el caso, si bien, naturalmente, hay que considerar que casi todo lo incluido en la compilación lleva ya años circulando por el mercado en ediciones anteriores. Desde luego, la portuguesa es en Mozart siempre una referencia; para este doble compacto se han escogido la *Sonata K. 332 en fa mayor*, de fuertes contrastes suavizados por los dedos de Pires, capaces por otro lado de un muy apacible vuelo lírico en el Adagio y de límpidas agilidad en el movimiento final, y el *Concierto n.º 23 K. 488*, con Frans Brüggen al frente de la Mozarteum Orchester Salzburg y por primera vez en disco, donde las cristalinas sonoridades del piano se regulan con mimo y en estilo. En las *Tres piezas D. 946* de Schubert maravilla la fuerza expresiva de la artista, perdida en la hondura de sus compases, en tanto el *Concierto en la menor* de Schumann, con la Chamber Orchestra de Europa y Claudio Abbado en el podio, le permite imponer su delicada

Lorraine Hunt Lieberman

EL ÚLTIMO ALIENTO

LORRAINE HUNT

LIEBERSON. Mezzosoprano.

Obras de Mahler, Haendel, Lieberman y Brahms. ROGER VIGNOLES, piano.

WIGNORE HALL LIVE WHL 0013 (Diverdi). 1998. 59'. DDD. **Q** PN

Pocas veces se tiene ocasión de escuchar un Mahler tan bellamente delineado como el que ofrecía la mezzo estadounidense Lorraine Hunt en los cinco *Rückertlieder* que abrían este recital en la sala del Wigmore Hall londinense hace ahora nueve años. Sentir el lento abandono de los versos de *Ich bin der Welt abhanden gekommen* en una voz como la suya, cálida como una oscura noche otoñal, de tonos dorados, mórbida en el grave, capaz de regularse hasta el silencio, acaso algo tirante en la zona alta, es sentir la música en su más emotiva y conmovedora expresión. La artista, prematuramente fallecida hace bien poco, lucía en las dos escenas haendelianas (*Scherza infida*, de Ariodante, y *As with rosy steps*, de Theodora)



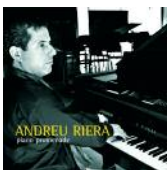
una autoridad estilística que llega al oyente traducida en hondura poética, mientras la música de su marido Peter Lieberman se cantaba desde muy dentro, arropada, como en todo el concierto, por el elegante pianismo de Roger Vignoles. Para colmo, las lecturas de los bises son igualmente excelsas, así la del espiritual *Deep River*, donde sólo cabe dejarse llevar por la ductilidad de un fraseo tan delicado y hermoso, y en el lied brahmiano (*Unbewegte laue Luft*), donde todo al fin culmina en caricia, en mimo, en un último aliento de ternura.

Asier Vallejo Ugarte

sensibilidad en una lectura bastante más relajada de lo habitual. Pero lo mejor tal vez esté un poco más al este, pues nadie ha cantado en la soledad de la noche chopiniana como Pires. Suenan los dos *Nocturnos op. 27*, acaso los más hermosos del corpus, y los dos del *Op. 55*, y en todos ellos llega muy adentro esa capacidad de la pianista de timbrar sonidos nacidos del silencio, de construir compás a compás un paraíso lunar hecho de melancolía, donde el tiempo pasa sin que podamos dejar de mirar un poco hacia atrás.

Asier Vallejo Ugarte

ANDREU RIERA. Pianista. **Piano promenade.** *Obras de Mompou, Ravel, Poulenc, Mas Porcel y Falla.* BLAU CD 436 (Discmedi). 2006. 70'. DDD. **PN**



Plantea el mallorquín Andreu Riera, nacido en Manacor, su primer disco en solitario ofreciendo un muy personal paseo pianístico a través de un periodo musical de la primera mitad del siglo XX, y lo hace habiendo seleccionado obras con las que ha crecido y madurado. Intérprete y pedagogo (profesor titular del Conservatori Superior de les Illes Balears), Riera se mueve bien en la miniatura, en el cambio rápido de una pieza a otra. Sólo al final del CD aborda una composición de larga duración, la *Fantasia bætica* de Manuel de Falla. Hace gala de la luminosidad explosiva de lo mediterráneo, en coherencia con su procedencia, una mediterraneidad sin embargo a menudo contenida, incluso melancólica y nostálgica. Pero también se percibe en su tocar una quereñca por lo íntimamente sentido. Expresión y expansión, por lo tanto. Acorde con todo ello, el repertorio escogido para este disco —en la celebración del vigésimo quinto cumpleaños del sello balear Blau, con cerca de quinientas referencias de más de doscientos artistas diferentes— incluye *Variations sur un thème de Chopin*, de Frederic Mompou; *Sonatine*, de Maurice Ravel; *Mouvements perpétuels*, de Francis Poulenc; la mencionada *Fantasia bætica*, de Manuel de Falla, y dos obras del compositor mallorquín Jaume Mas Porcel (Palma de Mallorca, 1909-1993), impenitente miniaturista también él: *Météores* y *Hommage à Maurice*

Ravel, sutiles breverías musicales a menudo teñidas de referencias literarias. Sólo un pero: la música es universal en su lenguaje y contenido, pero su explicación a través de textos necesita traducción. ¿Por qué no se ha previsto, en el librito acompañatorio, textos en castellano e inglés además del catalán? ¿No se ampliaría así el potencial público?

José Guerrero Martín

FAZIL SAY. Pianista. *Obras De Bach, Chaikovsky, Liszt, Stravinski y Gershwin.* Varios directores, orquestas e intérpretes. 4 CD WARNER. 1998-2001. 209'. DDD. **PM**



Sólo de ambición se puede hablar cuando un pianista se enfrentaba en poco más de tres años a programas como los acogidos en los cuatro discos que conforman esta compilación, más por lo exigente que por lo variado de cada uno de ellos, si bien al final resulta una curiosa suma de estilos. El turco Fazil Say, siempre alejado de toda suerte de cánones y convencionalismos, sale airoso de este órdago ya desde un Bach muy libre, leído con matices muy pianísticos, cálidamente fraseado, virtuoso y dramático en la transcripción que hiciera Busoni de la *Chacona* de la *Segunda Partita* y elevado a niveles místicos en el arreglo lisztiano del *Preludio y fuga en la menor, BWV 543*. Precisamente el autor húngaro está en el segundo volumen, representado por su *Sonata en si menor* y al lado del *Primer Concierto* de Chaikovsky. La primera obra se resuelve con un lirismo algo caprichoso en la calma y con fuerza, urgencia y poderoso registro grave en el fuego, en tanto la segunda ofrece a Say una estupenda ocasión para pasearse a sus anchas por unos compases que admiten una personalidad arrebatada, impetuosa y ardiente como la suya, con la Orquesta Filarmónica de San Petersburgo en plan de espectadora (sobre todo en el movimiento final) bajo el mando de Yuri Termirkanov. El tercer volumen es para la *Consagración de la primavera* de Stravinski en su transcripción para piano a cuatro manos, afrontada en solitario por el artista turco por arte y milagro de las técnicas, la pianística y la de los ingenieros de la casa. La versión incide en los aspectos más disonantes de la partitura y es excitante e

impactante, tanto por la recreación tímbrica como por la angustiosa y casi enloquecedora tensión y el control de los ritmos. Gershwin cierra el estuche con algunas de sus obras más populares, así la *Rhapsody in Blue*, las *Variaciones I Got Rhythm* (estas dos con Kurt Masur y la Filarmónica de Nueva York), varios preludios y una serie de arreglos del propio Say sobre temas de *Porgy and Bess*. Que el pianista está aquí en su salsa se evidencia ya en los primeros compases de su versión de *I Got Plenty O' Nuttin'*, rodeado de unos espléndidos intérpretes de Jazz, y se confirma a lo largo de todo el disco, que no es sino un espacio de animados colores y evocadoras sonoridades, es decir, de vivas emociones.

Asier Vallejo Ugarte

BRYN TERFEL. Bajo-barítono. **Canciones y arias de ópera.** MALCOLM MARTINEAU, piano. Varias orquestas y directores. 2 CD DEUTSCHE GRAMMOPHON 477 6686 GM2 77 y 73 (Universal). 1993-2006. DDD. **PM**



Convertido en una de las estrellas del actual panorama lírico, el galés Terfel ha decidido hacer una antología personal de sus grabaciones y perfilar, así, una suerte de retrato sonoro. En todo caso, brilla siempre su ins-

trumento ancho, oscuro, pastoso, esmaltado, potente, de generosa extensión, que le permite transitar la frontera bajo-baritonal y alternar el lirismo con el drama.

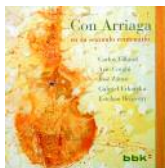
Histrión de naturaleza, sus mayores aciertos están en la ópera y en las piezas de otros espacios que exigen una suerte de escena imaginaria. Sus caracterizaciones mozartianas (Figaro, Guglielmo, Papageno) son dechados de gracia (en el segundo caso junto a una comediante de su altura, Cecilia Bartoli), wagnerianas (un sombrío y trémulo Holandés, un íntimo Wolfram), un Mefisto berlioziano de antología y un verdiano Falstaff de cinica y arrolladora sandunga se arriman a un Mahler estremecedor (impresionante de poderío orquestal en manos de Sinopoli). Páginas folclóricas y de operetas americanas y británicas son servidas con encanto y buen manejo del volumen. Aun en terrenos donde su dominio estilístico es débil, como el barroco y la canción de cámara alemana, siempre la presencia vocal y la personalidad entregada del cantante aparecen y convencer, al margen de análisis exigentes.

Conste que los podios respectivos han sido ocupados por indiscutidos maestros: James Levine, Claudio Abbado, Paul Daniel, Charles Mackerras, Myung-Whun Chung, Neville Marriner, junto a la parigal excelencia de Martineau al teclado.

Blas Matamoro

VARIOS

CON ARRIAGA EN SU SEGUNDO CENTENARIO. *Obras de Arriaga-Villa Rojo, Villasil, Corgi, Zárate, Erkoreka y Benzecry.* LIM. Director: Jesús VILLA ROJO. LIM-BBK 14. 2006. 64'. DDD. **PN**



En los comentarios a estas grabaciones realizadas con ocasión del segundo aniversario del nacimiento de Arriaga, Villa Rojo, su artífice e instigador, se refiere al músico vasco como “uno de los compositores más atractivos de la historia de la música” por “su delicada sencillez, el encanto de los elementos temáticos, la capacidad técnica para desarrollar las ideas, su precisa definición estética...

siempre guiado por una juvenil madurez única”.

El programa, peculiar y a la vez sincero homenaje a la figura de Arriaga, reúne a diversos compositores actuales que, de algún modo, dialogan, cada uno a su manera, con el legado de Arriaga, a los que se añaden fragmentos del propio compositor vasco adaptados por Villa Rojo, desde la *Introducción* al *Final* y, en medio, unos interludios. La propuesta es interesante y el resultado es plenamente satisfactorio. A veces el contraste puede resultar chocante y el programa, globalmente, es heterogéneo y, por lo tanto, cualquier cosa menos unitario aunque no le falte coherencia. Así pues, se puede —y quizá se deba— escuchar completo y de principio a fin, y al final, eso está bien claro, a cualquiera le

entran ganas de escuchar la música de Arriaga, sobre todo tras saborear las exquisitas adaptaciones —o reelaboraciones o como queramos llamarlas— de Villa Rojo, que son, la verdad y con diferencia, lo mejor del disco. Y es que si eso pasa, que tengamos ganas de acercarnos a Arriaga tras escuchar este compacto, el homenaje adquiere pleno sentido. Pero queda bien claro que el clasicismo mesurado y equilibrado de Arriaga, con ese algo de más que incipiente romanticismo tan definitorio y tan beethoveniano a veces, pertenece a un mundo muy distinto al de la vanguardia representada aquí por las obras convocadas.

Josep Pascual

CONCIERTOS PARA VIOLÍN.

Obras de Korngold, Barber y Walton. JAMES EHNS, violín. ORQUESTA SINFÓNICA DE VANCOUVER. Director: BRAMWELL TOVEY. ONYX 4016 (Harmonia Mundi). 2006. 79'. DDD. **PN**



Un repertorio nada manido, pero tampoco desconocido. Unos conciertos violinísticos que siguen la tradición tardorromántica y no se libran de especiales o concretos toques de modernidad del pasado siglo. El de Korngold proviene de varias músicas filmicas del compositor que inventó la música para películas en Hollywood. El de Barber es de empaque filmico, pero su origen es otro. El de Walton no parece demasiado filmico, pese a que el músico británico compuso bastante para la pantalla. Son piezas que sirven de testimonio de la persistencia y la vitalidad de un lenguaje que muchos se apresuraron a enterrar. Pero si hay sitio para todos, caramba. El joven virtuoso canadiense James Ehnes defiende estas tres desusadas piezas concitantes con la intensidad que requiere cada una de ellas. Intensidad auténtica, tanto en lo concertante puro como en momentos de innegable música incidental o espectacularidad de tiempos pasados, cuando la música para el cine era "así". Tovey y Vancouver acompañan con tensión, con pasión, con rigor. El resultado es un disco poderoso y con un especial encanto.

Santiago Martín Bermúdez

ESTAMPIE.

Lo mejor de Estampie (1986-2006).

GALILEO GMC021 (Galileo MC). 79'. DDD. **PN**



Un disco de generosa duración conteniendo 18 ejemplos en otros tantos cortes que expone un resumen de la actividad del grupo alemán Estampie en sus veinte años de existencia interpretando música medieval europea, ampliada a partir de 2004 a otras culturas con el llamado proyecto *Marco Polo* y actualmente con el denominado *Al Andalus* en colaboración con los grupos L'Ham de Foc y Amán Amán. De entre los nueve discos que han grabado hasta ahora, se incluyen en éste muestras de sus distintas etapas y contiene fragmentos que van de Hildegard von Bingen a Guillaume de Machaut, pasando por trovadores como Walter von der Vogelweide o Guiraut de Bornell, los *Carmina Burana* y otros manuscritos anónimos. Según puede leerse en la carpetilla, que incluye traducción española, Estampie es un grupo rompedor de moldes tradicionales en la interpretación de música medieval y, sin entrar en discusiones sobre la ortodoxia, han seguido su propio camino. El plantel de voces e instrumentistas es notable, destacando especialmente la soprano Sigrid Hausen, polifacética cantante que con el nombre de Syrah es vocalista en una banda "electro-medieval" de nombre Qntal que goza de mucho éxito (parece ser que el tal nombre se le apareció en un sueño). Las obras en que canta como voz solista, suenan todas sospechosamente parecidas, sea una *Cantiga de Santa María*, una pieza anónima, una cobia de Guiraut de Bornell o una canción de Machaut, aunque los acompañamientos son sumamente variados y suenan de maravilla. No se crea otra cosa, los componentes iniciales de Estampie tienen una formación de base muy seria y han elegido una determinada vía para la interpretación de música medieval, cada vez más cercana a la plena libertad improvisatoria, pero es difícil imaginarse a las monjas del convento de Hildegard von Bingen cantando de esta manera sus composiciones y no digamos con el acompañamiento instru-

mental utilizado, aunque discreto comparado con el utilizado en otros números no tan místicos. Parece como si en la música del medioevo hubiera aparecido una corriente llamémosla antihistoricista, que intenta aproximarla a nuestros días, lo contrario de lo ocurrido con la música del barroco y del clasicismo. Hay que vender, ¿no es cierto?

José Luis Fernández

FELIX FEMINA.

CANTY. Directora: REBECCA TAVENER. GAUDEAMUS GAU360 (Diverdi). 2006. 78'. DDD. **PN**



El grupo Canty está integrado por cuatro voces femeninas y se creó en 1998 con el propósito básico de difundir la música medieval originada en Irlanda, Gales y Escocia. El presente disco está dedicado a obras escocesas del siglo XIII y consta de dos partes, conteniendo la primera una misa dedicada a la Virgen (*A scottish Lady-mass*) y la segunda obras religiosas varias. La *Felix Femina* del título hace referencia tanto a la Virgen como a Santa Margarita, que fue reina de Escocia y ejerció una gran influencia en las prácticas religiosas de este país. La obras grabadas proceden del importante manuscrito Wolfenbuttel (conocido como W1 en el mundo de la música medieval), que en sus diez primeros fascículos contiene obras de la parisisa escuela de Notre Dame, Perotin incluido, y el undécimo está integrado por música religiosa escocesa de la catedral de Saint Andrews, cuyo primer obispo fue confesor y primer biógrafo de la citada reina santa. El contenido global es ciertamente notable y los intérpretes consiguen crear un ambiente de misticismo con un cierto toque local conseguido gracias a que el grupo vocal está acompañado por el especialista William Taylor tocando una *wire-strung clarsach*, arpa de cuerdas metálicas que es un símbolo identificativo del mundo céltico, o bien por una zanfoña. Todo ello muy discretamente manejado, aunque sea discutible su inclusión en el repertorio religioso de esa temprana época.

Es de agradecer el trabajo de grupos como Candy que, afortunadamente, son cada vez más abundantes en toda Euro-

pa, así como la de algunas editoras independientes que posibilitan difundir su labor. Ahora bien, en algunas ocasiones estas tareas no van acompañadas por unas calidades interpretativas o de grabación suficientes, como ocurre en este disco. Lo menos perdonable en él es la grabación, realizada en una iglesia cuya acústica se les ha ido totalmente de la mano a los técnicos y hay que escucharlo muy bajito pues a un volumen normal la reverberación es insufrible. Una lástima, porque la calidad del repertorio y la voluntad de darlo a conocer hubieran merecido estar completadas por unos mejores medios.

José Luis Fernández

L'INVITATION AU VOYAGE.

Obras de Saint-Saëns, Debussy, Poulenc, Duparc, Fauré, Massenet y Ravel. HENRI DEMARQUETTE, violonchelo; BRIGITTE ENGERER, piano. WARNER 2564 69978. 2006. 63'. DDD. **PN**



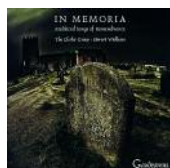
Estamos ante un compacto amable de transcripciones para violonchelo y piano, hecho con minuciosidad y decoro, atención y deleite. Los arreglos, acabados exquisitamente y realizados en su mayoría por los propios intérpretes son un claro compendio de música francesa del siglo pasado, con obras ciertamente populares. Henri Demarquette (1970) es un joven instrumentista nacido y formado en París, que auspiciado entre otros por Yehudi Menuhin está desarrollando una carrera más que notable. Con una técnica depurada (discípulo entre otros de Fournier, Tortelier, Starker y Gendron) y una refinada sensibilidad ilustra las piezas con espíritu, con mimo y esmero. Le acompaña Brigitte Engerer, con quien discográficamente ya ha colaborado anteriormente grabando las obras de Chopin (Intrada) para violonchelo y piano y con la que forma un dúo equilibrado; juntos ofrecen unas interpretaciones que quizás pequen de demasiado racionales pero a las que no se les puede achacar falta pulcritud y escrupulosidad. La pieza del cine del *Carnaval de los animales* de Saint-Saëns, diversos extractos de la *Suite bergamasque* de Debussy, melodías de Duparc

(por cierto preciosamente interpretadas), la *Elegía* de Fauré, la célebre *Meditación* de *Thaïs* y algunas miniaturas de Ravel conforman el repertorio. Lo dicho, las versiones son ejemplares, ajustadas al detalle, pero se echa en falta nervio y necesidad vital. Ambos ilustran las partituras con "demasiada" sensatez, dando sensación de poca espontaneidad y libertad expresiva. El resultado es un compacto bello y delicado pero que a pesar del título, no acaba de desvelarnos nada que nos aleje de nuestra realidad cotidiana.

Emili Blasco

IN MEMORIA.

Cantos medievales de remembranza. THE CLERKS' GROUP. Director: EDWARD WICKHAM. GAUDEAMUS GAU 362 (Diverdi). 2006. 74'. DDD. **0 PN**



Es este un disco de impecable y original diseño a cargo de The Clerks' Group, conjunto formado por dos contratenores, dos tenores y dos bajos, uno de los grupos más cualificados en la interpretación de música vocal perteneciente a los períodos renacentista y barroco temprano. Enmarcado entre el introito y el gradual *Requiem eternam* de la misa gregoriana de difuntos, está dedicado a obras compuestas en su mayoría en la segunda mitad del siglo XV o primeros años del XVI y destinadas a rememorar la vida o a deplorar la muerte de alguna meritoria persona relacionada profesionalmente con el compositor, por ser su patrón o mecenas y, más particularmente, su maestro. Así, Johannes de Sarto honra la muerte del emperador Alberto II con el motete *Romanorum Rex inclite*, Pierre de la Rue la de Juan de Luxemburgo con *Cueurs desolez* y Heinrich Isaac la de Lorenzo de Médicis con *Quis dabit capiti meo*. Notable es la cadena maestro-discípulo en la que podemos encontrar *Mort tu as navré* con el que Ockeghem deplora la muerte de Binchois, Obrecht en *Mille quingentis* la de su padre y maestro Guillelmus y Josquin des Prez con *Absolve quiesumus* probablemente la de Obrecht, sin olvidar



Paul Kletzki

ESENCIAL



PAUL KLETZKI EN MOSCÚ. Obras de Weber, Brahms y Schubert. ORQUESTA SINFÓNICA ESTATAL DE LA URSS. MELODIYA 10 01155 (Diverdi). 1968. 46'. ADD. **0 PM**

Pocos saben de la existencia de este músico excepcional, de este caballero elegante y educado que dejó un recuerdo imborrable en la década de los sesenta cuando vino a dirigir a Madrid la Orquesta Nacional. Los más viejos del lugar todavía se acuerdan y hablan maravillas de aquellas visitas, y los discófilos saben de la existencia de un ciclo Beethoven sensacional con la Filarmonía Checa (Supraphon) y de varias grabaciones en EMI que ya comentamos en estas páginas cuando salieron unas en la serie de *Grandes Directores del Siglo XX*, otras en la serie Profile y otras más en el sello Testament. Este compositor y director judío-polaco (nacido en Lodz, que entonces formaba parte de Rusia), fue al principio ciudadano ruso y rusa fue su lengua nativa, que aprendió a la vez que la polaca. Asistente de Furtwängler en Berlín en la década de los treinta, tuvo que huir de Alemania por razones obvias (obvias para los nazis, claro); tampoco pudo permanecer en

Rusia, donde la policía secreta (NKVD, más tarde KGB), emitió una orden en agosto de 1937 diciendo que "todos los músicos extranjeros que trabajen aquí, deben abandonar la URSS en 48 horas". Se estableció en Suiza, dirigió varios conciertos en La Scala (invitado por Toscanini) y después de la guerra apareció al frente de numerosas orquestas como director invitado. A partir de 1967, Kletzki fue nombrado director-jefe de la Orquesta de la Suisse Romande y el propio Ansermet le entregó la batuta. Grabó bastantes cosas en EMI (donde Walter Legge lo tenía como un segunda fila de lujo, prácticamente un director de repuesto que podía hacer cualquier cosa). Murió en Liverpool el 5 de marzo de 1973 mientras ensayaba la *Heroica*.

El CD que ahora nos llega, de tan corta duración como enorme interés, es un magnífico documento muy bien grabado que nos alecciona sobre los modos de este director, sobre su fraseo elegante y romántico, además de su cálida expresividad (¿se puede encontrar en la discografía alguna versión mejor de la obertura de *Oberon*? Así, de memoria, he pensado en tres batutas *first class* para esta página: Kubelik, Celibidache y



Mravinski, y ninguno de los tres logra la magia y el encanto de Kletzki, por no hablar de su temperamento vital y su paleta colorista, sin ningún exceso ni artificio. La brahmiana *Obertura trágica* está al nivel de las mejores, incluido Bruno Walter, mientras que la *Incompleta* posee el acento trágico y profundo de las mejores lecturas de Furtwängler, pero sin perder de vista el motivo fundamental de la música de Schubert: todo canta y fluye natural y espontáneo como pocas veces se ha visto en esta popular sinfonía. Todo ello, además, con fenomenales tomas de sonido. ¿Qué más se puede pedir? Estamos, en suma, ante un repertorio trilladísimo que en manos de Kletzki nos parece de absoluta novedad. Hagan la prueba escuchando este disco inolvidable.

Enrique Pérez Adrián

ROMANCE.

Obras de Glazunov, Saint-Saëns, Dvorák, Lalo y Casals. HAN-NA CHANG, violonchelo. ORQUESTA DE LA ACADEMIA NACIONAL DE SANTA CECILIA. Director: ANTONIO PAPPANO. EMI 3 82390 2. 2007. 60'. DDD. **0 PN**



Registros en los que se hacen patentes las virtudes de esta violonchelista que, como se muestra en el recital, no por juventud está alejada de la esencia musical. Las interpretaciones adquieren una musicalidad sin tacha, por lo general, y las delicadezas a lo largo del fraseo empleado son numerosas e impresionan, tanto como la capacidad en el virtuosismo y la calidez del sonido. Destaca esta cualidad ya en el primer corte, *Melodia op. 20, n.º 1* de Glazunov, expuesta y dicha con ver-

dadera fruición, del mismo modo que es la capacidad virtuosista lo que engancha en el *Allegro appassionato op. 43* de Saint-Saëns. Tal vez le falte algo de adecuación idiomática al *Rondó en sol menor op. 94* de Dvorák, pero queda compensado con creces en la interpretación soberana del *Andante cantabile* de Chaikovski.

Como no podía ser menos con la atenta capacidad de acompañamiento de que hace gala Pappano es muy buena la reproducción que se ofrece del *Concierto en re menor* de Édouard Lalo, cerrándose el disco con la versión con orquesta de Pau Casals de *El cant des ocells*, morosa y tiernísima. Si a esto se añade que la mayor parte de las tomas ha sido hecha en directo, la categoría de los intérpretes queda bien afirmada.

José Antonio García y García

José Luis Fernández

SNAPSHOTS.

Homenajes a Oliver Knussen en su quincuagésimo aniversario.

Obras de Andriessen, Wuorinen, Goehr, Glanert, Carter. LONDON SINFONIETTA. LONDON SINFONIETTA SINF CD1-2004 (Diverdi). 2004. 42'. DDD. PN



Es posible que un disco como el que nos traemos entre manos pueda antojarse al melómano casual una fruslería inofensiva. Pero en estas instantáneas de hace apenas un lustro, ofrendas musicales en realidad al gran "Ollie" Knussen por su cincuenta cumpleaños, los aficionados más sagaces descubrirán un privilegiado acceso al *hic et nunc* de la música absoluta de nuestro tiempo.

El volumen inaugural pues, del sello casero de la London Sinfonietta, no puede ser más pertinente: un brevuario jalonado por trece obras "mínimas", todas ellas fechadas y ejecutadas en 2002, que comparten idéntica condición anclar (al tratarse de encargos) y mismo objeto: el agasajado Knussen. Esta naturaleza impuesta dispone unas condiciones de trabajo que vienen a revelar, pues, un doble hecho musical: primero, la (desornamentada) puesta en escena de la inteligencia e imaginación de los autores convocados; y dos, la emulsión (colateral) de las estéticas más sustanciosas de nuestro tiempo.

En efecto, como todo regalo hecho con dedicación y afecto, un encargo semejante obliga a los invitados (todos ellos asociados a la Sinfonietta) a emplearse a fondo. El problema a resolver, en este caso, consiste en afinar la naturaleza de la obra, de modo que pueda satisfacer las prerrogativas sin renunciar a la pátina autoral. Y lo cierto es que, a excepción del capricho programático *Au quai* de Elliott Carter, este conjunto de regalos se ajusta magníficamente al protocolo: desde la *Very Sharp Trumpet Sonata* de Andriessen (una microsonata onomatopéyica) al *Flourish*, *With Fireflies* (oda al ingenio polirrítmico del knusseniano *Flourish*, *With Fireworks*), el oyente podrá degustar una fibrosa selección de actualísimos *dictums* musicales.

El buen hacer de esta legendaria formación, registrada en directo, granjea a estos pentagramas de escuadra y cartabón su mejor cómplice sonoro. Excelente carta de presenta-

ción, qué duda cabe, para una serie engastada de piedras miliares.

David Rodríguez Cerdán

SOUVENIRS D'ENFANCE.

Obras de Chaikovsky, Musorgski, Liadov, Glinka, Alabiev-Liszt, Shostakovich, Rachmaninov, Rubinstein y Scriabin.

BRIGITTE ENGERER, piano. MIRARE Mir 022 (Harmonia Mundi). 2006. 66'. DDD. PN



Se supone que hay que leer un texto del novelista francés Yann Queffélec como introducción de este recital. O tal vez al mismo tiempo. Recuerdos, no siempre infantiles, pese al título. Pero la infancia es el país en que habitamos. Quién lo dijo. La infancia, recuperada. Quién tituló así. Piezas sencillas de los compositores que se relacionan en la ficha. Un bello recital de la pianista Brigitte Engerer, que aquí no necesita desarrollar demasiado virtuosismo; le basta con las intensidades y las resonancias del pedal que son como resonancias del espíritu. A veces da la sensación, sí, de un exceso de pedal. Tenemos todo el *Op. 39* de Chaikovsky, 24 miniaturas sencillas y bellas que a veces evocan exotismos: Nápoles, Francia, Alemania... Otras miniaturas completan este entrañable recital, lánguido, sugerente, con dominio de lo danzante; y, sobre todo, de lo cantabile. Como para hacerse un poco niño (si ello fuera posible) y oír el recital una y otra vez.

Santiago Martín Bermúdez

EL TEATRO DE LA MÚSICA.

Obras de Locke y Purcell. JULIE HASSLER, soprano. LA REVÊUSE.

Director: BENJAMIN PERROT. K617 194 (Harmonia Mundi). 2006. 61'. DDD. PN



Cuando uno se pone a repasar las teorías sobre las causas de que a la ópera inglesa le costara tanto despegar, no resulta tan frecuente como parecería natural encontrarse con la idea de que son las propias características de la tradi-

ción teatral al otro lado del Canal de la Mancha las que produce ese raro fenómeno. Especialmente desde la restauración de Carlos II a mediados del siglo XVII, no hay prácticamente representación dramática en Inglaterra que se conciba sin una música que trascienda la función de acompañamiento para desempeñar un papel decisivo, muchas veces incluso demandado por el propio argumento de la pieza montada sobre las tablas. Esta circunstancia y este período concreto, representados por dos de sus compositores más importantes, es lo que se ilustra en este disco de programa popurrí debido a intérpretes no ingleses sino franceses y por ello tanto más meritorio en su empeño. Los resultados, sin embargo, siendo notables en el apartado instrumental, no acaban de redondearse en el vocal, siquiera por poco. Así, siendo en efecto muchas las ocasiones en que la pronunciación de la soprano Julie Hassler no convence plenamente, mejor fijarse en un timbre y una entonación, limpio aquél, ajustada ésta, muy adecuados al repertorio, y en una expresión a la que tampoco hay muchas reservas posibles que formularle. La *Revêuse*, por su parte, sí aporta bajo el estricto control de su director Benjamin Perrot una solidez instrumental impecable, con un idiomatismo absolutamente convincente en la gestión de las inflexiones rítmicas y de intensidad que se acompaña de una no menos encomiable capacidad para nunca desbordar con la fuerza los límites de la elegancia. La pequeña pega expuesta apenas aminora el calor de la recomendación ante la escasez de las oportunidades de acceder a las joyas melódicas aquí contenidas.

Alfredo Brotons Muñoz

VOX NOSTRA RESONET.

Nueva música para voces.

ENSEMBLE GILLES BINCHOIS. Director: DOMINIQUE VELLARD. GLOSSA GCD P32301 (Diverdi). 2005. 60'. DDD. PN



De este CD de Glossa podríamos decir que es una novedad elevada al cubo. Nuevo disco conteniendo obras nuevas compuestas con un novedoso concepto. Su creador es Dominique Vellard, fundador y

director del Ensemble Gilles Binchois, uno de los más prestigiosos conjuntos especializados en la interpretación de música renacentista y particularmente en la de los maestros pertenecientes a la llamada escuela franco-flamenca. Interpreta aquí cinco obras con tradicionales temas religiosos latinos (*Las siete palabras*, *Caligaverunt*, *Stabat Mater*, *O vos omnes*, *Misa Laus Deo*) compuestas por el propio Vellard entre 1999 y 2004. Dado que hemos recalcado inicialmente el carácter de la grabación, entendemos deshecho el prejuicio inicial que podría existir sobre la misma y aclaremos que no hay nada de neo-poli-fonía ni mucho menos de lo que podríamos llamar minimalismo místico en las obras que contiene.

Antes de iniciar su audición es más que recomendable, más bien imprescindible, leer lo que podríamos llamar la exposición de motivos, recogida ampliamente en la carpetilla como entrevista con Dominique Vellard y que incluye la habitual versión castellana en los discos de la excelente editora española, con la que el Ensemble Gilles Binchois colabora por primera vez. Producto de un profundo conocimiento de la expresividad alcanzable recurriendo tan solo a una, dos o tres voces, basada no solamente en los modos desarrollados en Europa sino también en culturas orientales, reivindicando y poniendo de relieve la función que tenía la especialidad de cantor en la música religiosa del medioevo, el contenido del disco es, además de muy interesante, sumamente emotivo. Bien es cierto que ello se debe a la perfecta simbiosis entre compositor e intérpretes y es difícilmente imaginable su separación, tanto en su gestación como en su interpretación. En consecuencia, esta edición tiene un valor especial, pues recoge algo que tiene aspecto de irrepetible.

José Luis Fernández

www.hmtienda.es

la tienda on-line de
harmonia mundi ibérica

D V D

CRÍTICAS de la A a la Z

Ton Koopman

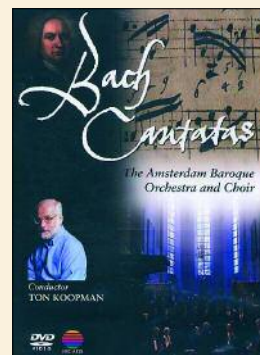
EXCELENCIA



BACH: Cantatas
Actus Tragicus BWV
106, Aus der Tiefen
BWV 131, Wachet auf BWV
140, Herz und Mund und Tat
und leben BWV 147, Schweigt
stille BWV 211, Ich will den
Kreuzstab gerne tragen BWV
56. ELIS BONGERS, LISA LARSSON,
ANNE GRIMM, sopranos; ELISABETH
VON MAGNUS, contralto; LOTHAR
ODINIUS, tenor; KLAUS MERTENS,
bajo. CORO Y ORQUESTA BARROCA
DE ÁMSTERDAM. Director: TON
KOOPMAN. Director de vídeo: JAN
DE ROODE.
NVC ARTS 50-51442-1565-2-2
(Warner). 1997. 178'. **PN**

Nos ofrece NVC Arts un excelente DVD con nada menos que 6 *Cantatas* bachianas en magníficas interpretaciones de Ton Koopman al frente de sus conjuntos habituales, grabadas en 1997. El director holandés ofrece una sabrosa introducción —en inglés, pero hay subtítulos— antes de cada *Cantata* (hay sus excepciones: la *BWV 147* no tiene esa introducción de Koopman, por ejemplo) y los marcos en que se llevan a cabo las filmaciones —sendas iglesias y un café para la *Cantata BWV 211*— no pueden ser más adecuados. Las interpretaciones siguen el *modus operandi* habitual de Koopman: contingentes reducidos, excelente manejo de los corales, clarísima

exposición de las texturas, cuidada matización y línea expresiva en la que son igualmente aparentes la enorme devoción del holandés por esta música y su vitalidad y energía contagiosas, antes que la especial riqueza de contrastes a que nos acostumbra Harnoncourt o la especial introspección de Herreweghe o Leonhardt. El comienzo de la *BWV 140*, majestuoso, es un magnífico ejemplo de estas sobresalientes interpretaciones, que han conseguido justo reconocimiento en su versión en CD. En el presente formato, con muy cuidada realización de Jan de Roode, ganamos la belleza de las dos iglesias escogidas para la filmación (Pieterskerk en Utrecht y Grote Kerk en Naarden) además del antes apuntado *Statscafé* de Waag, en Doesburg, donde la *Cantata del café* obtiene una representación semi escenificada, en un ambiente de humor y desenfado, y las siempre interesantes introducciones, tan documentadas como ilustrativas, de Koopman. Ciertamente, hay contribuciones solistas (von Magnus, Mertens, Odiinus) mejores que otras (Bongers, Larsson), pero el resultado general es envidiable y la prestación instrumental se mueve en un nivel consistente de excelencia. La presentación del DVD es por lo demás algo



cutre: no hay folleto y las pistas sólo separan una cantata de otra, pero no los números individuales (¿tanto costaba?). También se podía haber omitido la repetición del mismo pasaje visual y musical como introducción a cada *Cantata*. En todo caso, se trata de peros de menor entidad. Estamos ante un DVD estupendo, muy bien aprovechado (prácticamente 3 horas), con una excelente grabación y un nivel interpretativo sobresaliente. Todo ello, puesto al servicio de algunas de las más hermosas *Cantatas* bachianas, conforma un manjar digno de ser degustado una y otra vez. Simplemente escuchen el último coral de la *Cantata BWV 56*. Y si no se emocionan con esto, háganselo mirar. No se lo pierdan.

Rafael Ortega Basagoiti

BEETHOVEN:

Sinfonías n.ºs 1, 6 y 8. ORQUESTA
FILARMÓNICA DE BERLÍN. Director:
CLAUDIO ABBADO.
EUROARTS 2051168 (Ferysa). 2001.
106'. **PN**

Sinfonías n.ºs 2 y 5. ORQUESTA
FILARMÓNICA DE BERLÍN. Director:
CLAUDIO ABBADO.
EUROARTS 2051158 (Ferysa). 2001. 78'.
PN



A pesar de que estos dos volúmenes no fueron comentados en SCHERZO, sí salieron al mercado y estuvieron disponibles bajo el sello TDK. Ambos completan el

ciclo Beethoven que Abbado interpretó en vivo con su orquesta en la Sala de la Academia de Santa Cecilia de Roma. Las interpretaciones, como era de esperar y a juzgar por el ciclo que estos mismos director y orquesta grabaron en audio para Deutsche Grammophon por esas mismas fechas, conjugan objetividad, virtuosismo, brillantez, análisis y un punto de asepsia que no encontramos en el ciclo citado de DG. Así, la *Quinta* por ejemplo, es algo distante y excesivamente sobria, aunque, como todas las que se comentan, excepcionalmente tocada; lo mismo que la *Pastoral*, que quizá no se pueda tocar mejor, pero que carece de ese profundo lirismo y de esa emoción y sonoridad amplia y natural que ha sido el marchamo de las grandes recreaciones de esta página maestra. En general, las cinco obras que aquí se comentan pecan en manos de Abbado de cierta impersonalidad

y asepsia (cosa que, insistimos, no sucedía en su segundo ciclo para DG), aunque su magisterio técnico, su cuidadísima planificación, sus matices y su pasmosa ejecución orquestal, lleven al espectador a inclinarse más por la admiración que por la emoción. Buen sonido y estupendas filmaciones. En suma, otro ciclo Beethoven más del director milanés (el tercero) que en esta ocasión se beneficia de la imagen, pero que a nuestro juicio no supera el intenso ciclo anterior con esta misma orquesta para DG. Recomendable exclusivamente para sus incondicionales.

Enrique Pérez Adrián



Lars Ulrik Mortensen

SCHOLL ES CÉSAR

HAENDEL: Giulio Cesare in Egitto. ANDREAS SCHOLL (Giulio Cesare), INGER DAM-JENSEN (Cleopatra), RANDI STENE (Cornelia), TUVA SEMMINGSEN (Sesto), CHRISTOPHER ROBSON (Tolomeo). CONCERTO COPENHAGEN. Director musical: LARS ULRIK MORTENSEN. Director de escena: FRANCISCO NEGRÍN. Director de vídeo: THOMAS GRIMM. 2 DVD HARMONIA MUNDI HMD 9909008.09. 216'. **PN**

El montaje de Negrín es mucho menos imaginativo que el de McVicar para Glyndebourne (disponible en DVD en Opus Arte). La acción se desarrolla en alguna guerra moderna de Oriente próximo, con los romanos como occidentales y los egipcios parecidos a unos enmascarados fedayines. Evidentemente se recurre a los toques de humor

que parecen empeñados en desmentir que estamos ante una ópera seria, Cleopatra aparece como una estrella de cine, Tolomeo en la ducha... Con todo, algunos momentos no dejan de poseer una interesante ambigüedad, como al descender Tolomeo a ras de tierra por medio de una plataforma, quedando fuera sólo su cabeza. Un chiste visual que sin embargo anuncia su futura decapitación. Si se aceptan estos condicionantes, la función discurre con agilidad y buenos momentos dramáticos, sobre todo en las escenas de prisión del tercer acto. La parte musical es muy fluida, con una dirección de Mortensen que, si no es tan refinada y colorista como la de Christie en la versión antes citada, sí que tiene un nervio y una incisividad notables. Sensacio-

nal la respuesta de Concerto Copenhagen, con intervenciones solistas destacadas, caso de la trompa en el aria venatoria *Va tacito e nascosto*. Sobresale en el reparto el Giulio Cesare de Andreas Scholl, capaz de sortear las agilidades más endiabladas o de dar hondura psicológica a su personaje en los instantes de mayor intimidad. El resto de los cantantes es meramente cumplidor, bien que la Cleopatra de Inger Dam-Jensen, dominadora como actriz, obtenga también pasajes memorables, sobre todo en la sensual *V'adoro pupille* o la entristecida *Piangerò la sorte mia*. Más bien histriónico el Tolomeo de Christopher Robson —obligado acaso por el director de escena— e insuficiente en lo vocal. Dura Cornelia de Stene, correcto Sesto



de Semmingsen y tosco Achilla de Palle Knudsen. Por desgracia, Harmonia Mundi sigue sin tener demasiado interés por el mercado hispánico, pues la edición carece de subtítulos en castellano. Una pena.

Enrique Martínez Miura

JANÁČEK:

Jenufa. NINA STEMME (Jenufa), EVA MARTON (Kostelnicka), JORMA SILVASTI (Laca), PÄR LINDSKOG (Steva), VIOERICA CORTEZ (Abuela). ORQUESTRA SIMFÓNICA I COR DEL GRAN TEATRE DEL LICEU. Director musical: PETER SCHNEIDER. Director de escena: OLIVIER TAMBOSI. Director de vídeo: PIETRO D'AGOSTINO. TDK DVWW-OPJNU (JRB). 2005. 127'. **PN**



A finales de la temporada 2004-2005 el Liceu presentó esta espléndida *Jenufa* cuya producción original era

de la Ópera de Hamburgo. Nos llega en dos impresionantes tomas de mayo y junio de 2005. Se ha elegido el reparto encabezado por Stemme y Marton, pero el otro lo protagonizaban nada menos que Amanda Roocroft y Anja Silja. Este magnífico DVD vale sobre todo por las dos protagonistas, aunque el nivel general era muy alto, con una dirección sobria, sin excesivo protagonismo, de Peter Schneider a una orquesta y un coro en buena forma.

La joven soprano sueca Nina Stemme es una excelente wagneriana (Isolde, Freia, Elisabeth, Sieglinde, Elsa, Senta), straussiana (Marschallin, Arabella, Ariad-

na, *Cuatro últimos Liedes*), y pucciniana (Manon, Mimì, Tosca, Cio Cio San); pero también ha sido la Katerina de Shostakovich y la Marie de *Wozzeck*. Su construcción vocal y dramática de Jenufa es portentosa, poderosa, vibrante, dolorosa, nunca débil aunque siempre frágil. Junto a ella, la madura Eva Marton crea una Kostelnicka muy humana, muy alejada de ese otro papel del mismo compositor, la Kabanicha de *Katja Kabanová*, que a veces sirve de equivocado referente. Es una opción nada obvia, porque otras cantantes optan por una Kostelnicka más dura, más rígida. Ambas sopranos tienen su culminación en los monólogos del acto segundo, magistrales, insuperables. Y brillan en los dúos y en los conjuntos. Los dos tenores dan una excelente réplica, en especial Jorma Silvasti en Laca, pero no es menor el complejo y matizado Steva de Lindskog. La toma de vídeo de D'Agostino es rigurosa, y los primeros planos y los planos medios realzan la construcción de los personajes por parte de los cuatro protagonistas; incluso el de Viorica Cortez en la Abuela.

La puesta en escena de Tambosi está al servicio de cantantes y foso, y potencia el sentido trágico y doloroso de este drama que se desarrolla a lo largo de las estaciones. En resumen: una opción superior para una *Jenufa* en imágenes, por lo

bello y adecuado de las mismas, y por la base musical de primer orden que las sustenta. Subtítulos aceptables en castellano, pese al permanente y anacrónico "vos" en vez de "usted"; mejores, creemos, en catalán, además de otros idiomas.

Santiago Martín Bermúdez

MOZART:

La flauta mágica (para niños).

ILEANA COTRUBAS (Pamina), PETER SCHREIER (Tamino), CHRISTIAN BOESCH (Papageno), ZDISLAWA DONAT (Reina de la Noche), KURT RYDL (Sarastro). CORO DE LA ASOCIACIÓN DE CONCIERTOS DE LA ÓPERA ESTATAL DE VIENA. ORQUESTA FILARMÓNICA DE VIENA. Director musical: JAMES LEVINE. Guión: CHRISTIAN BOESCH, basado en una producción de JEAN-PIERRE PONNELLE. Presentación: CHRISTIAN BOESCH Y JEAN-PIERRE PONNELLE. Director de vídeo: BRIAN LARGE. TDK DVWW-OPMFC (JRB). 106'. 1982. **PN**



Este original espectáculo filmado en la Felsenreitschule de Salzburgo en una matinée del Festival de 1982, consiste en una idea con guión de Christian Boesch (el Papageno de esta

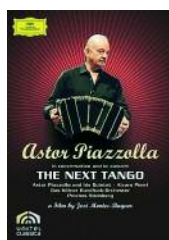
velada), quien va narrando a un público compuesto por niños de entre 6 y 14 años toda la historia y peripecias de esta "ópera alemana en dos actos", como la llamó su autor, intercalando entre los números de la misma diversos conceptos hábilmente clarificados para ser deglutidos sin problemas por una mente infantil (¿qué es una ópera?, ¿qué es un director de escena?, ¿qué es un aria de coloratura?, ¿qué es un aria de bajo?, ¿cuál es la misión del director de orquesta?), todo ello sin desviarse de una línea argumental básica y trufado de divertidas anécdotas, ejemplos e historias que permiten mantener la atención de los niños sin ningún problema. La atractiva intervención de Boesch y las esporádicas de Ponnelle y Levine, por no hablar de los impecables cantantes y actores que dan vida a los personajes de esta popular ópera, hacen del espectáculo un atractivo documento que se recomienda sin ninguna reticencia ni salvedad para públicos de toda clase y condición, ya sean infantiles o adultos. El principal problema es que toda la velada transcurre en lengua alemana, y los subtítulos de este DVD solamente vienen en inglés y francés, un obstáculo que seguramente impedirá que los niños españoles e hispanoamericanos puedan tener acceso a este delicioso entretenimiento, a no ser que sus padres o en sus colegios les

vayan explicando pacientemente lo que va sucediendo en la escena. Por lo demás, imaginativo, original, pedagógico y entretenido, y por si fuera poco, con música de Mozart, ¿qué más se puede pedir?

Enrique Pérez Adrián

PIAZZOLLA:

El tango que vendrá. ÁLVARO PIERRI, guitarra. QUINTETO. ORQUESTA DE LA RADIO DE COLONIA. Director: PINCHAS STEINBERG. Director de vídeo: JOSÉ MONTES-BAQUER. DEUTSCHE GRAMMOPHON 00440 073 4319 (Universal). 1985. 88'. **PN**



Una larga entrevista con Astor Piazzolla, que da lugar a un relato en primera persona, se une en este DVD a la ejecución de varias de sus obras de mayor formato: *Doble concierto para bandoneón, guitarra y orquesta de cuerdas*, *Concierto para bandoneón, orquesta de cuerdas y percusión*, *Adiós Nonino para bandoneón y orquesta de cuerdas*. Piazzolla habla de sus comienzos, de su formación con Ginastera y Boulangier, su rol dentro de la historia del tango (exageradamente heroico en la versión autobiográfica), las dificultades y encantos de tocar el bandoneón, la cercanía de algunos maestros contemporáneos como Stravinski, Bartók y Villa-Lobos. Otras precisiones acerca de la historia de su instrumentos le son facilitadas por un coleccionista y varios estudiosos alemanes. El conjunto es de un alto valor documental, al que cabe añadir la ejecución de las partituras piazzollianas por su autor, en versiones naturalmente canónicas.

Blas Matamoro

PUCCINI:

Tosca. RENATA TEBALDI (Tosca), GIANNI POGGI (Cavaradossi), GIAN GIACOMO GUELFI (Scarpia). CORO Y SINFÓNICA NHK. Director musical: ARTURO BASILE. Director de escena: BRUNO NOFRI. VAI 4421 (LR Music). 1961. 132'. **PN**

Segunda interpretación visiva de la *Tosca* tebaldiana del año 1961 (la otra toma es de Stuttgart), sin aportar nada a la gloria de la soprano que se desliza segura por escena, señorial y

Nikolai Rabinovich

JÓVENES SIN VIVIENDA (EN MOSCÚ, CLARO)

SHOSTAKOVICH:

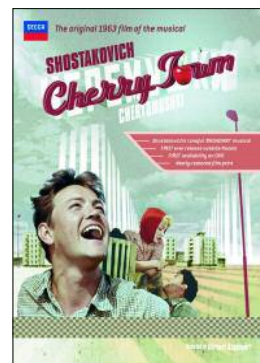
Cheriomushki. OLGA ZABOTKINA, VLADIMIR VASILIEV, MARINA JUTUNTSIEVA, GRIGORI BORTNIKOV, SVETLANA ZHIVANKOVA, VLADIMIR ZEMLIANIKIN, VASILII MERKURIEV, MARINA POLBENTSIEVA. ORQUESTA FILARMÓNICA DE LENINGRADO. Director musical: NIKOLAI RABINOVICH. Director de vídeo: GERBERT RAPPAPORT. DECCA 074 3138 (Universal). 1963. 87'. **PN**

Atención para los que no estén avisados: en enero de 1959 estrenó Shostakovich su opereta *Moscú Cheriomushki*, con libreto de Vladimir Mass y Mijail Chervinski. Esta música ligera, pegadiza, fácil era contemporánea de una de sus grandes sinfonías, la *Undécima*. El éxito fue inmediato. Puede sorprender que en la Unión Soviética de finales de los 50 se permitiera una obrita teatral en la que el punto de partida de las diversas tramas (fundamentalmente, cuatro parejas, pero no sólo) fuera la penuria de la vivienda; y también la corrupción de los funcionarios de todos los niveles. Aunque, bien mirado, podría hacerse creer a los responsables de prohibir o admitir que se trataba de un canto a las nuevas iniciativas en política de vivienda, ahora limpias de corrupción, que llevaban a superar la consabida penuria de vivienda (varias familias en un solo piso, promiscuidad, ausencia de intimidad, peleas, espionaje mutuo: ver *Ninotchka* y otras muchas sátiras cinematográficas) mediante la construcción de barrios modélicos como *Cheriomushki* (Los cerezos, bello nombre para un barrio que antes fue un pueblito independiente de Moscú). Al cabo de los años, este barrio quedó como una mísera reliquia de los tiempos de Jrushev, cuando se admitían otras penurias, como la alimenticia,

y se animaba a la gente a que comercializara productos obtenidos por ellos en las dachas los fines de semana. Según nos dicen, ese barrio es hoy una ruina lamentable, un barrio moscovita poco recomendable para vivir en él.

Pocos años después la opereta fue llevada al cine, y he aquí el resultado, con el título de *Cheriomushki* y una iconografía pastelera y divertida. Más o menos la misma música, más o menos los mismos éxitos, pero adaptados a la diversidad de escenarios (muy logrado todo esto) y con protagonismo de trama y personajes frente a la propuesta teatral, que era sobre todo musical. Entre otros, ahí está ese canto que tanto le gustaba a Shostakovich, del que le acusaron de plagio, y que apareció por primera vez en su partitura para la película *Contra-plan*, de Ermler y Iukevich, que se convirtió en himno de la ONU y cuya belleza más o menos triunfal y pegadiza reaparece aquí. Sospechamos que pronto tendremos una integral de la comedia original, gracias a Gergiev, que la ha recuperado para la escena y hasta la ha llevado a Londres, aunque no sabemos si la ha grabado.

Tenemos una parte satírica que sorprende hoy día, pero al mismo tiempo se nos muestran jóvenes moscovitas bellos y marchosos, sonrientes (aunque aquí con una tranca que los aleja de los sonrientes chinos de los tiempos de Mao y la desdichada Revolución cultural), de manera que este film está a mitad de camino entre las muy anteriores piezas teatrales ácidas del propio Shostakovich (*La edad de oro*, *El perno*, *La nariz*) y películas como *Las chicas de la Cruz Roja*, sí, aquellas pelis producidas por Dibildos y otros que enseñaban una juventud asexualada, alegre y divertida en la bella España de Franco poste-



rior al Plan de estabilización. Hay que advertir que estas pelis eran contemporáneas de *Cheriomushki*. Pero que no tenían la gracia de ésta, que goza de una puesta en escena brillante y a veces deliberadamente disparatada de Gerbert Rappaport.

Nos cabe la duda de si los protagonistas que vemos son los que cantan. Nos parece que no, aunque nadie nos dice otra cosa, ni siquiera la Biblioteca del Vago, Internet. Pero ahí está la pareja principal, Lidoshka y Boris, protagonizada por dos bailarines reputadísimos, Olga Zabotkina y Vladimir Vasiliev (éste llegó a ser director del Bolshoi en época de Ieltsin). No, no cantan ellos. Pero, entonces, ¿quién canta? Lo que sí podemos decir es que el *play back* funciona bastante bien, y que hay algunas voces sensacionales, como la de tenor que se le atribuye a Vladimir Zemlianikin, que hace el personaje de Sergei. Por lo demás, la Filarmónica de Leningrado, dirigida con habilidad por Nikolai Rabinovich, diseña un adecuado paisaje para este colorín de juventudes optimistas y camaraderías varias. En cuanto al problema de la vivienda... no pasan los siglos, madre mía; no hace falta viajar a la URSS de 1962, ya te digo.

Santiago Martín Bermúdez



distante, aunque algo ajena a las situaciones dramáticas en las que se encuentra hundida, ya que la expresión a menudo más amable que otra

cosa se contradice con los gestos y actitudes. Aporta la belleza vocal, siempre de irresistible impacto sobre todo en la zona central y un canto cuidadísimo, a partir de un *legato* de impoluta naturalidad, siempre buscando seducir al oyente (y lo logra, desde luego). Las frases más dramáticas, esas que definen tan bien el certero recitati-

vo pucciniano, vienen solventadas con astucia y prudencia, evitando el ridículo. Sin embargo, no puede pasar por alto el grito final al arrojarse al vacío, a la manera en que lo hacía cuando cantaba la ópera en el Met. El sonoro, pigmentado timbre de Poggi, además del volumen generoso, se ponen al servicio de un Cavaradossi de

una sola y única pieza, pero inevitablemente eficaz para el público. Guelfi, voz de importancia como se sabe, es el que logra mayor empeño en describir a su Scarpia, aunque lo haga por el lado más convencional. Aportan su indudable dignidad al terceto principal, el Angelotti de Silvano Paglicca y el Sacristán de Giorgio Onesti haciendo honor a su apellido. Basile aporta el sostén necesario para que los solistas se luzcan, ya que de eso se trata, y Nofri, por medio de los exactos decorados de Cesare Mario Cristini, ofrece un espectáculo que tiene que ver con las intenciones y la música de Puccini.

Fernando Fraga

nífica dirección de actores, como el árbol gigante del segundo acto con efectivos juegos de luz o la agonía del protagonista en el acto tercero, en el que todo transcurre en su mente delirante. Bella, imaginativa y original, sin duda, una de las puestas en escenas más personales de este drama musical. Barenboim está a la altura en una obra por la que siempre ha tenido especial afinidad, y su dirección fluida, apasionada, intensa, entregada y de correcto acompañamiento a las voces, es otra de las bazas importantes de esta película. El equipo de cantantes-actores cumple con

efectividad: Kollo sortea bien sus carencias vocales en un momento en el que todavía tenía medios y construye un memorable héroe impecablemente interpretado y notablemente cantado, especialmente en el acto tercero. Johanna Meier es una Isolda precisa, segura, afectiva y amorosa (¡esas miradas en las que literalmente se derrite!), a pesar de que destaque poderosamente en los primeros planos de su iracundo acto primero. Sobresalientes Salminen y Schwarz, como siempre por otra parte, y algo apurado el Kurwenal de Hermann Becht. Correcto plan-

tel de comprimarios y excelentes coro y orquesta.

En suma, *Tristan* escénico y musical de primer orden a pesar de que, como ya se ha apuntado, pierda bastante al pasarse a película. Aun así, una experiencia recomendable para todo el mundo que tenga cierta sensibilidad para esta acción dramática, un universo onírico, simbólico y abstracto que cautivará a cualquier aficionado wagneriano. Buen sonido, notable imagen con las pegadas ya apuntadas y subtítulos en español bien traducidos.

Enrique Pérez Adrián

RECITALES

WAGNER:

Tristán e Isolda. RENÉ KOLLO (Tristán), JOHANNA MEIER (Isolda), MATTI SALMINEN (Rey Marke), HERMANN BECHT (Kurwenal), HANNA SCHWARZ (Brangania), ROBERT SCHUNK (Melot). CORO Y ORQUESTA DEL FESTIVAL DE BAYREUTH. Director musical: DANIEL BARENBOIM. Director de escena y de vídeo: JEAN-PIERRE PONNELLE. 2 DVD DEUTSCHE GRAMMOPHON 00440 073 4321 (Universal). 1983. 245'. **PN**

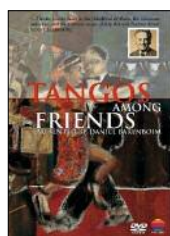


Se publica ahora por primera vez esta película filmada en el teatro del Festival de Bayreuth (sin p ú b l i c o) entre los días 1 y 9 de octubre de 1983, y que culminaba con éxito indudable la primera aparición de Barenboim y Ponnelle en este Festival dos años antes, en concreto el 25 de julio de 1981. Lamentablemente, el DVD no rinde justicia por completo a las proezas escénicas del realizador francés, ya que el juego de luces y la precisión óptica en cualquier pantalla de televisión no son todo lo efectivas que hubiese sido deseable y quedan un tanto diluidas, aunque el trabajo de Ponnelle, responsable aquí de todo lo concerniente a la escena (trajes, decorados y luces incluidos), fascine y magnetice al espectador con un sortilegio especial. A veces, sobre todo en los primeros planos, se permite evitar el *play back*, y el realismo conseguido es impresionante, logrando también momentos espectaculares, independiente de la mag-

DANIEL BARENBOIM.

Pianista.

Tangos entre amigos. Director de vídeo: JOSÉ MONTES-BAQUER. WARNER 256469974-2. 1992. 54'. **PN**



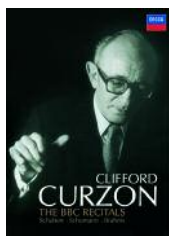
Dentro de la auténtica enciclopedia musical que es el maestro Barenboim no podía faltar el tango. Aún más: sólo cuando él se puso a tanguear ante el teclado, muchos se enteraron de que es argentino. Este DVD, filmado en Buenos Aires con parlamentos en castellano e inglés, oportunamente subtítulos, es un ameno, didáctico y deleitable recorrido por los trabajos tangueros de Barenboim y sus compañeros de equipo (Rodolfo Mederos y Héctor Console), sumados a la actuación de Plácido Domingo cantando y tocando el piano. Pantallazos de Gardel, vistas de la ciudad, intervenciones de personalidades varias (el sumo pianista Horacio Salgán, el letrista Horacio Ferrer) completan oportunamente la entrega, donde no faltan sesiones de baile, convenientemente sofisticadas y profesionalizadas, todo ello sometido a un excelente trabajo de montaje. Guinda del postre, la *Danza de la moza donosa* de Alberto Ginastera. No pudo faltar el máximo compositor nacional, aunque no dejara escrito ningún tango, pues entre sus alumnos se contó —nada menos— Astor Piazzolla.

Blas Matamoro

CLIFFORD CURZON.

Pianista.

Los recitales para la BBC. Obras de Schumann, Brahms y Schubert. Incluye fragmentos de audio y bonus CD: Curzon conversa con Alan Blyth y Roy Plomey. DVD + CD DECCA 074 3186 (Universal). 1960. 62' (Películas). **PN**



De las muchas cualidades del arte de Clifford Curzon destaca su cuidado por la belleza de sonido. La riqueza de su colorido, la amplísima gama de matices, la elegancia con que los emplea, es lo que hacían de él un pianista de excepción. Sus medios eran estupendos, pero pese a todo no era, como atestiguan estas grabaciones, un virtuoso de esos a los que no se les escapa una. Las *Escenas de niños* de Schumann se nos presentan con una concepción sencilla, luminosa, animada antes que intimista o nostálgica. Una interpretación muy cuidada, dibujada de un trazo, de indudable encanto lírico. El *Capriccio* brahmsiano es apasionado y poderoso. Estas dos obras componen la primera parte del disco, grabada en 1959 en blanco y negro, con una realización un tanto arcaica, pero a tono con la época. La segunda parte, grabada en 1968 en color, está íntegramente dedicada a Schubert. De nuevo disfrutamos del bellísimo sonido del gran pianista británico, aunque en mi opinión la fortuna le acompaña mucho más en

la deliciosa traducción del *Momento musical* que en la del *Impromptu*, excesivamente acelerado, nervioso y lineal. En la gran *Sonata D. 960* Curzon explota más la vena lírica que la carga dramática que tiene esta obra, y que otros —Richter a la cabeza— han extraído en todo su desgarrar. Y quizá por ello, buena parte del primer tiempo, en sus manos un tanto vivo y sin la repetición de la primera parte, queda un tanto descafeinado, algo que también ocurre en la coda de este movimiento. Muchísimo mejor es el segundo, lleno de nostálgica tristeza y con unos matices soberbios. Elegante y lírico el Scherzo. Inquieto y apasionado en el último, conservando siempre ese sonido mágico. Por lo demás, la presentación del DVD es estupenda, e incluye una galería de fotos del artista, programas originales de sus conciertos, discografía completa para Decca y, lo más importante, partituras anotadas por el artista de las *Sonatas D. 850* y *D. 960* de Schubert, que pueden seguirse mientras se escucha su interpretación en audio. El DVD también ofrece diferentes fragmentos de audio (en inglés, naturalmente), extraídos de programas de la BBC en los que Curzon habla de Schnabel, de las influencias que recibió (Ketelbey, Wood), etc. El bonus CD ofrece más conversaciones de Curzon en la BBC, sobre sus profesores (Schnabel, Landowska) y sobre sus discos preferidos. Un documento, en fin, muy interesante y muy bien presentado. Recomendable.

Rafael Ortega Basagoiti

schetzo

KIRI TE KANAWA. Soprano. **A Celebration.** Páginas de *Seahawk*, *Die Tote Stadt*, *Louise*, *Aida*, *Las bodas de Figo*, *Réquiem*, *La bohème*, *Gianni Schicchi*, canciones, cantos maoríes y comedias musicales. DENNIS O'NEILL, tenor. WAIHIRERE MAORI GROUP. TRÍO ANDRÉ PREVIN. CORO Y SINFÓNICA DE LONDRES. Director: STEPHEN BARLOW. Director de vídeo: DECLAN LOWNEY. DECCA 061 1709 (Universal). 1994. 151'. **PN**



Motivada por su 50 cumpleaños se efectúa esta velada (en parte ya años ha publicada en CD) en el inmenso Royal Albert Hall donde la neozelandesa recuerda sus orígenes, a través de 20 minutos de cantos y danzas maoríes que levantan un poco el ánimo del muerto público anglosajón. También alude a su carrera, sobre todo con un excelente *Porgi amor* mozartiano y un equivalente *Befreit* straussiano. En *La bohème* pucciniana se hace acompañar del dócil Rodolfo de O'Neill en el final del acto I cantado lánguidamente en complicidad con Barlow. Sube la tensión con una canción de McKoy, Kiri en plan cantante de jazz, soberbiamente acompañada por el Trío Previn y se sigue manteniendo el interés con varios fragmentos de conocidas comedias musicales, clásicas como *South Pacific* y más recientes como *Sunset Boulevard*. Interesantísima el aria de Herrmann para la película de Welles, *Citizen Kane* que Kiri sí canta bien con un agudo final de levantar del asiento. En tanto batiburrillo, la soprano, bella, elegante y con un cierto toque de cursilería, se cambia varias veces de vestido (a cual de peor gusto) y canta siempre musical, seductora, en un estado vocal sorprendente, entregada a su manera, dando en definitiva cuenta de su arte y personalidad. Apoteosis final con varias propinas y la inevitable tarta con el "cumpleaños feliz", todo en plan muy del lugar. Entre los rellenos, en plan propaganda de otras publicaciones en torno a la cantante, un *Bailero* de Canteloube de manual, en filmación videográfica de Peter Bartlett, y un documental acerca del rutinario *Bocanegra* del Covent Garden con Solti, publicado asimismo por Decca en 1991. Sin subtítulos.

Fernando Fraga

VARIOS

GRAN GALA DE VERDI.

Páginas de *Aida*, *Un ballo in maschera*, *Il corsaro*, *Don Carlo*, *Falstaff*, *La forza del destino*, *Jérusalem*, *Nabucco*, *Otello*, *Rigoletto*, *La traviata* e *Il trovatore*. SOLISTAS. CORO DEL FESTIVAL VERDI. ORQUESTA DEL MAGGIO MUSICALE FIORENTINO. Director: ZUBIN MEHTA. EUROARTS 2051058 (Ferysa). 2001. 182'. **PN**

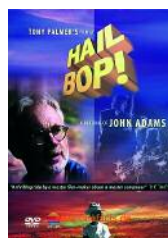


Publicado anteriormente (en 2 DVD) por TDK, este magno concierto reúne a una serie de estrellas líricas para homenajear al músico en el centenario de su fallecimiento, en un curioso popurrí donde se mezclan algunos títulos populares con otros casi "malditos". Realizado en Parma (no en el Teatro Regio sino en el Padiglione Palacassa) asistimos a un desfile de 17 cantantes de amplia representación generacional en un concierto donde todo resulta disfrutable, pese al diferente nivel interpretativo. En estas tres horas de canto verdiano podemos quedar muy satisfechos del generoso Duque de Mantua de Marcelo Álvarez, de la Violetta siempre de escalofriante seguridad aunque algo distante de Mariella Devia, del oficio de Daniela Dessì, del carisma de José Cura (*Otello* y *Radamès*) o de Plácido Domingo (musical y maduro Manrico), de la opulencia instrumental e interpretativa de Leo Nucci, además del arte de otras primeras figuras como Barbara Frittoli, Gloria Scalchi, Ruggero Raimondi, Luciana d'Intino y un muy entregado José Carreras recordándonos dos personajes juveniles verdianos, Corrado y Gastone, en bastante manera rescatados del ostracismo allá por los setenta por el tenor catalán. Entre los concurrentes más jóvenes, una sólida Elisabete Matos hace destacar sobre todo su Gulnara. Mehta, incansable y animoso, dirige la velada que comienza muy oportunamente con el *Va pensiero* de *Nabucco* y con el mismo popular momento culmina, ahora el coro reforzado por los 17 solistas, quienes anteriormente han puesto en pie la tan festiva fuga final del *Falstaff*, escuchada por tanto con un arrebató especial e insólito.

Fernando Fraga

HAIL BOP!

A Portrait of John Adams. Obras de Adams. Diversos intérpretes. Director de vídeo: TONY PALMER. WARNER Music Vision 50-51011-4857-2-5. 2006. 98'. **PN**



En este interesante y vistoso documental sobre John Adams y su música encontraremos fragmentos de obras ya célebres del autor en versiones ya conocidas además de otras composiciones que se han grabado especialmente para la ocasión. Así, tenemos a Edo de Waart a la batuta, que es uno de los grandes valedores del compositor americano, entre los más destacados intérpretes que aquí concurren, además de Emanuel Ax, The London Sinfonietta, Kent Nagano, Michael Collins y un etcétera de auténtico lujo. Y no es para menos pues, pese a quien pese y por mucho que el éxito de Adams levante sospechas entre cierto sector del público y de la crítica, la música de este compositor es de las más interpretadas y de las más grabadas de los últimos años en lo que a creación reciente se refiere. Tenemos ensayos, comentarios entusiastas de intérpretes y de otras personas que se han relacionado con Adams, los pertinentes apuntes biográficos, y por supuesto el compositor hablando de música en general y de la suya en particular.

Adams reivindica la relación con el público, lo importante que es comunicarse con la gente aunque ello suponga hacer más sencilla la propia música. Y, de hecho, Adams apuesta por la sencillez. Pero la suya es una sencillez honesta y da la sensación que compone aquello que realmente desea componer, y los comentarios que hace de todo esto resultan sumamente interesantes y sustanciosos. Y además, la música habla por sí misma, lo cual no es poco.

Curiosamente, los subtítulos sólo podemos leerlos cuando se habla y no cuando se canta, aunque se incluyan fragmentos de óperas y de otras composiciones vocales. Pero no importa, pues la música de Adams, ya lo hemos dicho aquí en más de una ocasión, se disfruta por sí sola y no hace falta saber mucho de ella, sólo dejarse llevar.

Una muy buena introducción a la música de Adams para quienes no estén muy familiarizados con ella. Los conocedores, sin duda, pasarán un buen rato con este DVD.

Josep Pascual

KEEPING SCORE.

Revolutions in Music. Beethoven's Eroica.

Documental dirigido por DAVID KENNARD y JOAN SAFIA. ORQUESTA SINFÓNICA DE SAN FRANCISCO. Director: MICHAEL TILSON THOMAS. Director de vídeo: GARY HALVORSON. AVIE UPC 8 21936-0013-9 4 (Gaudisc). 2005. 90'. **PN**



Todavía reciente el DVD en el que Tilson Thomas nos "explicaba" la *Sinfonía n.º 4* de Chaikovski al tiempo que nos ofrecía una versión magnífica de tan importante obra, y de paso nos recordaba a muchos al Bernstein más "pedagógico" y entusiasta, nos llega una nueva entrega de la colección *Keeping Score*. En este caso se trata de la *Heroica* de Beethoven. Ya existen otros trabajos que, como éste, insisten en el aspecto revolucionario de la *Sinfonía n.º 3* de Beethoven, uno de ellos, también un DVD aparecido no hace mucho, firmado en lo musical por Gardiner, realizado por Simon Cella Jones y titulado *El día que la música cambió*, con un Beethoven encarnado por Ian Hart.

La cercanía del presente DVD con este planteamiento revolucionario queda bien claro en su título, *Revolutions in music*. Como en el DVD de Chaikovski, aquí no sólo habla Tilson Thomas sino también los músicos de la orquesta, y el director se ayuda del piano para ilustrar mejor sus comentarios. Todo muy "a la Bernstein" y, por tanto, muy bien y muy ameno, con momentos interesantes de las sesiones de ensayo y, por supuesto, la interpretación de la obra completa en versión de gran interés.

Magnífica introducción a tan importante obra dirigida no sólo a los no muy puestos sino a todo el mundo. Los subtítulos en español son muy mejorables y con algún que otro disparate, de modo que, lo mejor, es prescindir de ellos.

Josep Pascual

LA SIERRA ALREDEDOR DE LA VOZ

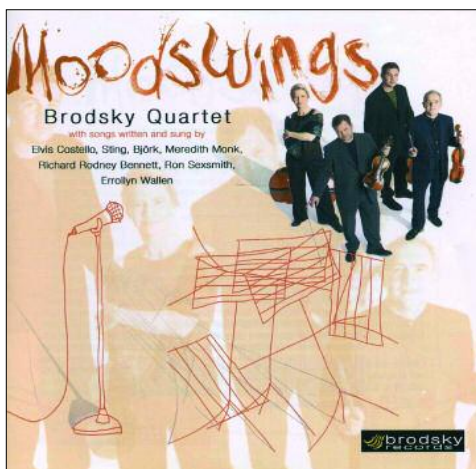
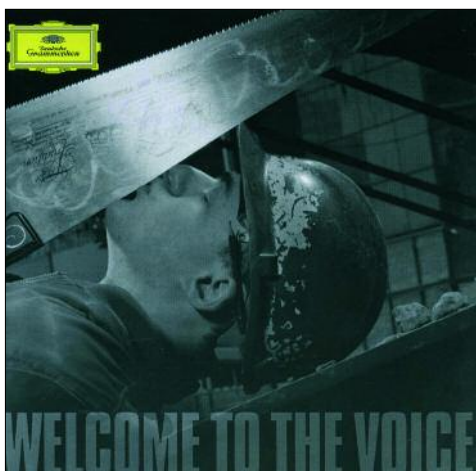
Una voce poco fà

Compartí mi vida con una cantante de ópera, aprendí a vivir feliz entre las voces de esa mujer y de sus colegas, a reconocer los tipos de voz, a distinguir entre la tesitura y el timbre, a captar los matices y expresiones diversas de la voz sobre la escena o durante el desayuno, en la ira o en el placer. En esta ciudad dónde vivíamos, aprendí también que no todos los habitantes eran cantantes de ópera: algunos cantaban músicas tradicionales de sus países, otros eran cantantes de variedad, de pop, de folk, o eran *cantastorie*, poetas (que cantaban, también ellos). Las voces eran diferentes, no impostadas, roncadas, rajadas, ásperas, resquebrajadas, incluso desentonadas o aguardentosas. E íbamos de unas músicas a otras, unos con otros, pues todos se conocían, eran hermanos, novias de los hermanos, ex o futuros... íbamos de la *osteria* al Teatro Communale, de la universidad a los festivales, y esas voces formaban un universo unitario, homogéneo, coherente. No aprendí nunca a pensar o, peor, a escribir que tal cantante tenía que apoyar más aquí o acá para que la voz etc., o que le faltaba no sé qué y blablablá. No era un profesor, no era un cantante, y me gustaba estar en esa tierra de nadie que reconocí al escuchar esa "obra basada en improbables encuentros" de Steve Nieve y Muriel Teodori: *Welcome to the Voice*, Bienvenida la voz. Esos encuentros improbables (pero haberlos, haylos) ocurren delante de un teatro de ópera: Dionisios (Sting), un obrero inmigrado, llega titubeando; lo empuja el viento, lo arrastra el vino o su pasión por una cantante de ópera. Dionisios recibe luego la visita del fantasma de Carmen (Sara Fulgoni). Un amigo (Robert Wyatt: no hay desperdicios) intenta convencer a Dionisios para que vuelva a la fábrica, pero ese hace un elogio infinito de la voz humana, cicatriz visible y secreta, murmullos, encantaciones, tiernos ecos, sirenas tiránicas... Durante su sueño recibe visitas de los fantasmas de Butterfly (Nathalie Manfrino), de Norma (Amanda Roocroft). Dionisios se despierta para ver a la Cantante que ama (Barbara Bonney), quiere besar esa boca, fuente de bellos sonidos, llega la policía (el inspector Elvis Costello), carga contra los sin papeles, Dionisios es condenado a la cárcel pero lo salva la Cantante antes de volar hacia Tokio. El malvado inspector goza de la desdicha de Dionisios, pero los dioses de la ópera levantan una tempestad y empujan a la Cantante en los brazos

del amado. La ópera se acaba con ese encuentro improbable y su dúo igualmente improbable. Además de The London Voices, del Brodsky, se lucen Sting y Marc Ribot con sus guitarras. Los diferentes lugares de grabación, Londres, Nueva York, Il Palagio en Italia o la casa de los Amis Français, añaden magia a esos encuentros...

Igualmente improbables son los encuentros fomentados por el Brodsky en el CD de bello título *Moodswings* que se puede entender como el estado de mente tiene ritmo, o las alas del estado de mente. Antes de grabar *My mood swings* (primera opción pues), Costello se lo había dicho a los Brodsky: no funcionará. En cambio Sting pensaba todo lo contrario (ambos

recayeron en *Welcome to the Voice*, y Sting una vez más con su Dowland). Un jazzman, Ian Shaw, una cantante todo terreno, Jacqui Dankworth, otra sin categoría, Sophie Grimmer... completan el programa. Y en cuanto a "funcionar"... esas músicas, esas interpretaciones funcionan como un soplo lento que no está en sincronía con los latidos del corazón; o es como encontrarse, al final del exilio, con un antiguo amor, y medir las distancias que se interponen, el resto de frustración o cólera escondido en los buenos modales... Funciona como películas cuyos subtítulos no repiten exactamente, ritmo y sentido, lo que dicen los actores, como películas que muestran esa dislocación o disociación. Me acuerdo de dos películas, una muda, *La inhumana*: una cantante de ópera obliga a sus criados a llevar máscaras que les impiden oír las "cosas más secretas" que se dicen los invitados durante las fiestas. Otra, *La dolce vita*: al alba, tras una noche blanca, Marcello Mastroianni se ha quedado sólo en la playa: ve a lo lejos una mujer que había visto antes. Ella le llama, le dice palabras que se llevan el viento y las olas. Él le dice que no consigue oírla, la mujer sigue hablando, le hace señales y al cabo de un momento, renuncia, sonríe y se va. No volverán a verse; el encuentro es imposible. Pero esa imposibilidad funciona, pues es materia de otra obra. Varios estilos vocales antagónicos se reúnen, las voces no se engendran o no se contestan forzosamente; esas músicas no me obligan a renunciar al disparate de mi objetividad. Hay en esos encuentros una ausencia, una carencia que indica que la obra no estará nunca acabada: y me gusta poder devolverle (imagino) lo que se ha perdido.



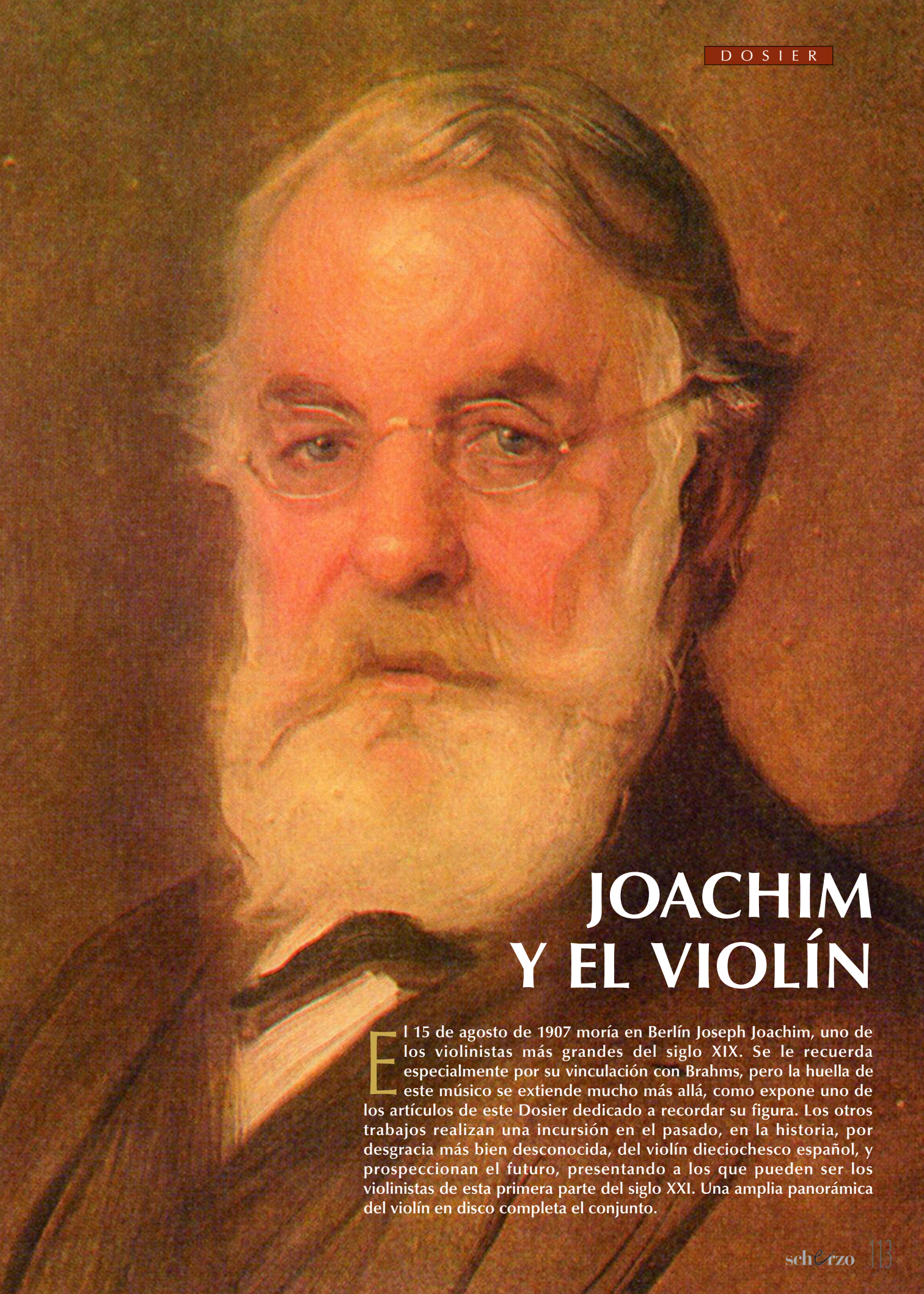
WELCOME TO THE VOICE... *Música de Steve Nieve, libreto de Muriel Teodori.* BARBARA BONNEY, SARA FULGONI, AMANDA ROOCROFT, STING, ELVIS COSTELLO, VOCES. THE LONDON VOICES. LE CHOEUR DES AMIS FRANÇAIS. CUARTETO BRODSKY. DEUTSCHE GRAMMOPHON 4776524 (Universal). 2007. 71'. DDD. **PN**

MOODSWINGS. *Canciones de Sting, Elvis Costello, Emma Tillyer, Björk, Meredith Monk, Richard Rodney Bennet interpretadas por sus autores.* JACQUI DANKWORTH, IAN SHAW. CUARTETO BRODSKY. BRODSKY BRD3501 (Diverdi). 2005. 55'. DDD. **PN**

Pierre Élie Mamou

ÍNDICE DE DISCOS CRITICADOS

- Abendroth, Hermann.** Director. Obras de Mozart, Beethoven y otros. Berlin. . . 99
- Adams:** *Música para piano.*
Van Raat/Van Veen. Naxos. 76
- Alnaes:** *Concierto para piano.*
Lane/Litton. Hyperion. 76
- Auerbach:** *Obras para piano.*
Auerbach. BIS. 77
- Bach:** *Cantatas.* Koopman. NVC. 106
— *Misa en si menor.* Bernius. Carus. 77
— *Sonatas para violín y clave.*
Mullova/Dantone. Onyx. 78
— *Suites para chelo.*
Isserlis. Hyperion. 77
— *Variaciones Goldberg.*
Gould. Membran. 77
- Barenboim, Daniel.** Pianista.
Tango entre amigos. Warner. 109
- Bartók:** *Cuarteto 5.* Zehetmair. ECM. 78
- Beethoven:** *Concierto para piano 5.*
Grimaud/Jurowski. DG. 79
— *Sinfonías.* Abbado. Euroarts. 106
— *Sonatas para piano.*
Lewis. H. Mundi. 78
— *Sonatas para piano.*
Couvert. Zig Zag. 75
- Benda:** *Ariadna en Naxos.*
Kreck. Arcodiva. 79
- Berg:** *Wozzeck.* Gobbi,
Cuénod/Sanzogno. Myto. 74
- Berlioz:** *Lélio.* Dausgaard, Chandos. 79
— *Noches de estío.*
Fink/Nagano. H. Mundi. 80
- Biber:** *Letanías.* Junghänel. H. Mundi. 72
- Bizet:** *Carmen.* Stevens,
Del Monaco/Mitropoulos. Myto. . . 74
— *Sinfonía.* Pons. H. Mundi. 72
- Boccherini:** *Cuartetos op. 9.* Artaria. 80
- Brahms:** *Bella Magelone.*
Fischer-Dieskau/Reutter. Audite. . 80
— *Cuartetos con piano.*
Yedlina/Borodin. Melodiya. 79
— *Sonatas para clarinete.*
Héau. Zig Zag. 75
- Bridge:** *Obras para piano.*
Waes. Naxos. 81
- Bruckner:** *Sinfonía 4.* Böhm. Decca. 70
- Bussotti:** *Echi danzanti.*
Reitano. Stradivarius. 81
— *Fragmentation.* Reitano. Stradivarius. 81
- Byrd:** *Vigilate.* Phillips. Gimell. 81
- Cage:** *Atlas.* Gauwerky. Wergo. 81
- Callas, Maria.** Soprano. Obras de
Puccini, Catalani y otros. EMI. . . 100
— *The Eternal.* EMI. 100
- Cancones y salmos de la reforma.**
Visse. H. Mundi. 72
- Cantatas alemanas.** Herreweghe.
H. Mundi. 72
- Castiglioni:** *Inverno.*
Ensemble Freiburg. Stradivarius. . 82
- Chaikovski:** *Obertura 1812.*
Dorati. Decca. 70
— *Sinfonía 4.* Immerseel. Zig Zag. . . 75
- Chausson:** *Trío.* Wanderer. H. Mundi. 72
- Clementi:** *Obras orquestales.*
D'Avalos. Brilliant. 82
- Con Arriaga en su segundo centenario.**
Villa Rojo. LIM. 102
- Conciertos para clave.**
Alpermann. H. Mundi. 72
- Conciertos para violín.** Obras de
Korngold, Barber y Walton.
Ehnes/Tovey. Onyx. 103
- Corelli, Franco.** Tenor. Obras de
Puccini, Cilea y otros. Andromeda. 73
- Crespin, Régine.** Soprano.
Arias francesas. Decca. 70
- Curzon, Clifford.** Pianista.
Recitales para la BBC. Decca. . . 109
- Debussy:** *Sonata para chelo.*
Rostropovich/Richter. Decca. . . . 70
- Delalande:** *Sinfonías.* Reyne. H. Mundi. 72
- Destouches:** *Callirhoé.* Niquet. Glossa. 83
- Donizetti:** *Anna Bolena.* Callas,
Raimondi/Gavazzeni. Myto. 74
— *Don Pasquale.*
Corena, Sciutti/Kertész. Decca. . . 70
— *Elisir d'amore.* Di Stefano,
Carteri/Sanzogno. Andromeda. . . 73
— *Lucia di Lammermoor.*
Callas, Panerai/Serafin. Myto. . . . 74
- Dvorák:** *Santa Lúdmila.*
Belohlávek. Arcodiva. 82
- Estampie.** Antología. Galileo. 103
- Estocart:** *Deux cœurs aimants.*
Boterf. Ramée. 84
- Eyck:** *Fluyten Lust-hof.*
Bosgraaf. Brilliant. 83
— *Wonder all ages.* Coolen. Globe. 83
- Fedele:** *Mixtin.* Angius. Stradivarius. 84
- Felix Femina.** Tavener. Gaudeamus. 103
- Fiocco:** *Piezas.* Demeyere. Accent. . 85
- Flórez, Juan Diego.** Tenor.
Arias para Rubini. Decca. 101
- Frank, C.:** *Sonata para violín.*
Perlman/Ashkenazi. Decca. 70
- Frank, R.:** *Cuartetos.*
Schickedanz e. a. Audite. 84
- Garriga:** *Ensayo.*
Coll. Columna Música. 85
- Gasparini:** *Sonatas y cantatas.*
Fons Musica. Pan. 85
- Geminiani:** *Concerti grossi.*
Banchini. Zig Zag. 75
- Gershwin:** *Concierto para piano.*
Nakamatsu/Tyzik. H. Mundi. . . . 85
- Geminiani:** *Sonatas para violín.*
Steck. CPO. 86
- Gilles:** *Motetes.* Laurent. K 617. . . 86
- Glazunov:** *Sinfonía 5.*
Weller. Fuga Libera. 86
- Gran gala de Verdi.** Mehta. Euroarts. 110
- Grieg:** *Antología.* Varios. Brilliant. . . 71
— *Concierto para piano.*
Andsnes/Jansons. EMI. 86
- Gulda, Friedrich.** Pianista. Obras de
Beethoven, Bach y otros. Membran. 100
- Haendel:** *Giulio Cesare.* Scholl,
Stene/Mortensen. H. Mundi. . . . 107
— *Giulio Cesare.* Christoff,
Barbieri/Gavazzeni. Andromeda. . 73
— *Sonatas para violín.* Beyer. Zig Zag. 75
- Hail Bop!** Retrato de Adams. Warner. 110
- Hanslip, Clöe.** Violinista. Obras de
Adams, Corigliano y Enescu. Naxos. 100
- Hauer:** *Fantásias.* Rabl. CPO. 87
- Haydn:** *Sinfonías 88-92.* Rattle. EMI. 88
- Holst:** *Planetas.* Karajan. Decca. . . 70
- Hummel:** *Safo.* Shelley. Chandos. . 87
- Hunt Lieberman, Lorraine.** Mezzo.
Obras de Mahler, Haendel y otros.
Wigmore. 101
- Invitation au voyage.** Obras de
Duparc, Fauré y otros.
Demarquette/Engerer. Warner. . . 103
- Janáček:** *Jenufa.* Stemme,
Marton/Schneider. TDK. 107
— *Jenufa.* Mackerras. Decca. 70
- Kanawa, Kiri Te.** Soprano.
Celebration. Decca. 110
- Keeping Score.** Obras de Beethoven.
Tilson Thomas. Avie. 110
- Krenek:** *Sardakai.*
Schmiedel. Capriccio. 87
- Lanzetti:** *Sonatas para chelo.*
Nasillo. Zig Zag. 75
- Liszt:** *Obras para órgano.*
Weinberger. Christophorus. 88
— *Obras para órgano.*
Grubich. Acte Préalable. 88
- Lully:** *Miserere.*
Herreweghe. H. Mundi. 72
- Mahler:** *Sinfonía 1.* Jansons. RCO. . . 89
— *Sinfonía 1.* Solti. Decca. 70
— *Sinfonía 2.* Solti. Decca. 70
— *Sinfonía 3.* Haitink. CSO. 88
- Malipiero:** *Cuartetos.*
Orpheus. Brilliant. 89
- Marriner, Neville.** Obras de Barber,
Ives y otros. Decca. 70
- Martin:** *Canción de Rilke.*
Van Steen. MDG. 89
- Martinu:** *Obras para piano.*
Koukl. Naxos. 89
- Martucci:** *Obras orquestales.*
D'Avalos. Brilliant. 90
- Massenet:** *Cleopatra.* Caballé,
Bettschi/Ortega. Classic d'or. . . . 90
— *Werther.* Juyol, Bourdin/Sebastian.
Andromeda. 73
- Maxwell Davies:** *Cuartetos 7, 8.*
Maggini. Naxos. 90
- Mazzoni:** *Aminta.* Otero. K 617. . . 91
- In Memoria.** Cantos medievales.
Wickham. Gaudeamus. 104
- Mendelssohn:** *Tríos con piano.*
Wanderer. H. Mundi. 90
- Mestres Quadreny:** *Estro aleatorio.*
Vicent. Ars Harmonica. 91
- Milhaud:** *Obras para piano y orquesta.*
Korstick/Francis. CPO. 91
- Mompou:** *Suburbis.* Pons. H. Mundi. 72
- Monteverdi:** *Lamento d'Arianna.*
Jacobs. H. Mundi. 72
— *Selva morale.* Akadémia. Zig Zag. 75
- Mozart:** *Concierto para piano 24.*
Kissin/Davis. EMI. 92
— *Conciertos para viento.*
Müllejan. H. Mundi. 91
— *Don Giovanni.* Siepi,
Grümmer/Mitropoulos. Myto. . . . 74
— *Flauta mágica.* Cotrubas,
Schreier/Cotrubas. TDK. 107
- Murcia:** *Folías.* Carter. Linn. 92
- Música francesa barroca para órgano.**
Chapelet, Chapuis. H. Mundi. . . . 72
- Música para dos pianos.**
Immerseel/Chevallier. Zig Zag. . . 75
- Nagano, Kent.** Director. Obras de
Mozart, Beethoven y otros. Arthaus. 68
- Nin:** *Conciertos y otras.*
Ros Marbà. Autor. 92
- Ockeghem:** *Réquiem.* Pérès. H. Mundi. 72
- Pachelbel:** *Arias y conciertos.*
London Baroque. Cavalli. 92
- Paisiello:** *Passione.* Fasolis. CPO. . . 93
- Paul Kletzki en Moscú.**
Obras de Weber, Brahms y Schubert.
Melodiya. 104
- Piazzolla:** *Tango que vendrá.*
Steinberg. DG. 108
- Piccini:** *Intabulatura.*
Contini/Torelli. Brilliant. 93
— *Obras para guitarra.*
Monteilhet. Zig Zag. 75
- Pires, Maria João.** Pianista. Obras de
Mozart, Schubert y otros. DG. . . . 101
- Poulenc:** *Concierto para órgano.*
Isolr/Colomer. Calliope. 93
- Prokofiev:** *Suites de Romeo y Julieta.*
Litton. BIS. 93
- Provençal:** *Missa defunctorum.*
Florio. Eloquencia. 94
- Puccini:** *Bohème.* Kirsten,
Tucker/Kozma. Myto. 74
— *Tosca.* Tebaldi, Poggi/Basile. VAI. 108
- Rachmaninov:** *Preludios.*
Ashkenazi. Decca. 70
- Ravel:** *Gaspard de la nuit.*
Ashkenazi. Decca. 70
— *Rapsodia y otras.* Labèque. KML. 94
- Reinecke:** *Sinfonía 1.* Moes. CPO. . . 94
- Riera, Andreu.** Pianista. Obras de
Mompou, Ravel y otros. Blau. . . 102
- Romance.** Obras de Glazunov, Lalo y
otros. Chang/Pappano. EMI. 104
- Rossini:** *Barbero de Sevilla.* Alva, Bastia-
nini/Molinari-Pradelli. Andromeda. 73
— *Donna del lago.* Giannattasio,
Tarver, Bardon/Benini. Opera Rara. 94
— *Sonatas.* Explorations. H. Mundi. 72
— *Stabat Mater.* Creed. H. Mundi. . 72
- Royer:** *Piezas par clave.*
Christie. H. Mundi. 72
- Saint-Saëns:** *Obras para chelo y piano.*
Bertrand/Amoyel. H. Mundi. . . . 95
- Sammartini:** *Jerusalén desleal.*
Ferrari. Naxos. 95
— *Maria Dolorosa.* Ferrari. Naxos. . 95
- Say, Fazil.** Pianista. Obras de Bach,
Chaikovski y otros. Warner. 102
- Scarlatti, A.:** *Magnificat.*
Alessandrini. Naïve. 95
- Scarlatti, D.:** *Sonatas.* Varios. 66
- Schoenberg:** *Moisés y Aarón.*
Grundheber, Moser/Gatti. Arthaus. 69
— *Noche transfigurada.*
Pražák e. a. Praga. 95
- Schubert:** *Bella molinera.*
Güra/Schultz. H. Mundi. 72
— *Tríos.* Storioni. Pentatone. 96
- Schumann:** *Paraíso y la Peri.*
Jordan. Cascavelle. 96
- Shostakovich:** *Cheromushki.*
Rabinovich. Decca. 108
— *Sinfonías.* Ashkenazi. Decca. . . . 97
- Siepi, Cesare.** Barítono.
Arias francesas. Myto. 75
- Snapshots.** London Sinfonietta. LS. 105
- Sonatas en trío.** Rannou e. a. Zig Zag. 75
- Souvenirs d'enfance.** Obras de Glinka
Chaikovski, e. a. Engerer. Mirare. 105
- Stiegler:** *Sonata.* Oña. Wergo. . . . 96
- Strauss, J.:** *Murciélagos.* Björling,
Tebaldi/Karajan. Decca. 70
- Strauss, R.:** *Elektra.* Nilsson,
Krause/Solti. Decca. 70
- Suriñach:** *Conciertos.* Kaspzyk.
Columna Música. 97
- Sutherland, Joan.** Soprano.
Arias francesas. Decca. 70
- Szymanowski:** *Obras para violín y
piano.* Kramer/Durcan. Naxos. . . . 97
- Tapia Colman:** *Obras para orquesta.*
Temes. Prames. 98
- Teatro de la música.** Perrot. K 617. 105
- Tebaldi, Renata.** Soprano. Obras de
Puccini, Mozart y otros. Myto. . . . 75
- Telemann:** *Cuartetos de París.*
Freiburger Barock. H. Mundi. . . . 72
- Terfel, Bryn.** Barítono.
Canciones y arias. DG. 102
- Torres:** *Sinfonía.* Leaper. Tritó. 98
- Tüür:** *Salve Regina.* Elts. ECM. . . . 98
- Verdi:** *Aida.*
Stella, London/Cleva. Myto. 74
— *Ernani.* Cerquetti, Del
Monaco/Mitropoulos. Andromeda. 73
— *Forza del destino.* Tebaldi,
Di Stefano/Votto. Andromeda. . . 73
— *Forza del destino.* Cerquetti,
Ferraro/Sanzogno. Myto. 74
— *Luisa Miller.*
Caballé, Milnes/Maag. Decca. . . . 70
- Victoria:** *Motetes.* Giardina. Office. 98
- Vox nostra resonet.** Vellard. Glossa. 105
- Wagner:** *Oberturas.* Solti. Decca. . . 70
— *Tristán e Isolda.* Kollo,
Meier/Barenboim. DG. 109
- Walton:** *Concierto para viola.*
Power/Volkov. Hyperion. 99
- Weber:** *Oberon.*
Cerquetti, Picci/Gui. Myto. 75
- Weill:** *Réquiem berlínés.*
Herreweghe. H. Mundi. 72
- Weiss, H.:** *Stille Mauern.* Nomos.
Wergo. 99



JOACHIM Y EL VIOLÍN

El 15 de agosto de 1907 moría en Berlín Joseph Joachim, uno de los violinistas más grandes del siglo XIX. Se le recuerda especialmente por su vinculación con Brahms, pero la huella de este músico se extiende mucho más allá, como expone uno de los artículos de este Dossier dedicado a recordar su figura. Los otros trabajos realizan una incursión en el pasado, en la historia, por desgracia más bien desconocida, del violín dieciochesco español, y prospeccionan el futuro, presentando a los que pueden ser los violinistas de esta primera parte del siglo XXI. Una amplia panorámica del violín en disco completa el conjunto.

EL ESTILO DE JOACHIM

El pasado 15 de agosto se cumplían cien años desde la desaparición de Joseph Joachim (1831-1907). Entre las abundantes publicaciones de los últimos meses que recuerdan al maestro, predominan las de tono divulgativo. Se repiten los datos esenciales de su vida y su carrera, se glosa la tutela que le brindó Mendelssohn, la amistad que mantuvo con Brahms y con el matrimonio Schumann, la admiración que despertó en Bruch, Dvorák y Berlioz. Tampoco faltan las reivindicaciones, no siempre exentas de alguna exageración, de su faceta de compositor¹. Sin duda, todo eso resulta positivo y contribuye a despertar el interés por su figura. Pero se tiende a olvidar la verdadera significación de Joachim como crisol de tradiciones de procedencia diversa, y su importancia en la conformación de los criterios básicos que habrían de guiar la interpretación musical durante buena parte del pasado siglo.

A pesar de su origen húngaro², suele considerarse a Joachim como el ejemplo de la pervivencia de una escuela violinística genuinamente alemana frente a la pujanza de la escuela franco-belga hacia finales del siglo XIX. Pero la importancia de su figura no se reduce a eso: constituye también el contraejemplo más depurado del estereotipo de virtuoso romántico, tan inclinado al capricho y a la destreza vacía de contenido musical. En efecto, toda la correspondencia con Brahms, en la que continuamente se intercambian sugerencias y consejos, así como la filosofía que late en la escuela Joachim-Moser, desvela esa permanente preocupación de servicio al compositor y de fidelidad a sus ideas musicales. De hecho, esta escuela siempre se consideró a sí misma como el último reducto donde se preservaba el estilo y la estética adecuados para la interpretación de las grandes obras clásicas. Joachim, como Brahms, eran firmes defensores de un imperativo de “pureza” que entroncaba por un lado con la tradición italiana del canto y por otro, con la herencia vienesa en la interpretación de Haydn y Beethoven. Por ello, ambos propugnaban la necesidad de publicaciones fieles y precisas del gran repertorio. Esta actitud, a la que hoy no le concederíamos una importancia especial, ya que la fidelidad a la letra afortunadamente ha tomado carta de naturaleza entre los intérpretes, tenía, sin embargo, un extraordinario mérito en un momento en que la libertad del virtuoso, sobre todo tras el “efecto Paganini”, constituía un valor en alza.

Cuando, siendo aún un niño de doce años, Joachim se graduó en Viena interpretando el *Concierto en mi mayor* de Vieuxtemps, Mendelssohn se tomó un interés personal en su formación musical. Ante la intención del muchacho de continuar estudios en Leipzig, Mendelssohn sostuvo que éste ya no necesitaba más instrucción como violinista y que, a partir de ese momento, debía formarse como músico. Un año más tarde, tenía lugar en Londres su histórica interpretación del *Concierto* de Beethoven. Los años de tutela de Mendelssohn, que siempre hizo prevalecer el criterio musical sobre las habilidades manuales, debieron resultar cruciales en el desarrollo artístico del joven Joachim. Años más tarde, mientras el gran público se dejaba arrastrar por los virtuosos de la escuela franco-belga, Joachim concitaba el interés de casi todos los grandes compositores. Brahms, Schumann, Dvorák, Bruch, concibieron sus conciertos para violín pensando en él.

Joachim, por su parte, sin apartar la mirada del presente, parecía dirigirla con preferencia hacia el pasado. Siempre consideró el *Concierto* de Beethoven como un verdadero paradigma, y sentía auténtica fascinación por las *Sonatas* y *Partitas* para violín solo de Bach. En 1869 fundó en Berlín un cuarteto que pronto alcanzaría una reputación internacional. Hacia el final de su vida y debido a su iniciativa, se escucharon por vez primera en Berlín y en Londres, ciclos completos de los cuartetos de Beethoven. Los pro-



Joseph Joachim

gramas estaban contruidos según un riguroso criterio cronológico: generalmente se comenzaba con un *Op. 18*, se continuaba con un *Op. 59*, y se terminaba con alguno de los últimos, aunque parece que Joachim siempre evitó la *Grosse Fuge*. Las inquietudes musicales de Joachim no se agotaban, sin embargo, en el violín: dirigió, compuso, investigó, de tal modo que puede afirmarse que sólo la ópera cayó fuera de su febril actividad.

Escuelas

Andreas Moser, el biógrafo y fiel discípulo de Joachim que redacta la mayor parte de su *Violinschule*, recaba con energía para su maestro el papel de representante principal de una escuela de violín alemana. Moser expresa sin complejos los reparos que sentía Joachim hacia la escuela franco-belga: “El *quid* de todo el asunto es que, sin detrimento de su capacidad musical en otros aspectos, la mayoría de estos virtuosos, aunque poseedores de una técnica de mano izquierda a menudo asombrosa, no sólo han olvidado, sino

que atentan constantemente contra ese método saludable y natural de cantar y frasear que se fundaba en el *bel canto* de los antiguos italianos y que, de hecho, debía quedar más cerca de ellos que de nosotros³.

En más de una ocasión, se extiende Moser sobre el abandono de la diversidad de golpes de arco, tan necesaria para la interpretación de los clásicos, en denunciar la deserción de los matices expresivos y en rechazar la obsesión por centrar toda la técnica del arco en la sensualidad del sonido. Todas estas perversiones las achacaba a la influencia de Paganini y de Meyerbeer y las ejemplificaba muy singularmente en el violinismo de Vieuxtemps: "Con objeto de no parecer poco interesante donde faltaba el sentimiento íntimo, o donde, aunque estaba al alcance de la mano, no podía expresarse debido a los malos hábitos, la gente pone en lugar de una expresión natural en el *cantabile* esa titilante producción sonora creada por un *vibrato* insoportable que, unido al *portamento*, ejecutado generalmente de un modo incorrecto, es el enemigo mortal de cualquier modo saludable de hacer música"⁴.

El afán de Moser por enfrentar una supuesta tradición genuinamente alemana con la emergente escuela franco-belga, produce sin embargo una imagen excesivamente simplificada que requiere no pocas precisiones. En primer lugar, Joachim no fue discípulo directo de Spohr, quien constituiría a su vez la supuesta fuente de esa tradición. El contacto de Joachim con su escuela se produce de modo indirecto, a través de Ferdinand David, éste sí discípulo de Spohr. De Ferdinand David recibió clases por indicación de Mendelssohn y con él llegó a compartir durante algún tiempo el primer atril de la Gewandhaus de Leipzig y la docencia en el conservatorio de esta ciudad. Sin embargo, la línea germánica inaugurada por Spohr (que atesoraba la herencia de Viotti y de Franz Eck), continuaba de modo mucho más claro por la vía de Ferdinand David y August Wilhelmj que por la de Joachim. Éste procedía también de Viotti, pero no por la línea de Spohr, sino por la de Joseph Böhm, que había estudiado en París con Rode y luego ejerció su magisterio en Viena. Moser conocía muy bien estos pormenores, y la oposición entre las escuelas no la presenta en los términos de estricta filiación nacional. Debería hablarse, en todo caso, de la oposición entre la escuela franco-belga y la escuela francesa clásica, definida por la línea Viotti-Rode-Kreutzer, que es la que nos ofrece el verdadero rastro violinístico hacia Joachim.

Pretendidamente, la línea Böhm-Joachim daba continuación a una tradición vienesa que se remontaba a principios del XVIII. El propio Joachim creyó en la existencia de esa tradición que suponía garantizada por el contacto directo de Joseph Böhm con Beethoven y Schubert. Pero es francamente difícil sostener su existencia a la luz de las "conciencias violinísticas" de Haydn, Mozart y Beethoven. El primero escribió para Mestrino, conocido por su amplio *portamento*, y para Luigi Tomasini, que había estudiado en Venecia, y tras permanecer algunos años en Salzburgo con Leopold Mozart, recaló como *konzertmeister* con Haydn en su orquesta de Eisenstadt. Mozart lo hizo todo para Brunetti, que alentó la composición de sus cinco famosos conciertos violinísticos y compartió con el propio Mozart papel solista en el *Concertone*. Beethoven compuso su *Concierto* para Franz Clement. A excepción de este último, que era vienés, todos eran italianos. Pero parece que el perfil artístico de Clement era lo más alejado de los patrones de pureza y sobriedad que Moser reclama para la escuela alemana.

En estas circunstancias, el papel de Joachim como continuador de una escuela alemana, resulta bastante problemático y, paradójicamente, sólo puede basarse:

1.— En su indirecta relación con Spohr a través de las cla-

ses recibidas en Leipzig de Ferdinand David.

2.— En la síntesis y salvaguarda de las mejores tradiciones de la escuela francesa clásica, que recibiera en Viena a través del magisterio de Joseph Böhm.

3.— En la reacción energética frente a la emergente escuela franco-belga que, a partir de Beriot y Vieuxtemps, llegaría a encontrar en Ysaÿe a su figura más representativa.

Más allá, sin embargo, de su ubicación en el intrincado bosque de líneas de las escuelas, debemos preguntarnos por las claves de ese "estilo Joachim" que llegó a ser brújula de la escritura para violín de Brahms, y por los valores que atesoraba para convertirse en referencia interpretativa inexcusable del gran repertorio clásico y romántico. A la hora de intentar responder a estas cuestiones, disponemos de tres fuentes fundamentales:

1.— La *Violinschule* firmada por Joachim-Moser, que aunque redactada en su mayor parte por el discípulo, nos transmite con gran fidelidad el pensamiento violinístico y musical del maestro.

2.— Las grabaciones efectuadas por Joachim en 1903 para la *Gramophone Company*. A pesar de las insuficiencias técnicas del registro y de tratarse de un Joachim ya septuagenario, nos ofrecen mucha luz sobre su estilo.

3.— Los numerosos testimonios de compositores, directores, discípulos y amigos, particularmente, la correspondencia con Johannes Brahms.

En el prólogo a la *Violinschule*, el propio Moser presenta la obra como el propósito de "reducir las ideas de Joachim sobre la substancia de la interpretación violinística a un sistema ordenado según un método". No hay duda, pues, sobre la fidelidad de Moser a las ideas de Joachim, y el propio maestro certifica esa fidelidad afirmando en más de una ocasión que ningún detalle de la *Violinschule* se sustrajo a su autorización y beneplácito. La obra en cuestión se estructura en tres volúmenes. El primero de ellos se titula *Anfangsunterricht* (Instrucciones para principiantes), y el segundo *Lagenstudien* (Estudios de las posiciones). Ambos constituyen un compendio, muy pormenorizado y preciso para su momento, de las cuestiones técnicas elementales: producción del sonido, afinación, golpes de arco, exploración de las posiciones, cambios de posición, etc... Esta parte de la *Violinschule* no esconde su deuda con tratados anteriores, como el de Spohr o incluso el de Beriot, pero a pesar de tratarse de temas básicos, ya se desvela con claridad el perfil de una determinada concepción estética.

El tercer volumen lleva por título *Vortragstudien* (Estudios sobre interpretación) y es, lógicamente, el más revelador en las cuestiones de estilo. El volumen incluye una sección titulada *Vom Vortrag* (Sobre la interpretación) que se divide en diez ensayos en los que Moser compendia el pensamiento violinístico de Joachim sobre las más importantes cuestiones interpretativas. Además se incluyen dieciséis obras de repertorio revisadas, digitadas y arqueadas por Joachim, entre ellas, sonatas de Haendel y Tartini y conciertos de Bach, Viotti, Kreutzer, Rode, Mozart, Beethoven, Spohr y, por supuesto, Brahms. Cada una de estas obras va prologada por Moser o por el propio Joachim. En el prólogo de éste al *Concierto* de Brahms, sorprende la ausencia casi total de consideraciones violinísticas. Joachim se centra, casi por entero, en el análisis formal y en el significado emocional de una obra en cuya gestación y redacción defi-

nitiva se sabe que tuvo un papel decisivo.

La amistad con Brahms

Mucho se ha escrito sobre la relación entre Brahms y Joachim, pero quizá uno de los estudios más exhaustivos y precisos es el de Clive Brown, que se presenta bajo el largo título “Joachim’s violin playing and the performance of Brahms’s string music”⁵. En él se analiza la relación entre ambos músicos, que tuvo sin duda signos diversos. Mantuvieron una estrecha amistad, tal y como refleja su correspondencia, pero ésta terminó quebrándose tras la separación matrimonial de Joachim, aunque luego se recompuso. El violinista admiraba profundamente a Brahms, pero eso no le impedía ser su crítico más severo. Por su parte, Brahms confiaba en los consejos técnicos y musicales de Joachim, pero con frecuencia, tras recabarlos con insistencia, después los desechaba.

Especialmente significativo a este respecto es el intercambio de opiniones que realizan por carta respecto a la diferencia entre el *staccato* y el *portato* (y sus respectivas indicaciones gráficas) para instrumentos de cuerda (notas con punto y con raya dentro de la misma ligadura). Al interés inicial demostrado por Brahms sobre este particular, responde Joachim con una extensa y meticulosa explicación ilustrada con ejemplos del repertorio. Brahms parece no entender la explicación de su amigo y le contesta que sus argumentos “no le han iluminado”.

Abundan también en esa correspondencia las apelaciones de Brahms a no interpretar como descortesía su desestimación de algunas sugerencias de Joachim. Pero, a pesar de todo, es evidente el peso y la autoridad que el compositor siempre le reconoció al violinista. En la redacción definitiva de su *Concierto para violín*, el consejo y la influencia de Joachim no se limitó a asuntos de eficacia instrumental sino que se extendió a temas de instrumentación e incluso de substancia musical. De hecho, Brahms le autorizó a introducir cambios directamente en la partitura autógrafa.

En 1903, un Joseph Joachim ya septuagenario graba cinco piezas (dos *Danzas húngaras* de Brahms, su propia *Romanza en do mayor*, y dos movimientos de Bach, la *Bourrée* de la *Primera Partita* y el *Adagio* de la *Primera Sonata* para violín solo). En esa grabación ya se aprecia un estilo interpretativo muy diferente al de los violinistas procedentes de la escuela franco-belga, que por aquel entonces ya había extendido su influencia entre la mayoría de los violinistas europeos. Las obvias limitaciones en la calidad de la grabación no esconden diferencias esenciales de estilo con otros violinistas que también efectuaron grabaciones en esos años. Compárese, por ejemplo con la que Sarasate realizó en 1904 de sus *Aires bohemios*, o con la *Obertass* de Wieniawski grabada por Ysaÿe en 1912, y no digamos con la *Liebesfreud* de Kreisler, registrada en 1926.

Joachim casi prescinde del *vibrato*. Lo reserva sólo para determinadas notas que requieren una cierta enfatización expresiva, y aun así, se trata de un *vibrato* muy comedido. Ningún método del siglo XIX recogía el *vibrato* como una parte esencial de la producción del sonido, ningún tratado preconizaba el empleo del *vibrato* continuo. Sin embargo, a comienzos del XX, eran ya muchos los violinistas que lo utilizaban. Ysaÿe y Kreisler empleaban un *vibrato* de esta naturaleza, continuo, amplio, sensual, que enseguida conectó con el gusto del público y terminó por convertir el *vibrato* estrecho y selectivo en una antiqualla. No existe, evidentemente, ninguna grabación de Joachim interpretando el *Concierto* de Brahms, pero no es aventurado sospechar, que, de haber existido, nos sorprendería extraordinariamente. Lo que, en teoría, habría de constituir una referencia, nuestros oídos modernos muy probablemente lo percibirían como una curiosidad.

En el tercer volumen de la *Violinschule*, Joachim distin-



Brahms

gue entre “sonido objetivo” y “sonido subjetivo”. Entiende por “sonido objetivo” el que es “enseñable y aprendible”, un sonido libre de asperezas, pero cuya resonancia y colorido “dependen del instrumento utilizado”. El “sonido subjetivo o expresivo” depende de la interacción de los dedos de la mano izquierda con el paso del arco. La dirección y la fuerza de la pulsación, la presión, la velocidad y lugar elegido para el deslizamiento del arco, constituyen una amalgama de factores cuya influencia recíproca produce un resultado tan subjetivo como el timbre de cada voz humana. En este punto es donde se incardinan recursos expresivos como el *vibrato* y el *portamento*.

Cómo tocaba Joachim

Como hemos señalado, Joachim practicaba un *vibrato* selectivo y administraba este recurso con cuentagotas. En su grabación de 1903 del *Adagio* de la *Primera Sonata* de Bach, sólo pueden escucharse un par de notas vibradas. Pero que nadie intente reconocer aquí un antecedente del *authentic movement*. La misma utilización del *vibrato* aplica a las *Danzas húngaras* de Brahms y a su propia *Romanza en do*, aunque aquí se emplee a fondo con el *portamento*. Hay, además, constancia documental de la admiración que Joachim sentía por algunos intérpretes que prescindían totalmente del *vibrato*, sin ir más lejos, por Alfred Piatti, el violonchelista de su cuarteto. Existe un precioso testimonio de Edmund Fellowes recordando a Piatti⁶, que sostenía su violonchelo al modo antiguo habitual, sin ayuda de la pica, y no vibraba jamás. Atendiendo a Moser, el comedido *vibrato* de Joachim partía siempre de la muñeca. Aunque insistía en la necesidad de adecuar la velocidad y la amplitud del *vibrato* a la tensión expresiva emanada del carácter y las dinámicas, el *vibrato* de dedo y el de brazo no formaban parte de su paleta expresiva.

Con respecto al *portamento*, Joachim defiende los mismos criterios de medida y de contención, pero quizá de un modo más abierto y generoso. Sin duda, conocía bien el valor expresivo de este recurso para acercarse al modelo del canto, y tanto las digitaciones que él mismo propuso para determinados pasajes del *Concierto de violín* de Brahms (compases 204-214) como sus propias interpretaciones de las *Danzas húngaras*, así lo atestiguan. Después de haber actuado tantas veces con Brahms al piano, el compositor debió de estar, sin duda, de acuerdo con este enfoque.



Un joven Joseph Joachim, alrededor de 1850

En cuanto a los golpes de arco, Joachim se aparta de la escuela de Spohr y otros violinistas alemanes que, tras la aparición de *L'art du violon* de Baillot, seguían insistiendo en que los golpes de arco con saltos (*spiccato*, *sautillé*, *ricochet*) no resultaban apropiados al repertorio clásico. El contacto con Mendelssohn, cuyo *Concierto* constituye quizá la mejor justificación artística de algunos de estos golpes de arco, le hizo abandonar los rígidos criterios de la vieja escuela. La escuela Joachim-Moser sostiene que la elección entre *martelé* y *spiccato* es, en muchos casos, materia opinable, y objeto de una decisión que el intérprete debe tomar guiado por su criterio personal y su sentido del buen gusto. Muchos de los ejemplos en los que ellos parecen preferir el *martelé*, son sin embargo interpretados hoy, de modo casi generalizado, en *spiccato*. En otros casos, sin embargo (como los compases iniciales del primer Presto de la *Sonata a Kreutzer* de Beethoven) sigue habiendo criterios enfrentados.

Por lo demás, Joachim poseía un sentido natural del *rubato* que lo hizo famoso aunque le valió más de una crítica de sus detractores más radicales. Era además partidario de que los cambios de *tempo* expresivos nunca rompieran el pulso general. Las modificaciones de sus *tempi* eran siempre moderadas. Moser comenta ampliamente la interpretación del “tranquillo” que señala la aparición del segundo tema en el primer movimiento del *Concierto* de Mendelssohn a partir del compás 131. La indicación debe afectar más al carácter que a la velocidad, con objeto de no perder la pulsación *alla breve*, deseada por el compositor. En su prólogo al *Concierto* de Mendelssohn incluido en el tercer volumen de la *Violinschule*, Joachim insiste en este planteamiento alabando la estética de Mendelssohn “que entendió tan perfectamente el manejo elástico del *tempo* como un sutil medio de expresión”.

Los testimonios de amigos, compositores, violinistas, críticos y directores sobre la manera de tocar de Joachim son muy numerosos. Entre los más desfavorables, cabe citar los de G. B. Shaw. El dramaturgo ejerció durante algunos años la crítica musical en Londres, primero en el *Star* y luego en el *World*, con el seudónimo “Corno di bassetto”. En más de una ocasión se quejó de manera muy ácida de la afinación de Joachim. Entre los testimonios favorables, que son la mayoría, abundan las alusiones a esa “pureza de estilo”, que para el violinista debió de ser un verdadero lema. El propio Hanslick habla en los siguientes términos: “La apacible grandeza que impregna sus interpretaciones sigue siendo el rasgo más característico de Joachim, así como la austeridad y la pureza de estilo que se esfuerza por ocultar los encantos del virtuosismo en vez de acentuarlos. No es posible presentar la grandeza más discretamente”.

Uno de sus alumnos más relevantes, el gran Leopold Auer, nos recuerda que el magisterio de Joachim se producía siempre violín en mano. No descendía al análisis teórico de los detalles en cuanto a articulación, digitación o fraseo. Cuando algo no le satisfacía, tocaba la frase o el fragmento en cuestión y le decía con una sonrisa animosa: “So müssen Sie es spielen!” (Así es como debes tocarlo). La admiración de Auer por Joachim queda bien reflejada en el siguiente testimonio: “Cada vez que tenía la oportunidad de oír tocar a Joachim, sentía como si él fuera un sacerdote que conmovía a su congregación con un sermón revelador de tal nobleza y hermosura moral, que no podía dejar de ayudar e interesar a toda la humanidad”⁸. La influencia de Joachim sobre Auer no se limitaba a la técnica, sino que se extendía decididamente a los recursos expresivos (sus consideraciones sobre el *vibrato* y el *portamento* son calcadas de las del maestro), al enfoque de la interpretación y al ámbito de los principios estéticos. Si hemos de considerar a Auer como el elemento fundacional de lo que se ha dado en denominar “escuela rusa”, en la influencia que Auer recibió de Joachim

encontraremos el entronque oculto de esta escuela con la más pura tradición centroeuropea.

En el diario de Clara Schumann hay innumerables alusiones a Joachim, que fue, no sólo un colaborador habitual, sino un verdadero amigo. Tras la muerte de Robert Schumann, Clara se dirige a sus hijos recordándoles que sólo Joachim y Brahms ostentan para ella esa condición. Tras un recital en Dresde en 1857, con obras de Bach, Haydn, Mozart y Beethoven, Clara Schumann ofrece su particular homenaje a la dignidad de estilo del violinista: “Tocó más maravillosamente que nunca. Su música suena como la de las esferas. Cada vez que lo oigo tocar, me siento elevada”⁹. En esa misma línea expresaba Bruno Walter la impresión de “simplicidad y grandeza” que le produjo una de sus últimas actuaciones como cuartetista en 1907, poco antes de morir. Aunque su avanzada edad, según el testimonio de Bruno Walter, ya no garantizaba una afinación infalible, la profundidad de su interpretación le produjo una impresión que no olvidaría jamás¹⁰.

Por curioso que pueda parecer, Joachim era extremadamente nervioso en el escenario. Auer recuerda los nervios que el maestro padeció en dos actuaciones, una en Petrogrado y otra en París, en las que Joachim tocaba el *Concierto* de Beethoven y el propio Auer dirigía la orquesta¹¹. Otto Klemperer se refiere a este mismo asunto en sus memorias de estudiante, y realiza una observación sobre derroche temperamental que no es nada frecuente en los testimonios sobre Joachim: “Cuando no estaba atenazado por los nervios, tocaba de modo tal que uno era transportado a otra dimensión. El último movimiento del *Cuarteto en do sostenido menor* parecía en manos, no de un violinista clásico, sino de un fiero instrumentista húngaro”¹².

Otro de sus alumnos más destacados, Sam Franko, recuerda la tarde en que se ofreció la *première* berlinese del *Concierto* de Brahms en 1879. Durante la obertura, Joachim trataba de calmar su *trac* tocando la parte de primer violín de la mendelssohniana *Grua de Fingal* detrás del último atril de la orquesta. Pero enseguida se refiere Franko a ese ingrediente “trascendental” del estilo del maestro: “El sonido de Joachim no deslumbra ni seduce al oyente por medio de su penetrante sensualidad. Se trata de un sonido cuya límpida

DOSIER

JOACHIM Y EL VIOLÍN

belleza posee una cualidad trascendental. Su manera de tocar es espiritual y etérea. No hay ninguna coquetería, ningún efecto rebuscado. Hablar de Joachim como cuartetista sería como 'llevar violines a Cremona'. La libertad de su interpretación, su excelencia técnica, el *élan* de su fraseo, lo señalan como el más grande intérprete de su entorno. Joachim nos dio algo que casi nunca se había presentado antes con tanta perfección y que cuesta imaginar que vuelva a hacerlo"¹³.

La mayoría de los testimonios sobre el estilo interpretativo de Joachim coinciden en resaltar los mismos aspectos: esa cualidad "espiritual y etérea" a la que se refiere Franko, ese atractivo que no sólo se imponía sino que incluso se contraponía a la sensualidad del sonido. En casi todas las opiniones se puede detectar que la "pureza" de Joachim quedaba cifrada en el papel rector del elemento intelectual sobre el sensible. Por paradojas de la historia, la herencia de la interpretación brahmsiana no nos ha llegado a los instrumentistas de cuerda por la vía de Joachim, sino a través de la escuela franco-belga. Los criterios interpretativos, hoy generalmente aceptados, de densidad sonora, *vibrato* ancho y generoso, amplias modificaciones agógicas y dinámicas adheridas a la tensión de las grandes líneas, son legados recibidos de los franco-belgas y sus herederos. A través de ellos ha llegado la música de Brahms a la era de las grabaciones. A pesar de su estrecho contacto con Joachim, nunca sabremos qué camino hubiera elegido el hamburgués de haber podido hacerlo. Pero después de cien años, el estilo de Joachim sigue flotando sobre los pentagra-



mas de Brahms como una alternativa luminosa.

Jesús Ángel León

¹ El *Concierto n.º 2 para violín y orquesta op. 11 "Húngaro"*, cuya redacción final data de 1861 y las *Romanzas para violín y piano en do mayor y si bemol mayor*, son lo más conocido de su, por lo demás, no muy extenso catálogo.

² Nació en 1831 en la aldea húngara de Kittsee, cercana a Bratislava y hoy perteneciente a la Burgenland austriaca.

³ Citado por Clive Brown en su artículo "La ejecución violinística de Joachim y la interpretación de la música para instrumentos de cuerda de Brahms". Traducción al español de Luis Gago. Revista *Quodlibet*, n.º 29, julio de 2004.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Edmund H. Fellowes, *Memoirs of an amateur musician*. Londres, Methuen, 1946, págs. 18 y 19.

⁷ Citado en la biografía de Joachim debida a su alumno y colaborador Andreas Moser, *Joseph Joachim, ein Lebensbild*. Trad. inglesa de Lilla Durham (Londres, 1900) págs. 211- 212. (Trad. del inglés de Luis Gago).

⁸ Leopold Auer, *Violin Playing as I Teach it*. Nueva York, Dover Publications, Inc., pág. 6. Traducción del inglés: Jesús Ángel León.

⁹ Joan Chisell, *Clara Schumann*. Buenos Aires, Javier Vergara editor, 1985.

¹⁰ Joseph Szigeti, *Szigeti on the violin*. Nueva York, Dover Publications, 1979, pág. 174.

¹¹ Auer, *op. cit.*, págs. 86-87.

¹² Szigeti, *op. cit.*, pág. 174. Traducción del inglés de Jesús Ángel León.

¹³ Szigeti, *op. cit.*, pág. 174-175. Traducción del inglés de Jesús Ángel León.

sch

erzo

c/ Cartagena 10, 1.º - 28028 MADRID
Tel. 91.356 76 22 - Fax 91.726 18 64
E-mail: suscripciones@scherzo.es - www.scherzo.es

Deseo suscribirme, hasta nuevo aviso, a la revista SCHERZO por períodos renovables de un año natural (11 números) comenzando a partir del mes den.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.L.

☐ Cheque a nombre de SCHERZO EDITORIAL, S.L.

☐ Giro postal.

☐ VISA. N.º:

Caduca ... / ... / ... Firma.....

☐ Con cargo a cuenta corriente

.....

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Rellene y envíe este cupón por correo, fax o correo electrónico.

O llámenos por teléfono de 10 a 15 h.

También está disponible en nuestra página en internet.

Nombre.....

Domicilio.....

CP.....Población.....

Provincia.....

Teléfono.....

Fax.....

E-mail.....

El importe de la suscripción anual será:

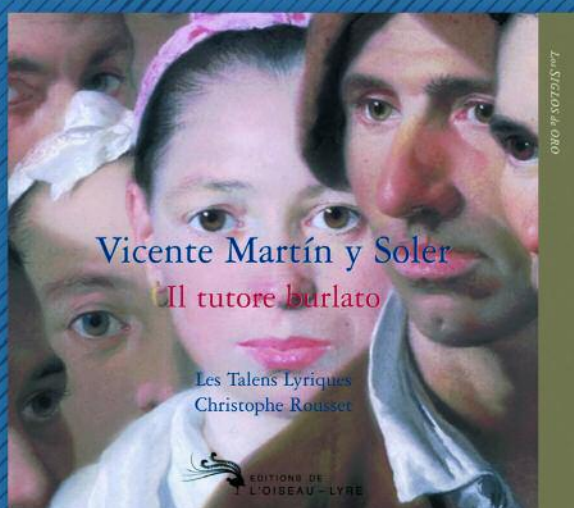
España: 65 € / Europa: 100 € /

EE.UU. y Canadá: 115 € / América Central y del Sur: 120 €

El precio de los números atrasados es de 6,50 €

(No utilice este boletín para la renovación, será avisado oportunamente)

Tratamiento automatizado de datos personales.- Los datos recabados formán parte de los ficheros de la empresa, y son necesarios para la formalización de las suscripciones, su facturación y seguimiento posterior. Los datos se tratarán y protegerán según la LO. 15 /1999 de 13 de diciembre de Datos de Carácter Personal y el titular de los mismos podrá ejercer los derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición ante las oficinas de la Sociedad sita en Madrid, calle Cartagena n.º 10 1.º C, 28028 Madrid.



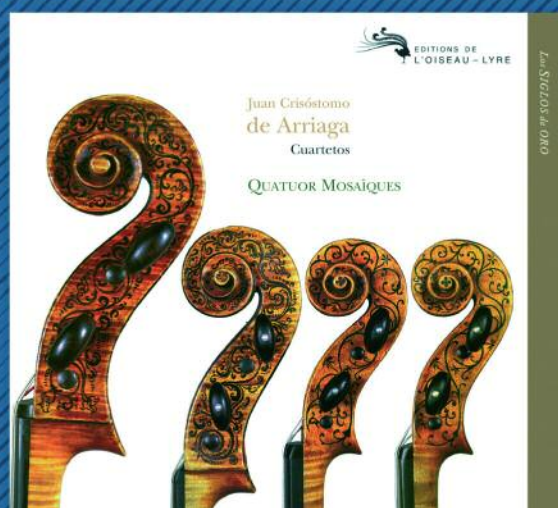
MARTÍN Y SOLER: IL TUTORE BURLATO

Alexiev/ González-Toro/ Fernandes/
Panzarella/Kirkbride/ Van Wanroij
Les Talens Lyriques/
Christophe Rousset

2 CDs 0028947662631

Il tutore burlato es la ópera buffa más exitosa de Martín y Soler (1754 - 1806), uno de los compositores más prestigiosos del clasicismo español.

Esta grabación se realizó durante la actuación en versión concierto que se ofreció en la Capilla del Palacio del Pardo el 13 de diciembre de 2006.



ARRIAGA: CUARTETOS 1-3 QUATUOR MOSAÏQUES

Höbarth, Bischof, violines /
Mitterer, viola /Coin, cello

1CD 0028947661467

El Quatuor Mosaïques presenta los 3 cuartetos de Arriaga en el recién rescatado sello L'Oiseau Lyre.

La grabación recoge el concierto que se ofreció en el Palacio Real de Madrid en septiembre de 2006, para la que se utilizaron los Stradivarius de la colección palatina, en una interpretación de gran sutileza y detalle.

EL VIOLÍN EN EL SIGLO XVIII: EL CASO ESPAÑOL

El otro siglo de las Luces

Desde un punto de vista cultural, el siglo XVIII occidental se contempla como el siglo de las *Lumières*, de la *Encyclopédie*, es decir un siglo que ordena —de modo monumental y sistemático—, define, formaliza y *clasifica*; en suma, un siglo “clásico”. Paradójicamente, este siglo corresponde, antes de todo, a un periodo de los menos claros y *razonados* que ha conocido Occidente; en realidad, si las *Lumières* aparecen en la segunda mitad del siglo, es como contrapunto, y no como culminación, del formidable caos cultural que acababa de precederlas. Un tal contraste, que opondrá los sentidos a la cerebralidad, el reflejo al control, la iniciación tradicional a la educación *moderna*, la ambigüedad en la precisión, el individualismo en lo social, en definitiva, Casanova y Voltaire, contribuye a rendir el estudio histórico de dicho siglo tan fascinante como complejo.

Al final del siglo XVII, las innumerables corrientes, escuelas y tendencias que se habían concretado en los diversos países de Europa, comienzan a confrontarse. Si esta relación, y hasta esta tentativa de unificación, es ciertamente, en un primer momento, muy prudente y concierne sólo a pocos centros geográficos, genera, sin embargo, una tensión que origina poco a poco un movimiento general en el continente. Italia juega aquí un papel esencial, porque la península, incomparablemente menos unificada que los reinos e imperios europeos, presenta una identidad cultural más confusa, caracterizada tanto por precisas tendencias locales como por su capacidad de adaptación, de experimentación, de invención y de mezclas de tradiciones *cultas*, sagradas y populares.

En el mundo artístico no resulta sorprendente que este ejemplo complejo, rico y flexible atrajera la atención de las corrientes extranjeras; todos se interesan por él, llevándolo al estado de *punto común* europeo, y reaccionan a su modo, desvelando de modo indirecto sus propias inclinaciones estéticas. Italia, demasiado ocupada en vivir su evolución, toma poco en cuenta las influencias europeas. Si utiliza muchos elementos extranjeros, principalmente alemanes, españoles y franceses, o provenientes también de países orientales, estos son demasiado particulares, anecdóticos, locales y rápidamente asimilados, para que se pueda hablar de una reacción cultural definida.

El violín italiano

La música, arte abstracto por excelencia, era, lógicamente, un medio privilegiado de la difusión de esta identidad imprecisa. La influencia de la música italiana se hace entonces, principalmente, a través de su música vocal profana y teatral, pero también, y quizás de modo todavía más importante, a través de su música para violín.

A comienzos del siglo XVIII, Arcangelo Corelli (1653-1713), romano, difundió —a través de seis obras publicadas—, una escuela de violín de cuya identidad, asociada a la definición del *concerto grosso* y de la sonata *moderna*, iba a encarnar la referencia del academicismo musical y violinístico por mucho tiempo. La obra de Giuseppe Torelli (1658-1709) —boloñés que vivirá en Alemania y Austria— tiene igualmente una importancia fundamental porque asocia el lenguaje corelliano a corrientes musicales noritalianas, más contrastadas y espectaculares, abriendo la puerta al concierto con violín solista.

Si esta obra queda todavía injustamente ignorada es, probablemente, porque corresponde a un puente entre las del incontestable *maestro* Corelli y del gran sembrador de desorden musical a principios de siglo: Antonio Vivaldi (1678-1741). Este, veneciano, cura, proveniente de un medio popular pero musical, mezcla de un modo muy personalizado la nueva forma concertante, las ricas tradiciones musicales sagradas, teatrales y populares de su ciudad natal, con la corriente violinística que se había desarrollado desde principios del siglo XVII en el norte de Italia; dicha corriente se caracterizaba por su virtuosismo de *trance*, sus ilustraciones de historias, imitaciones de ruidos y otras experiencias sonoras, su atractivo por el baile popular, el efecto espectacular o el empleo de títulos *stravaganti*.

Esta simbiosis crea una nueva forma: el concierto virtuoso, y éste engendra un nuevo tipo de expresión: el virtuosismo concertante. Este lenguaje permite abordar horizontes expresivos insólitos, diversos y personalizados, descubre también una nueva vía en la mecánica instrumental, los cánones del virtuosismo y del intérprete, y se volverá el fundamento de todas las escuelas violinísticas posteriores.

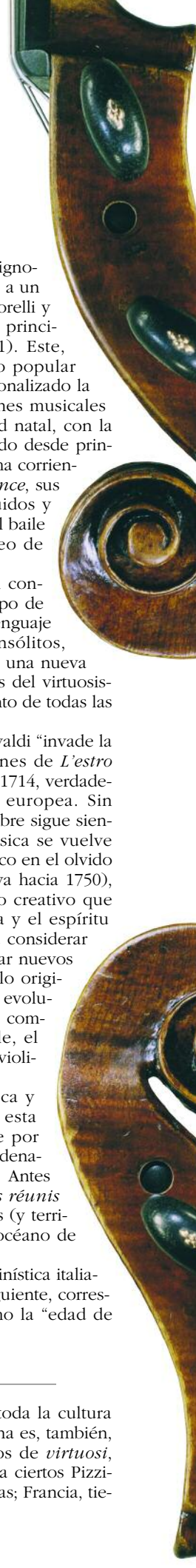
El “género completamente nuevo”¹ de Vivaldi “invade la mitad del Universo”² desde las publicaciones de *L'estro armonico*, en 1711, y de *La stravaganza*, en 1714, verdadero cañonazo en la tensa escena estética europea. Sin embargo, al contrario de Corelli —cuyo nombre sigue siendo una referencia, también, cuando su música se vuelve obsoleta—, Vivaldi y su obra caen poco a poco en el olvido a partir de los años 1730 (olvido casi total ya hacia 1750), siendo las primeras víctimas del entusiasmo creativo que habían provocado. A decir verdad, la vena y el espíritu vivaldianos incitaban más a experimentar, a considerar elementos personales y contextuales, a buscar nuevos medios, que a copiar ciegamente un ejemplo original; de hecho, el músico mismo no deja de evolucionar su propio estilo a lo largo de su vida, componiendo un corpus de obras innumerable, el mayor, y de muy lejos, de todo el repertorio violinístico de la Historia.

Si la música europea evoluciona, brusca y masivamente, hacia nuevos horizontes, esta sobreproducción creativa pasa velozmente por decadente, extravagante, heterogénea, desordenada, oscura, superficial, incluso escandalosa. Antes de llegar, a partir de 1750, a ciertos *Goûts réunis* (gustos reunidos), regidos por fuertes formas (y terribles estereotipos), toda Europa conoce un océano de enfrentamientos estéticos.

En fin, notamos que la efervescencia violinística italiana del siglo XVII al primer tercio del siglo siguiente, corresponde a lo que se sigue considerando como la “edad de oro” de la lutería violinística.

El caso español

Si la referencia corelliana es aceptada por toda la cultura occidental de la época, la influencia vivaldiana es, también, muy evidente: Italia ve aparecer kilómetros de *virtuosi*, como Somis, Veracini, Tartini, Locatelli, hasta ciertos Pizzischi que firman conciertos ricos en semifusas; Francia, tie-



rra de eternos debates, termina por lo tanto siguiendo a Leclair y Guignon, que habían estudiado *al otro lado* de los Alpes; en Alemania, Pisendel, alumno de Torelli y de Vivaldi, transforma la corte de Dresde en un centro de difusión de la música italiana, en particular vivaldiana; el Reino Unido piratea numerosas obras de Vivaldi; los alumnos venecianos del *cura rojo*, Madonis y Dall'Oglio, se trasladan a Rusia; etc. ¿Cómo reaccionó España?

Al contrario de lo que se puede esperar de un país que no tiene casi ningún repertorio de violín de la primera mitad del siglo XVIII en sus archivos, España conoce entonces un momento destacable en su evolución violinística, al menos alrededor de ciertos centros, en particular la corte de Madrid.

De hecho, una breve evaluación documental³ revela esta intensa efervescencia, la alta consideración que conoce el instrumento y el hecho de que se tocaban obras de los virtuosos italianos más destacados, y que se apreciaban. Corominas, violinista en Salamanca, menciona a Corelli y Albinoni y elogia a Vivaldi “celebrado de todo ejecutor de buen gusto, cuyas extravagancias dicen bien los escalones que subió de primer en este género de composición”⁴; Peralta tiene en su biblioteca de Toledo obras impresas de Albinoni, Veracini y Vivaldi⁵; en 1792, la catedral de Santiago de Compostela vende obras impresas de Vivaldi⁶; Francés de Irribaren, maestro de capilla de Málaga utiliza material de Corelli en sus composiciones; Herrando compone en Aranjuez, hacia 1760, una sonata tratando de la *Primavera*, con texto ilustrativo, paráfrasis declarada del homónimo vivaldiano.

¿Cómo explicar, por otra parte, que en 1674 Gaspar Sanz escriba: “[...] las sonatas cromáticas de Biolines que vinan de Italia, que por non aver [*sic*] quien dè alguna luz a los Instrumentistas de España (aunque son muy diestros) les causa novedad, y dificultad grande quando ven un papel de la Musica Italiana con tantos Sustenidos, y Bemoles [...]”⁷, pero que alrededor de 1750, Herrando concibe una escuela de violín (publicada en París en 1757) que puede ser considerada como la primera escuela del violín *concertante* de la Historia?

En conclusión, la falta de partituras violinísticas de la primera mitad del siglo no corresponde a una ausencia, sino a una laguna, o sea, a una pérdida de un patrimonio que seguimos esperando hallar algún día, quizás, en archivos españoles, sudamericanos o italianos.

Los primeros virtuosos españoles

A finales del siglo XVII —como escribe Sanz—, el violín español, aunque frecuentemente utilizado y bien tocado, no tiene nada de *internacional*⁸. Este fenómeno está seguramente ligado al hecho de que el instrumento, por su origen popular y por estar asociado al acompañamiento de danzas y fiestas, era todavía poco admitido en los lugares sagrados, que eran entonces los centros principales de la creación musical *culta*. Por otra parte, la producción de composiciones instrumentales había dado prioridad a la vihuela, la tiorba y la guitarra, lo que deja pensar que el repertorio de los violinistas españoles era, principalmente, a base de transcripciones o variaciones improvisadas sobre bailes o aires.

Sin embargo, a partir del fin de reinado de



José Herrando, grabado firmado por Manuel Salvador Carmona en 1756

Carlos II, España toma conciencia de su marginalidad violinística: la Capilla Real, en Madrid, comienza a contratar violinistas italianos, fenómeno que se acentúa durante el reinado de Felipe V, particularmente en los años 1710.

Si las primeras obras conocidas que testimonian una actividad violinística creativa en España datan sólo de mediados de siglo XVIII, es seguramente un error considerarlas como el principio de la actividad virtuosa en el país. Se sabe, por ejemplo, que *La stravaganza* de Vivaldi (1714) ha tenido un gran éxito, lo que implica que había músicos, no sólo en Madrid, capaces de enfrentarse a este *nuevo* virtuosismo; pues la *maniera italiana* se había extendido por España desde principios de siglo. Esta fácil adaptación muestra probablemente que la evolución del violín italiano era en realidad más conceptual que mecánica; es útil recordar cuánto la música italiana había estado influenciada en el siglo XVI, y a principios del XVII, por la música que llegaba de España y que era difundida por la corte de Nápoles.

Cuando en febrero de 1724, la Capilla Real convoca una oposición para substituir al difunto concertino Teodosio Dalp, el joven Gabriel Terri (c. 1705-1775), catalán, no vacila en presentarse y en enfrentarse a Michele Geminiani (1687-1766), hermano del célebre Francesco, originario de Lucca. Estas oposiciones consistían en tocar una sonata de libre elección (muchas veces compuesta por el propio opositor), en leer otra a primera vista y en descifrar partes orquestales.

El puesto viene finalmente dado, “por su habilidad”, a Geminiani, que tocaba en la orquesta desde hacía un año, pero Terri, que obtiene la segunda plaza, es nombrado primer violín por delante del tercer candidato, Gerónimo Dalp, hermano del difunto. Por otra parte, como Felipe V se lleva entonces a Geminiani a La Granja de San Ildefonso —donde vivirá durante su corta abdicación—, Terri se convierte, de inmediato, en concertino de la Real Capilla. Cuando Geminiani vuelve a Madrid al año siguiente, encuentra de nuevo su puesto, pero Terri, que con un rango inferior cobra *oficialmente* más, parece haber sido preferido, particularmente, por Isabel Farnesio que era, en realidad, la que mandaba en la Real Cámara. Geminiani reacciona con temperamento pero la Reina seguirá substituyéndolo por otros violinistas como Terri, Landini, Sabatini o el muy especial Mauro d’Alay. Geminiani parece haberse acostumbrado fácilmente a esta situación porque se queda en la orquesta hasta la edad de 71 años. Terri también ter-

mina su carrera aquí, cuando muere con 70 años.

La preferencia de la Farnesio podría demostrar una distinción en la manera de tocar de estos dos virtuosos. En principio, todo deja pensar que Michele estaba educado con la misma escuela que su hermano, es decir la de Corelli, escuela que Francesco defenderá hasta muy entrado el siglo, oponiéndola con la manera de Vivaldi, con sus “Contorsions”, sus “Cock, Cukoo, Owl, and other birds”, sus modificaciones instrumentales y efectos sonoros, o sus “other such Tricks”. Terri, más joven, había ya adoptado esta influencia; de todas maneras, la Reina parece haberla preferido, visto el tratamiento de favor excepcional del cual se beneficiará el italiano d’Alay, cercano y alumno de Vivaldi en Venecia. Una distinción, en realidad, entre el violín de *cámara* y el de *concierto*.

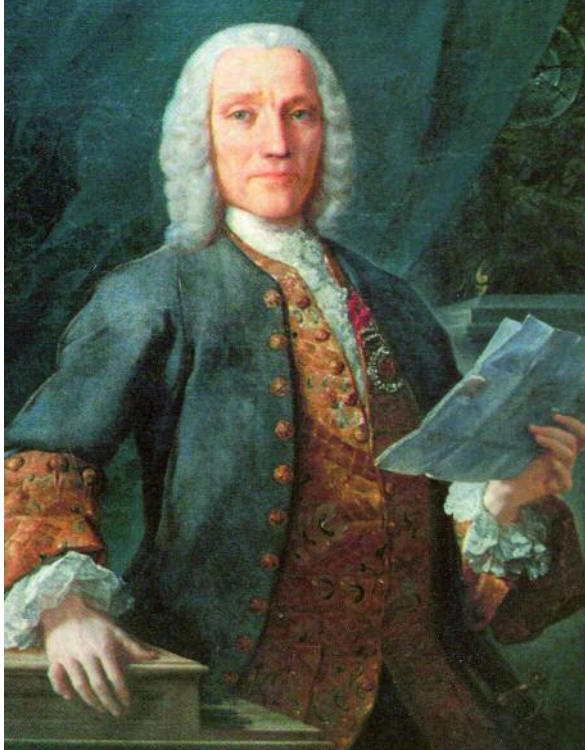
Es importante mencionar, también, la llegada a la Real Capilla, en 1720, de Giacomo Facco (1680-1753), veneciano de la misma generación que Vivaldi. Violonchelista, es igualmente contratado como violinista; esta segunda actividad —como lo piensa el musicólogo Lothar Siemens— parece corresponder más a un modo de justificar un sueldo (posiblemente de compositor). De todas maneras, la presencia de este músico contribuyó seguramente a formar la Capilla Real a los nuevos estilos concertante, instrumental y vocal venecianos en los años 1720, o sea durante el apogeo de la carrera de Vivaldi.

Los violinistas compositores de la corte

A partir de 1730, el gusto napolitano empieza a imponerse en Europa, a través de la ópera, de la música sagrada, pero también del tratamiento orquestal y de la sonata para clave. Por su contacto privilegiado con Nápoles, España se coloca a la vanguardia musical acogiendo a Domenico Scarlatti en 1729 —por Maria Barbara de Braganza, mujer del futuro Fernando VI— y al castrato Farinelli —invitado por la Farnesio en 1737 para curar la neurastenia de Felipe V. No cabe duda que este segundo tercio del siglo constituye el punto culminante de la actividad musical madrileña, que, aunque esté muy aislada y cerrada, se vuelve probablemente una de las más notables de Europa.

Desde un punto de vista violinístico, un personaje singular iba a instalarse en Madrid por nueve años: el virtuoso Mauro d’Alay (c. 1690-1757), originario de Parma, que, como ya lo hemos visto, había frecuentado a Vivaldi en Venecia hacia 1723-25 y quizás antes en Mantua. El hecho de que Vivaldi le permita componer un concierto para su principal (e inaccesible) alumna de l’*Ospedale della Pietà*, la *virtuosissima* Anna Maria —que pasará por ser el mejor violín de Italia—, y que esta pieza recoja temas y figuras valdadianas, pone claramente en evidencia que *il Maurino* estudia con el *cura rojo* tanto el violín como la composición¹⁰.

Farinelli había conocido a d’Alay en Londres, y lo hizo venir a Madrid como concertino para el *Farnace* de Courcelle (c. 1702-1778), otro músico italiano importante, violinista, clavecinista y cantor, originario de Piacenza, que había llegado a Madrid en 1734 después de haber pasado por Vene-



Domenico Scarlatti

cia (*Venere placata*, 1731). D’Alay, se queda en Madrid con condiciones de lujo, hasta la muerte de Felipe V (o sea, cuando la Braganza despide a los favoritos de la Farnesio). No forma parte de ninguna orquesta de la ciudad pero vive “con el sueldo de 1.200 doblones de oro, casa y coche de la Real Caballeriza”: en realidad, tiene el título de “primer violín de cámara de Su Majestad” y participa únicamente en conciertos excepcionales, quitándoles el puesto a los concertinos de la Real Capilla, y haciéndose pagar sumas astronómicas —las más importantes que haya cobrado un virtuoso invitado de 1735 a 1751— lo que testimonia claramente su éxito (y, claramente, el aprecio de la Farnesio¹¹).

Junto a Courcelle, son los únicos músicos extranjeros de los cuales conocemos una producción musical española de esta época (siete sonatas para violín de Courcelle y diez de d’Alay). La presencia de estos dos músicos en Madrid tiene una influencia decisiva sobre los violinistas españoles de la generación posterior: estos se atreven finalmente a publicar sus propias obras para violín.

Los más notables de ellos son sin duda Francisco Manalt (c. 1720-1759), catalán, y José Herrando (1720/21-1763), de Valencia; los dos desarrollan su actividad en Madrid. Herrando, que se presenta ahora como “la punta de lanza de los violinistas españoles”, ha ganado esta reputación gracias a su tratado de violín, ya mencionado. Éste podría corresponder, por la influencia de d’Alay, a un reflejo casi directo de la manera valdadiana; es interesante constatar que en una época —hacia 1760— cuando el estilo de Vivaldi ha pasado de moda ya, Herrando compone un homenaje a su *Primavera*. De todos modos, este tratado es el primero de la Historia en reflejar los frutos del virtuosismo *concertante*, lo que pone en evidencia la *modernidad* y la excelencia del violín español a medianos del siglo. Es seguramente una pena que este tratado, sin duda un documento esencial en la Historia del violín —y el documento violinístico español de más importancia de todo el siglo XVIII—, sea tan poco conocido y hasta ahora no se haya publicado en su integridad.

Sin embargo, esta importancia no implica que Herrando fuese el violinista español más destacado de la época. A decir verdad, y aunque se conocen varias alabanzas dirigidas a él — viniendo de Sabatini, Courcelle o del escritor, torero, bailarín, astrólogo, abogado, meteorólogo y apicultor Torres de Villarroel— Herrando figura sólo como el decimosexto violín en la orquesta de Farinelli y tenemos que admitir que sus sonatas (publicadas alrededor de 1760) no presentan un mecanismo (y una escritura) tan complejo como las de Manalt, de esencias mucho más *barrocas*, reflejo probable de las sonatas de Tartini o de los caprichos de Locatelli que circulan por el país.

Estos violinistas españoles no han buscado exhibirse por Europa como sus colegas italianos de la época (Nardini, Stratico, Giardini, Pugnani, Madonis, Dall’Oglio, etc.). Es poco probable que sea por falta de habilidad: la corte de Madrid, con músicos de la talla de Farinelli, Scarlatti, Courcelle o de Nebra, correspondía, en realidad, a un pequeño paraíso musical, difícil de dejar... Todo el mundo conoce el periodo *inconsolable* de Farinelli a su vuelta a Bolonia.

El último tercio del siglo

La muerte de Fernando VI, que provoca la salida de Farinelli en 1759, deja otro panorama cultural en España; el que describirá Casanova. Se ha considerado, a menudo, que el poco éxito de las obras españolas del siglo resultaba de la ausencia de una buena imprenta musical en el país. Lothar Siemens hace notar que hubiera habido una si hubieran existido compradores potenciales: la música *culta* estaba demasiado ligada a la corte y era, en consecuencia, muy poco popular. Por eso, la llegada al trono de Carlos III, poco sensible a las actividades artísticas, iba a ser sentida de inmediato por los músicos locales.

La situación se vuelve complicada y los violinistas españoles que habían empezado a afirmar una música propia se ven de nuevo bajo el dominio italiano. Cuando el violonchelista Luigi Boccherini (1743-1805) llega a Madrid en 1768, invitado por el Rey, encuentra una situación poco brillante y un medio hostil y celoso, particularmente entre sus compatriotas italianos. Sin embargo, sus composiciones se revelarán esenciales en la escena española, lo que permitirá al país seguir de bastante cerca las evoluciones musicales que tienen lugar, principalmente, en Alemania y Austria, y de coger confianza, a la vez, en un repertorio propio.

Si la producción violinística publicada entonces no refleja una originalidad creativa notable, ciertos violinistas han cogido el gusto al virtuosismo: Juan Oliver y Astorga (1733-1830), originario de Yecla (Murcia) o Felipe Lidón (1775-1838), originario de Cádiz, futuro alumno de Viotti en París, tienen éxitos en el extranjero, en la misma época de las exhibiciones de Antonio Lolli¹², del muy particular Chevalier Saint-George, de Viotti, y también, más tarde, de Paganini. Notamos, por otro lado, que el virtuosismo violinístico había perdido, a partir de mediados de siglo, su importancia en la creación musical, por el impulso del *pianoforte*, pero también de la música sinfónica y de cámara; Paganini corresponderá, pues, más a la reencarnación de los virtuosos italianos de principios de siglo, que al resultado de un proceso evolutivo.

La actividad violinística española tiende a extenderse fuera de la capital, particularmente a Cataluña y Levante, regiones de donde habían venido algunos de los principales violinistas españoles de la corte: Terri, Herrando, Manalt y Oliver. Se conoce una sonata de Don Miguel Esser, compuesta en 1795 en Valencia, en la cual se toca sólo en la cuarta cuerda: ejercicio de *color* (y gusto por la exhibición), que también utiliza Lidón en los caprichos de Viotti, todavía poco habitual en Europa.

Por fin, Fernando Ferrandiere (17??-??), “Profesor de Música, Compositor de Teatros y Violín de la Santa Iglesia Catedral de Málaga” concibe en 1771 (y publica en 1774) un *Prontuario Música para el instrumentista del violín y cantor*, el tratado violinístico español más notable del siglo XVIII, después del de Herrando. Elogia a Giardini, Ferrari, Mondonville y a los españoles Herrando, Giofrida (Sevilla), padre Piquer (Guadalupe), y se queja de la situación musical española, donde sólo se conocían, para *estudiar*, caprichos de Locatelli, demasiado “largos” y “difíciles”: “Si en España tuviera la música el premio que en otros reinos y hubiera tantos seminarios y Colegios hasta de instrumentos [...], no nos acordaríamos de los Extranjeros sino para mofarnos de las ridiculeces de sus términos, particularmente en los tonos musicales y aún en los aires de los tiempos”.

Conclusión

Aunque el violín español aparezca como un satélite del violín italiano —como en todos los demás países de Europa—, tenemos que reconocer que ha sabido evolucionar con una

sorprendente facilidad, llegando a un apogeo musical en los años 1720-1760, de acuerdo con la vanguardia violinística de la época: las escuelas de Vivaldi y de Tartini.

Sin embargo, la tentativa de establecer un estilo violinístico propio en los años 1760 fracasa, como se deduce del poco éxito comercial de las publicaciones de los compositores violinistas españoles. La única obra violinística que destaca en el siglo XVIII corresponde al tratado de Herrando, primer reflejo razonado de la evolución concertante del violín. Las demás obras (conocidas) de violinistas-compositores españoles no presentan una originalidad creativa notable si se comparan con la producción europea contemporánea, en particular italiana, francesa y alemana. Las sonatas de Manalt son, quizás, una excepción, poniendo en evidencia un perfecto conocimiento de la técnica y de la escritura italiana. No obstante, tenemos que reconocer que la identidad musical española se desarrolla en géneros menos *cultos*, como la tonadilla, la zarzuela o el folclore.

Este fenómeno pone en evidencia una política de la cultura *culta* demasiado centralizada, elitista, poco social, y en consecuencia frágil. Dependía directamente de las tendencias de la corte, y se sabe cuánto la Farnesio, la Braganza, Carlos III, o el Infante Don Luis marcaron la evolución musical de España.

Sin embargo, es seguramente esta situación marginal la que a llevado los artistas locales, conscientes de evolucionar en un conjunto cultural particular, a quedarse ávidos de seguir la vanguardia europea. Esto ha producido una evolución notable en la interpretación y el virtuosismo, ciertamente mucho más que en otros países, como Francia, muy resistente al influjo italiano, o también, al final del siglo, como Italia, que había agotado su inspiración, olvidando de mirar alrededor. De hecho, es en Madrid que Boccherini compondrá la mejor música instrumental “italiana” de su época.

Olivier Fourés

¹ Friedrich Wilhelm Marpur, *Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen*, en *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, vol. 1, Berlín, 1754-5.

² Johann-Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*, Berlín, Voss, 1752.

³ Lothar Siemens Hernández, “Los violinistas compositores en la corte española”, *Revista de musicología*, IX, 1988, n° 3, pp. 549-955: 657-765, y Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española, 4 Siglo XVIII*, Madrid, Alianza Música, 1985, ²/1993, ³/1996.

⁴ Juan Francisco Corominas, *Aposento Anti-Critico* [...], Salamanca, 1726. El término “extravagancias” se refiere seguramente a *La stravaganza, opera quarta*, de Vivaldi.

⁵ Ver Carlos Martínez Gil, *La Capilla de música de la Catedral de Toledo (1700-1764)* [...]. Toledo, Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, 2003, p. 360.

⁶ Catálogo de la catedral, música italiana, inventario del 3-12-1792: “razón de las obras de música que se entregaron al señor maestro de capilla, don Melchor López”, Arch. Cat., leg. 188.

⁷ Gaspar Sanz, *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*, Zaragoza, 1674.

⁸ Particularmente en Inglaterra y Alemania, el violín ha ya sido muy influenciado por los italianos (Matteis, Purcell, Biber, Schmelzer, Walter, Westhoff, etc.).

⁹ Francesco Geminiani, *The art of playing violin*, Londres, 1751.

¹⁰ Ver Michael Talbot, “Anna Maria’s partbook”, *Studi Vivaldiani*, n° 4, S.P.E.S., 2005, p. 44-45.

¹¹ D’Alay, que había sido amante de la célebre cantante Faustina Bordoni, parece haber tenido encanto no sólo con su violín.

¹² Todas las ediciones originales de las sonatas de este *pre-paganiniano* están conservadas en la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Madrid.

ARCOS PARA EL SIGLO XXI

El joven virtuoso del violín ha tenido siempre sobre el escenario un especial carisma. Así, a finales del siglo XVIII un pequeño genovés llamado Nicolò Paganini empezaba a ganarse el mimo de unas audiencias italianas sorprendidas por el fuego que salía de tan cadavérica figura, mientras el húngaro Joseph Joachim arrasaba décadas después en Leipzig interpretando a los doce años el *Concierto para violín* de Beethoven con Mendelssohn en el podio y su coetáneo navarro Pablo Sarasate recibía de manos de la reina Isabel II un preciado obsequio: un Stradivarius que formaba parte de la colección real. El pasado siglo también conoció casos distinguidos, como el de Yehudi Menuhin debutando en San Francisco a los cinco años o el de un jovencísimo Jascha Heifetz maravillando en Berlín a la élite violinística de la época reunida por el crítico norteamericano Arthur Abell.

La historia, evidentemente, podría dar más nombres, pero también nos demuestra que no siempre el talento de los grandes del violín ha calado pronto. David Oistrakh, nada menos, tardó en encontrar su camino, y su paso por los concursos internacionales no fue siempre triunfal. Esto debería servir como lección de ánimo para los violinistas que al intentar abrirse paso caen en la frustración, por otro lado lógica, de no ver cumplidas sus expectativas al presentarse a concursos. Éstos, amiguismos o tratos de favor al margen, suponen una apertura de puertas importante para los premiados, pero en ningún caso un muro para los demás aspirantes; los ganadores no son siempre los mejores, ni tienen de por sí un futuro más claro. En este sentido, es interesante recordar que tradicionalmente los jurados se han dejado llevar por patrones más o menos similares, que valoran ante todo la adecuación al orden en detrimento de la novedad. Bastante más preocupante es la dictadura del disco. He ahí la verdadera barra divisoria: para tener un nombre hay que grabar, y para grabar hay que tener un nombre. Qué complicado. Por suerte, el disco sí está abierto a nuevas brisas, sobre todo en las bajas esferas, las de los pequeños sellos independientes que tratan de encontrar su espacio en un mercado que sobrevive de la sota, el caballo y el rey, mientras las grandes empresas intentan huir de la amenaza de la crisis por la vía de la imagen, la suya y la de sus artistas. Una violinista tan reputada como Anne Sophie Mutter, nacida a mediados de los sesenta, encontró muy temprano la gloria, y es evidente que su casa, la Deutsche Grammophon, ha potenciado desde los inicios de su carrera tanto sus sobresalientes dotes con el arco como su impactante belleza física, cierto que algo deslucida desde hace unos años. Joshua Bell, en su momento muy acariciado por la Decca, es de su misma generación, y la revista *People* escogió su rostro como uno de los cincuenta más atractivos del planeta. Está claro que ambos son espejos en los que se quieren ver reflejados los jóvenes violinistas de hoy, que son los de mañana, los del nuevo siglo, los que habrán de cuidar un arte que, sin dejar de volver la mirada atrás, siempre deberá mirar hacia delante.

Imagen de una generación

La nueva generación de violinistas viene, por tanto, preocupada por toda clase de estéticas. Entre las chicas hay varios nombres que hacen converger juventud, virtuosismo, talento, proyección e imagen en sublime igualdad, si bien es natural que como artistas aún estén a veces por crecer. Pensamos en la holandesa de veintinueve años Janine Jansen (1978), excitante y atractiva donde las haya, seductora en lo musical, hoy hábilmente elevada a los altares por la casa Decca. Se la quiere mucho en su país desde su debut en el Concertgebouw ahora hace diez años, como demuestran las espectaculares cifras de ventas de sus trabajos discográficos (su registro de *Las cuatro estaciones* vivaldianas es allí disco

de platino).

Muy pronto empezó también la alemana Julia Fischer (1983), hoy un valor a sus veinticuatro años ya consolidado. Desde su victoria en el Yehudi Menuhin allá por 1995 ha ido diseñando un repertorio amplio a la par que exigente, en el que caben desde las *Sonatas* y *Partitas* a solo de Bach hasta conciertos de los autores rusos del siglo pasado y al que se enfrenta con contenida pasión y una inteligencia fuera de lo común. La georgiana Lisa Batiashvili (1979), capaz del fuego más abrasador, del más suave lirismo y de un sonido denso y opulento, es en palabras de Alfred Brendel la violinista más dotada del momento. Por su parte, la estadounidense Hilary Hahn (1979) se pasea ya por las principales salas con la tranquilidad que le da la experiencia de llevar veinte años en primera línea y con la comodidad de descansar sobre el colchón promocional de una casa como la Deutsche Grammophon. Como las anteriores, la canadiense Leila Josefowicz (1977) cuida mucho su belleza, pero es antes que nada una gran comunicadora, expresiva incluso en el silencio, que en los conciertos arroja merced antes a la asombrosa intensidad impuesta a sus lecturas.

Por supuesto, habrá que seguir de cerca los pasos de las británicas Alina Ibragimova (1985) y Chloë Hanslip (1987), aquella de origen ruso, igual que los de la canadiense Caitlin Tully (1987), los de la estadounidense Rachel Lee (1988) y, con lupa si es posible, los de la escocesa Nicola Benedetti (1987), cada vez más en alza. La alemana Isabelle Faust (1972) y la californiana Anne Akiko Meyers (1970) entrarían un poco en tierra de nadie, mediando entre la generación de todas las citadas y la que representarían la propia Anne Sophie Mutter y Viktoria Mullova. Algo más lejos, la coreana Kyung-Wha Chung puede asomarse con orgullo al panorama actual. Como quien dice, ella trajo Oriente a Occidente cuando, a finales de los sesenta, triunfó en un paisaje cerrado a sí mismo, receloso tanto de lo exótico como del papel de la mujer en la música. Hoy las violinistas asiáticas se dejan ver en todos los ámbitos posibles, ya sea en los concursos, en los auditorios, en las portadas de los discos o en los conservatorios. En general se suele alabar su técnica, que nace sin duda de una muy desarrollada capacidad de concentración en el estudio, por más que a menudo suela costar entender su particular temperamento. La japonesa Midori (1971) es, con sus compatriotas Akiko Suwanai (1972) y Kyoko Takezawa (1970), y como Faust y Meyers, una figura de transición, eminente pero últimamente algo apagada. La estadounidense de origen coreano Sarah Chang (1980), en su día una niña prodigio de las de verdad (grabó su primer disco para la EMI a los nueve años), goza de una popularidad inmensa dentro y fuera de los circuitos violinísticos, en parte por sus coqueteos con el *crossover*, que en opinión de muchos evidencian una pérdida del control de su carrera. La singapurense Vanessa Mae (1979), enamorada del



MIDORI



SAYAKA SHOJI



PAVEL SPORCL



JANINE JANSEN

DOSSIER
JOACHIM Y EL VIOLÍN

violín eléctrico, transita aún con mayor decisión por esos espinosos terrenos, y sus incursiones en el repertorio clásico son más bien deficientes. Más centradas parecen las niponas Mayuko Kamio (1986) Sayaka Shoji (1983) y Mayu Kishima (1986), esta última aupada por mentores tan ilustres como Vladimir Ashkenazi o Mstislav Rostropovich.

En el lado de los chicos la imagen parece importar menos, pero importa. Ahí están los aires de pirata bohemio que luce allá por donde pasa el checo Pavel Sporcl (1973), un violinista de notable personalidad que ya supera con creces los treinta, amante del jazz, una referencia en el repertorio escrito por los autores de su país, donde es por cierto una reputada estrella. Buena carrera está haciendo asimismo el ruso Ilia Gringolts (1982), discípulo de Itzhak Perlman, un músico lucido y sensible que ya ha demostrado que la privilegiada posición a la que le ha aupado la Deutsche Grammophon no es de ninguna manera inmerecida, aunque es cierto que todavía está por dar en la mesa un definitivo golpe de autoridad. Otro alumno de Perlman es el germano-americano David Garrett (1980), carismático y refinado, un joven de su tiempo aficionado al fútbol y al cine que con sólo catorce años ya recorría Italia al lado de la Orquesta de Cámara de Europa gobernada por la batuta de Claudio Abbado. Empieza a sonar con fuerza también el nombre del armenio Sergei Khachatrian (1985), ganador del Jean Sibelius en 2000 y del Reina Isabel en 2005, capaz de un magnetismo que arrastra de inmediato al oyente, así como el del peterburgués Kirill Trousov (1982), una promesa de sólida formación. También el alemán Erik Schumann (1982) y el londinense Jack Liebeck (1980), entregado al violín con todo su cuerpo, reivindican ante las masas sus probados posibles.

Algo mayor que estos últimos, el saboyano Renaud Capuçon (1976) es, con su hermano menor Gautier (violinchelista), una de las grandes esperanzas y realidades de la vida musical francesa. Hay entre ambos, por descontado, una química muy especial, pero por separado se revelan como músicos igualmente preparados, inquietos, analíticos y sutiles, de lo que dan prueba sus cada vez más abundantes proyectos discográficos. Tampoco el caso del siberiano Maxim Vengerov (1974) es el de una promesa, pues lleva ya cerca de dieciocho años rodeado de lo más selecto del cuadro orquestal y directorial del momento. Como ellos, parece claro que el escandinavo Henning Kraggerud (1973), el danés Nikolaj Znaider (1975), el británico Daniel Hope (1975), el israelí Gil Shaham (1971) y el ruso Vadim Repin (1971) tienen suficiente leña para cortar durante muchísimos años.

El siberiano Julian Rachlin (1974) merece un párrafo aparte, pues su experiencia personal da pie a un urgente debate. Este lituano de nacimiento y austríaco de adopción puede presumir de ser el solista más joven en tocar con la Filarmónica de Viena; tenía sólo quince años cuando lo hizo. Sin hacer demasiado ruido, es hoy uno de los primeros violines de la escena internacional, y forma junto a su compañera sentimental Janine Jansen una pareja de muy

altos vuelos. Algunas veces ha reflexionado en voz alta sobre los riesgos de alcanzar el estrellato con demasiada prontitud, postura que compartimos, pues la diferencia de ritmos entre la madurez artística y la vital puede llevar cuando se llega a ciertas edades a una crisis insalvable acaso letal para la carrera. A veces olvidamos que detrás del delirante virtuosismo de ese muchacho que deja boquiabierto al personal hay un proyecto de vida incierto, un camino en principio claro pero a la vez muy estrecho, que limita en demasía el margen de maniobra de una mente que, en realidad, rara vez está preparada para el mundo que se le planta delante. Contaba Rachlin en cierta ocasión cómo durante la niñez todo se asume, se acepta la realidad como la única posible, seguramente porque no se conoce otra, pero cuando la adolescencia llama a las puertas empiezan las preguntas, las dudas, las inseguridades, y detrás de todas ellas aparece la presión de un público a menudo incapaz de perdonar una mala noche. Es además muy complicado que a tan tempranas edades se haya podido adquirir el componente cultural que sirve de marco a cualquier obra musical, y que aun sin estar en la partitura sí ha de estar en las notas. Nadie pone en duda que leer un pentagrama implica leer lo escrito y lo no escrito. Por tanto, aplaudimos el rodaje en público de los nuevos talentos, siempre y cuando ese rodaje no tenga fines exhibicionistas y vaya acompañado de una preparación ajustada a la edad real, no a la impresa, del músico. Las prisas, ya se sabe, no son buenas.

Pero volvamos al tema. Este país no pudo saldar a finales del siglo pasado la deuda histórica que tenía con el violín desde los tiempos de Sarasate, mas ahora el balance se presenta esperanzador. Al menos queremos verlo así. La gran canaria Eva León ya sabe lo que es grabar para el sello Naxos y trata en Nueva York de hacerse un nombre, mientras la madrileña Leticia Moreno (1985) tiene en su haber numerosos premios de reconocido prestigio y ha sido saludada por ciertos sectores de la crítica, quizá con demasiada pompa, como la "Martha Argerich del violín". Algo más en silencio, la sevillana Adriana Coines Escriche (1986) y la catalana Helena Satué Cuixart (1983) ponen sus facultades al servicio de la Gustav Mahler Jugendorchester de Claudio Abbado, o sea, de la joven orquesta más importante de cuantas hoy conocemos.

El futuro inmediato del violín está, por tanto, a salvo. Su repertorio parece que también, sobre todo en la medida en que los nuevos intérpretes se ven obligados a renovarlo constantemente si no quieren ver aplastadas sus lecturas por el peso de la historia. A veces da la impresión de que necesitamos convencernos a nosotros mismos de que los tiempos pasados fueron mejores, cuando en realidad sólo fueron distintos. Pero la buena imagen despierta sospechas. Janine Jansen, Julia Fischer, Lisa Batiashvili y Hilary Hahn son, es cierto, muy guapas, pero no hay que preocuparse. De verdad, son muy buenas violinistas.

EL MEJOR VIOLÍN EN DISCO

Un recorrido histórico por el repertorio violinístico a través de cien discos referenciales.

En el presente artículo presentamos una colección de obras que, de una forma u otra, han sido fundamentales para el desarrollo histórico del repertorio violinístico, estableciendo como punto de partida el s. XVII.

Razones de espacio nos obligan a minimizar el número de versiones recomendadas, salvo en el caso de haber considerado imprescindible valorar distintas ópticas complementarias. La experiencia y gustos del lector completarán, sin duda, esta selección con muchas otras opciones que han de quedarse en el tintero.

1. BARROCO

1. 1. Violín solo

En 1675 Biber firmó su *Passacaglia*, primera obra de cierta relevancia y proyección. En ella elaboraba una estructura contrapuntística sobre un tetracordo frigio descendente. Manze (HM) enfoca con máxima concentración y profundidad el proceso de variación de la obra. Elabora, con timbre luminoso, levemente ácido, una construcción progresiva dominada por el sentido de la austeridad.

Biber, junto a Pisendel, parecen haber sido los puntos de referencia tomados por Bach para la composición de su *Chacona*. Ésta, y por extensión sus *Sonatas* y *Partitas*, culminan la tradición alemana en el concepto polifónico del violín. Su altísima dificultad técnica así como la multiplicidad de caracteres subyacentes en la colección la convierten en un auténtico desafío. Grumiaux (Philips) representa la visión radiante, virtuosista. Con todos los recursos de la técnica tradicional ofrece una lectura de sonido y concepto poderoso. Con un diapason a 415Hz., Schmitt (Alpha) expone la grandiosidad de estas obras desde una dimensión cuasi mística en su austeridad y desnudez, con un sonido fibroso, profundo en graves, de timbre satinado y mínimo vibrato.

La *Sonata "Trino del diablo"*, de Tartini, resulta un reto en su totalidad y no solo en su famoso tercer movimiento. Manze (HM), consigue una teatralidad imaginativa retóricamente idónea. Enlazando trémolos levísimos al final de la arcada, y aplicando extensiones y

portamentos con singularidad, consigue efectos sorprendentes, fruto de un dominio técnico absoluto.

1. 2. Violín acompañado

En las *Sonatas en trío* de Buxtehude encontramos ya al violín dialogando con el continuo formado por la gamba y el clave. Holloway/Linden/Mortensen (Naxos) ofrecen con espontaneidad su melodismo levemente imitativo y danzante.

Biber, en las *Sonatas del Rosario*, exploró el simbolismo barroco asociándolas a los Quince Misterios del Rosario así como exigiendo cruzamientos en la *scordatura*. Manze/Egarr (HM), alternando órgano y clave en el continuo, y variando la gama de ataques en el arco, obtienen lecturas de gran poder dramático, recogimiento y sobriedad ornamental.

A ellos mismos se debe uno de los enfoques del *Opus 5* (HM) de Corelli. Buscan la dimensión más intimista de estas cumbres de la sonata barroca sin renunciar a un refinamiento y una riqueza armónica portentosa, asumiendo hasta el límite el riesgo en el arco — *Folia*. Contrastando, Huggett/Sonnerie (Virgin): ornamentación atrevida, desparpajo en ataques y un colorido tímbrico refrescante utilizando clave, tiorba, violonchelo, órgano y guitarra barroca en el continuo.

Ampliando el uso del registro agudo, las *Sonatas op. 2* de Vivaldi son enfocadas por Gatti/Aurora (Glossa) de manera chispeante en *tempi* y color. La concepción del continuo sigue la senda del Sonnerie en Corelli. Gatti embellece el discurso melódico con disminuciones tradicionalmente en desuso y potencia el diálogo entre voces.

Ese diálogo llegó a poner al clave al mismo nivel que el violín, históricamente por vez primera, en las *Sonatas* con las que Bach sintetiza la tradición contrapuntística alemana y el melodismo italiano. Grumiaux/Jaccottet (Philips) aplican una concepción solística con un *vibrato* permanente muy expresivo y la garra característica del arco *tourte*. En las antípodas, Holloway/Moroney (Virgin) recurren acertadamente a la alternancia clave/órgano logrando una variedad tímbrica muy atractiva. Pinceladas sutiles de *vibrato* y equilibrio dinámico entre voces resultando una intimidad acrisolada.

El gusto francés por el tratamiento grupal del violín retrasó su relevancia en este repertorio hasta el barroco tar-



dío. Cohën-Akenine/Folies (Alpha) aderezan con incisividad, vigor y exquisitez la imaginación con la que Leclair insertó movimientos danzantes en el formato da chiesa de sus *Sonatas*.

1. 3. Violín concertado

Los *Concerti grossi op. 6* de Corelli ejercieron gran influencia en sus contemporáneos. Banchini/Ensamble 415 (HM) se integra con discreción en una formación orquestal nutrida (cuerda 8-8-5-6-5, 5 archilaúdes, 2 claves) basada en fuentes documentales.

Encontraremos al violín en el rol solista destacado, ya en una estructura concertante tripartita, avanzando hasta los *Concertos* de Vivaldi. En una selección de éstos, Onofri/Montis Regalis (Naïve) contrastan con el masivo concepto orquestal citado, optando por una plantilla reducida (cuerda 4-3-1-2-1, continuo) que presenta sonoridades múltiples y acentos contundentes. Onofri rehúsa una tímbrica homogénea, prefiriendo la efervescencia de la espontaneidad, con disminuciones y deslizamientos de peculiar atrevimiento.

Con la versión de Standage/Pinnock (Archiv) de *La stravaganza* presenciamos otra óptica vivaldiana distinta. Frente a la irresistible ebullición del estilo interpretativo italiano, los ingleses se decantan por una visión igualmente palpitante pero mucho más pulida.

La sublimación inventiva empleada en *Las cuatro estaciones* encuentra traducción óptima en Biondi/Europa Galante (Opus 111) con una espectacular retórica barroca, diferenciada para cada uno de los conciertos. Lecturas trepidantes y arriesgadas sin llegar a la excentricidad. *Vibrato* dosificado pero no descartado. Sorprendentes e imaginativos pasajes en *sautillé* y toda una gama de arcos que, junto a las oleadas dinámicas del *tutti*, son una explosión de vida y colorido veneciano.

El epicentro barroco italiano tuvo su *alter ego* en la escuela alemana. Aquí Telemann dejó constancia de su gusto por la experimentación con la *scordatura* y la combinatoria solística en sus *Conciertos*. Goebel/Köln (DG) los revitalizan con precisión, tensión y una temperatura que, dos décadas después, no han mermado en absoluto.

Los *Conciertos* que Bach escribió para uno y dos violines resultan, pese a la reticencia de algún ilustre pedagogo, insoslayables. Standage/Wilcock/Pinnock (Archiv) son el equilibrio entre naturalidad y elegancia. Versiones ligeras, fluidas y plenas a la vez.

2. CLASICISMO

2. 1. Violín y piano



Tras las oscilaciones del protagonismo violín-teclado en el periodo anterior, con las *Sonatas Mannheim* de Mozart asistimos al comienzo de una concepción de igualdad entre los dos instrumentos. Dumay/Pires (DG) consiguen el ideal mozartiano de transparencia e incorporeidad. Él canta con exquisitez, reduciendo el peso del arco al mínimo, en un *legato* sutil e inmaculado; ella emplea su fantástico sentido de la variedad en la articulación y el fraseo. En las *Sonatas* de madurez, Perlman/Barenboim (DG), conscientes de la mayor carga discursiva mutua, acentúan el fondo anímico presente en los pentagramas. Su semi-integral resulta, globalmente, insuperada.

En las *Sonatas* de Beethoven, desde el mozartiano *Op. 12* hasta el cuerpo-acuerpo de la *Kreutzer*, Perlman/Ashkenazi (Decca) muestran como nadie la evolución de la escritura beethoveniana y, con ella, la de la propia forma sonata para violín. Perlman es la versatilidad personificada, con todos los recursos técnicos puestos al servicio del ardor y la fluidez, en conjunción sobresaliente con su compañero. Grumiaux/Haskil (Brilliant) son la referencia histórica que no caduca. El belga, preciso y dominante, aporta arrojo a la extraordinaria sensibilidad de la pianista rumana, logrando toda la profundidad de *pathos* que Beethoven demanda.

Las *Sonatinas* de Schubert cierran este apartado. Su poesía, ingenuidad y frescura juvenil son captadas por Seiler/Immersel (Zig Zag), elevando con su entregada convicción el discreto nivel de estas obras. El cantabile de Seiler, de timbre bellísimo y *vibrato* delicado, en combinación con un fortepiano aterciopelado, hace la escucha tan deliciosa como históricamente ilustrativa.

2. 2. Conciertos

Accardo (Philips), dirigiendo desde el violín a la English Chamber Orchestra, acierta en el *Primer* de Haydn al no buscar más allá de un contenido chispeante, en absoluto innovador pero de contrastes agradables entre el cantabile solista y la cobertura orquestal. Igualmente, en el anacrónico y galante *Concierto para violín y clave* consigue, junto a Canino, un resultado atractivo.

El violín concertado con otro solista alcanzó su punto cumbre en la *Sinfonía concertante* de Mozart. Grumiaux/Davis (Philips) son referente indiscutible en toda la integral. El violín, dorado y puntillista, se deja subrayar por la orquesta que, todavía, juega un papel consorte. La galantería de los dos primeros conciertos se transforma en virtuosismo decidido en *Cuarto* y *Quinto*, con arca-das ajustadas y briosas, y un *vibrato* de

muñeca que amplía su intensidad en los adagios. En manos de Manze (HM) el *Concierto n.º 5* resulta un hallazgo por su transparencia orquestal, las *cadenzas* originales, y el fuerte contraste entre el ensimismamiento soñador que imprimen a la obra y la energía restallante de su sección “alla turca”.

Por encima de la dificultad moderada de las dos *Romanzas*, el *Concierto* de Beethoven inauguró un concepto sinfónico en el que solista y orquesta persiguen un objetivo común, ya dialogando, ya enfrentándose. Szeryng/Haitink (Brilliant), Menuhin/Furtwängler (Naxos), y Kremer/Harnoncourt (Warner), ofrecen tres visiones complementarias. La fuerza irresistible de la primera se basa en el apasionado arco de Szeryng, frecuentando las cercanías de la nuez en un *detaché* crepitante. Sabiendo también mecerse por el lirismo, afronta la obra con ímpetu, como en el auténtico salto mortal que constituye la *cadenza* Kreisler. Menuhin aporta una poderosísima carga emotiva fruto del valor histórico de una simbólica reconciliación, que se percibe desde los primeros compases. Kremer representa el contraste: acentuación enérgica y claroscuro dinámico orquestal vs. *cantabile filato* y detallista del violín. Sorprenden las *cadenzas* con fortapián y timbales, según la versión posterior para piano de la obra.

El *Triple Concierto*, pese a ser un logro de menor entidad que el anterior, cuenta con trampas no pequeñas para el violín. Oistrakh/Rostropovich/Richter/Karajan (EMI) consiguen una complicidad camerística que revitaliza su nivel.

3. SIGLO XIX

3. 1. Violín solo

Paganini, siguiendo el lejano precedente de Locatelli, llevó al límite la técnica virtuosista en sus *24 Caprichos*. El impacto que supusieron es imaginable escuchando a Perlman (EMI), insigne “galamiano” en la objetividad y falta de prejuicios. *Spiccato*s, articulaciones, octavas deslizadas y digitadas con asombrosa igualdad, *pizzicato*s de ambas manos, y una capacidad sobrenatural en los criminales “moto perpetuo”, son sólo algunos ejemplos del catálogo de virtuosismo desplegado aquí.

Ysaÿe, en sus *Sonatas op. 27*, consiguió un concepto formal flexible cercano a las *Partitas* bachianas, en un curioso lenguaje post-romántico con gustos barrocos e impresionistas. Kaler (Naxos) firma una espléndida interpretación, de virtuosismo agitado y pasional.



3. 2. Violín y piano

La influencia beethoveniana es clara en la primera de las *Sonatas* de Mendelssohn. Mintz/Ostrovsky (DG) se decantan por la factura técnica intachable y preciosista. En la segunda amplían la gama dinámica y la variedad de ataques, extrayendo toda su carga pasional hasta estallar en el *perpetuum mobile* final.

En las *Sonatas* de Schumann, Kremer/Argerich (DG) ofrecen una tempestuosa *Primera* en la que el violinista letón consigue un difícil fraseo en el registro permanente grave. El ímpetu feroz que abre la *Segunda* deja paso a la dulzura de un melodismo reposado, para cerrar con el ardor reconocible de la argentina.

Brahms firmó tres *Sonatas*: tres joyas. En ellas, por encima de tópicos fonográficos, la elección es clara: Suk/Katchen (Decca). Lo tienen y lo exploran todo sin adolecer de excesos o faltas. Insuperados.

El ramillete variado de las *Sonatas* de Grieg rezuma aroma nacionalista en sus temas. Dumay/Pires (DG) las traducen con extraordinaria espontaneidad, pasando con agilidad juvenil del *cantabile* al *marcato* en toda la gama descriptiva que contienen.

Los Shaham (DG) participan igualmente de ese impulso juvenil en sus versiones de las *Piezas op. 75* de Dvořák. Pese al déficit de graves en la toma sonora, apreciamos la locuacidad articuladora de regusto brahmsiano con la que exponen la *Sonata op. 57* y el melodismo *cantabile* e ingenuo de la popular *Sonatina*.

Por el contrario, la *Sonata* de Janáček se cimenta sobre la tensión dialéctica y el simbolismo, sondeando los recursos técnicos de ambos instrumentos. Oistrakh/Bauer (Brilliant) la enfocan desde una urgencia angustiada mientras Vlachová/Maly (Naxos) exploran su dramatismo meditativo.

La corriente de exhibición virtuosista está bien representada por Wieniawski. Bisengaliev/Lenehan (Naxos) presentan una variada selección de piezas llenas de sabor popular y fuegos de artificio técnico. Además de virtuosismo intachable, se respira un matiz lúdico que evita la mera espectacularidad rutinaria.

La audacia de Fauré en lo armónico y en lo formal sirvió de precedente a muchos otros. Kang/Devoyon (Naxos) son expansivos, fluyendo apasionado el violín en registro agudo sobre un piano burbujeante.

Dumay/Pires (DG) hacen pleno de nuevo en las *Sonatas* de Franck y Debussy. Buscan en común, y logran, un timbre nacarado lleno de matices. En el primero, el torbellino del piano

Centro Cultural Miguel Delibes
Valladolid

Cámara & Lied

I - Otoño
Noviembre
Diciembre 2007



Miércoles, 7 de noviembre de 2007 - 20 h.

Emerson Quartet

W. A. Mozart - A. Conde - L. van Beethoven

Martes, 13 de noviembre de 2007 - 20 h.

Sharon Bezaly, Flauta / Cuarteto Avanti

Jorge Pinzón, Oboe / Joaquín Clemente, Contrabajo

W. A. Mozart - A. Ginastera - L. van Beethoven

Sábado, 17 de noviembre de 2007 - 18 h.

Jerusalem String Quartet

(Cuarteto Residente del CCMD)

L. van Beethoven - M. Ravel - J. Brahms

Lunes, 19 de noviembre de 2007 - 20 h.

Vogler Quartet

J. Haydn - W. Lutoslawski - L. van Beethoven

Domingo, 25 de noviembre de 2007 - 19 h.

Angelika Kirschlager, Mezzo

Helmut Deutsch, Piano

F. Mendelssohn - F. Liszt - A. Dvorák - J. Brahms

Martes, 18 de diciembre de 2007 - 20 h.

Barbara Bonney, Soprano

Malcolm Martineau, Piano

R. Schumann - C. Schumann - E. Grieg - R. Strauss

 **Junta de
Castilla y León**
Consejería de Cultura y Turismo
Fundación Siglo para las Artes de Castilla y León

**Centro Cultural
Miguel Delibes** 

Información

Centro Cultural Miguel Delibes
Avenida Monasterio Nuestra Señora de Prado, 2
47014 Valladolid
Tel 983 385 604 / E-mail: fsiglo.orquesta@jcyl.es
www.fundacionsiglo.es

arrastra y proyecta al violín hacia el infinito. En Debussy, Dumay alcanza una de sus cumbres interpretativas por la libertad expresiva del fraseo y la sutileza con la que consigue un difícilísimo sonido vaporoso.

Busoni plantea su *Sonata n.º 2* como recapitulación histórica y homenaje al desarrollo temático formal. Lin/Loeb (Naxos), con toma sonora de lujo, aleccionan de manera formidable en intensidad emocional y diversidad técnica.

3. 3. Conciertos

De las tres grandes líneas de producción en este siglo, la encabezada por Mendelssohn supuso una profundización en el contenido musical y formal. En su *Concierto en mi menor*, Szeryng/Haitink (PH) optan por la gracilidad, frente a la agresividad de otras versiones. El violín responde a la exquisita escritura con sonido afilado y agilidad bien cimentada en un control máximo, como en los pasajes en *ricochet* de la *cadenza*. Menor relevancia, aunque dotados de encanto melódico, tienen los *Conciertos* escritos *para violín y cuerda*, y *violín, piano y cuerda*. En éstos, la opción se llama Bisengaliev/Frith/Penny (Naxos).

Siguiendo la estela de Mendelssohn, encontramos el lirismo intimista de Goldmark. Bell/Salonen (Sony) entienden bien el subrayado de la orquestación, simple pero eficaz, a un violín siempre *cantabile*.

Brahms recogió el testigo de Beethoven y desarrolló el concepto sinfónico concertante. En su *Concierto*, Perlman/Giulini (EMI) enfocan, reposados y nostálgicos, su altísima dificultad técnica y expresiva. Nadie ha cantado mejor el segundo tema del primer tiempo, o danzando con tal elegancia el tercer movimiento. Otra maravilla brahmiana es el *Doble Concierto para violín y violonchelo*. Aquí, el talento virtuoso y juvenil de Fischer/Müller-Schott/Kreuzberg (Pentatone) es apabullante e insuperable.

El *Concierto n.º 1* de Bruch cuenta con una versión incandescente: Menuhin/Ronald (Naxos). Virtuosismo transmutado en pura belleza sonora en un derroche de talento y musicalidad. Presenciamos al Menuhin que, labrando su propio mito en cada ataque de arco, arranca al violín una declaración vital de entrega romántica profunda.

Hoelscher/Kempe (EMI) dejan un buen testimonio del juvenil *Concierto* de Strauss, último bastión del romanticismo alemán.

La segunda corriente del siglo nos ofrece obras de inspiración nacionalista.

Sarasate, como intérprete, se convirtió en catalizador de numerosas creaciones dedicadas a él, como la *Sinfonía española* de Lalo. Mutter/Ozawa (EMI)

despliegan un abanico de colores, adecuado al pseudofolclorismo de la obra. El sonido pulcro, robusto y pizpireto de Mutter se transforma en lamento plañidero en los *Aires gitanos* del navarro.

Igualmente el *Tercero* de Saint-Saëns, cuya brillantez solística es ofrecida por Hoelscher/Dervaux (Brilliant) con una convicción que atenúa la inspiración escolástica de la partitura.

La fragmentación seccional del *Concierto* de Chaikovski es perfectamente suturada por Oistrakh/Rozhdestvenski (Brilliant) en una versión trepidante, de auténtico sabor ruso.

Suk/Neumann (Supraphon) nos dejan referencias incuestionables del *Concierto* de Dvorák y la *Fantasia* de Suk. *Vibrato* intenso, sabor eslavo y vigor rítmico, frutos del conocimiento más directo posible de la tradición.

En el *Concierto op. 21* de Chausson, por Amoyal/Rogé (Decca), encontramos una interesante combinatoria instrumental, a medio camino entre el concepto camerístico y el sinfónico. Junto a él, su famoso *Poema* sería fuente de inspiración posterior para el español Gaos en su *Fantasia*: Lewit/Pérez (Arte Nova).

También epigonal sería *Tzigane*, donde Ravel, ya en pleno siglo XX, evoca la inspiración nacionalista. Accardo/Abbado (DG), con un sonido denso, muy caracterizado por deslizamientos en estilo, se enfrenta a esta trampa mortal haciéndonos durante diez minutos contener la respiración.

En tercer lugar debemos referir la vía de la exhibición virtuosista *per se*, generalmente en detrimento del contenido "musical" a cambio de una exploración de las técnicas violinísticas hasta el límite, y un sentido del color y la espectacularidad diabólica muy del gusto de la época.

Aquí encontraremos los *Conciertos* n.ºs 1 y 2 de Paganini —Accardo/Dutoit (DG)—, los *Conciertos* n.ºs 4 y 6 de Vieuxtemps —Keylin/Yuasa/Mogrelia (Naxos)—, o el *Segundo* de Wieniawski —Heifetz/Barbirolli (Naxos).

4. SIGLO XX

4. 1. Violín solo

Escogeremos aquí tres modelos que resumen otros tantos conceptos creativos.

La *Sonata Sz. 117* de Bartók es mostrada magníficamente por Pauk (Naxos), desde los ataques enérgicos, furiosos, de la Chacona hasta los trémolos trinos del Presto final, pasando por el excepcional sentido polifónico la Fuga.

La búsqueda de puntos de referencia en el pasado la encontramos también en la *Fuga* de Schnittke. Lubotski



Invierta en joyas. Es el momento.



100 cds con la obra integral de Beethoven 99€

Toda la obra del genial Ludwig van Beethoven en 85 cds magistrales más 15 cds con grabaciones históricas de referencia. Fürtwangler, Oistrakh, von Karajan, E. Schwarzkopf... Directores, intérpretes, orquestas... 100 cds que son una joya de la música del gran compositor alemán, por sólo 99 euros. Lo encontrará en su espacio de música de El Corte Inglés.



(Naxos) vuelve la vista hacia Bach desde la experiencia Shostakovich en esta primera grabación mundial.

Arditti (Auvidis) explora tímbricamente el indigenismo conceptual y el arcaísmo técnico que propone Estrada en *Yunobui'se*.

4. 2. Violín y piano

Kremer (Brilliant) es ciclorone inmejorable en un acercamiento a la Escuela de Viena —*Piezas op. 7* de Webern y *Fantasía* de Schoenberg— así como a las inhabituales *Sonatas* de Strauss y Reger. Su intuición y versatilidad se hacen impagables en estos registros.

La insuperable audacia atonal de las dos *Sonatas* de Bartók contrasta poderosamente con el sabor rítmico tradicional de sus *Rapsodias*. Pauk/Jandó (Naxos) juegan también con las dos barajas de la tradición y la innovación técnica, como esos sensacionales trémolos *sul ponticello*.

Enescu fue aún más lejos en la síntesis de virtuosismo, libertad y búsqueda formal, en su revolucionaria *Sonata n.º 3*. Menuhin (Naxos), dedicatario de la obra, grabó, en presencia del propio compositor, este registro insustituible.

El descriptivismo impresionista de Szymanowski en *Mitos*, de *cantabiles* agudos timbrados de arabescos, armónicos y *portamentos*, encuentra en Hoelscher/Béroff (EMI) interpretaciones óptimas.

De las obras para violín y piano de Turina, la *Sonata española op. 82*, concisa y rítmica, posee un sabor característico sin caer en tipismos trasnochados. Martín/Zanetti (Etnos) son los principales embajadores de esta música.

Con Oistrakh (Brilliant) estamos de nuevo ante documentos que nos permiten asistir a momentos históricos. Refiramos la *Sonata n.º 3* de Martinu, obra maestra plena de ardor checo y veladuras impresionistas, pero, sobre todo, las dos *Sonatas* de Prokofiev. Dedicadas al propio Oistrakh, éste las grabó prácticamente recién salidas de la pluma de su compatriota, junto a Oborin, Yampolski y Bauer. Virtuosismo, vigor y pasión.

La *Sonata* de Ravel amalgama lenguajes (impresionismo, jazz, etc.) tamizados por su exquisito olfato tímbrico. Mintz/Bronfman (DG) perfilan con sutileza y nervio un resultado sonoro preciosista.

Extraña e inquietante aparece la *Sonata* de Poulenc. Juillet/Rogé (Decca) asumen su alejamiento deliberado del lenguaje convencional.

Mucho más desasosegante resulta, sin duda, la impresionante *Sonata* de Shostakovich. Van Keulen/Brautigam (Challenge) son conscientes de toda su carga —musical y humana— y la asu-

men con un estoicismo cimentado sobre un dominio técnico sin fisuras.

Penderecki es, en buena medida, deudor del ruso en su *Sonata n.º 2*. Biebler/Tichman (Naxos) enriquecen el estreno mundial de ésta, con la muy bartokiana *Sonata n.º 1* y la interesante indagación sonora-espacial de las *Miniaturas*.

Cerramos sección con el eclecticismo, siempre atractivo, con el que Arnold aborda sus dos *Sonatas* y las *Cinco Piezas op. 84*. Faulkner/Ravenscroft (Naxos) son la opción.

4. 3. Conciertos

Sibelius se sitúa sobre la transición entre dos siglos. Francescatti/Bernstein (Sony) plantean un manto orquestal sombrío sobre el que se debate el bellissimo timbre del violín. Atención a ese rítmico tercer movimiento: ¡pura tensión!

En Nielsen, Vengerov/Barenboim (Teldec) asombran con acentos afilados y soltura de ataques en un fraseo libre con ribetes humorísticos.

Abiertamente lúdico, tras un post-romanticismo soñador, resulta Glazunov por Kaler/Kolchinski (Naxos). Trabajo orquestal sensacional para un solista transparente, sedoso y de *vibrato* sutil.

El muy complejo *Concierto* de Elgar tiene en Menuhin/Elgar (Naxos) la opción idónea. El violinista neoyorkino se entrega en técnica y nobleza.

Vaughan-Williams firmó la breve romanza *The Lark Ascending*. El título lo dice todo. Zukerman/Barenboim (DG) alcanzan el vuelo con el fraseo más etéreo y libre que se pueda imaginar.

La Escuela vienesa impulsó dos *Conciertos* paradigmáticos. Bajo la batuta común de Kubelik (DG), Zeitlin se enfrenta con sonido pequeño pero punzante y técnica suprema a los extraordinarios retos de extensión-contracción que plantea Schoenberg. En Berg, Szeryng se impregna del carácter elegíaco de la obra, traduciéndola con una melancolía profunda que culmina en un dramatismo violento.

Más espontáneos se muestran Szeryng/Bátiz (EMI) en el infrecuente *Concierto* de Ponce, de un neoclasicismo atonal alejado del populismo.

Stern (Sony) es el firmante de versiones difícilmente igualadas en distintos *Conciertos*: junto a Bernstein, en el *Segundo* de Bartók, administrando tensiones durante el gran arco de la obra y rechazando el feísmo sin perder un ápice de acidez expresionista, así como por la vivacidad extenuante en el de Hindemith; con el propio Stravinski dirigiendo, dialogando juguetón con la filigrana de la escritura instrumental; y con Mehta, por el virtuosismo mordaz, delirante incluso, en los dos de Prokofiev.

Nueva cita con la Historia: Ois-



trakh/Mravinski/Rozhdestvenski (Brilliant) en Shostakovich. Intérprete dedicado de ambos *Conciertos*. Se podrá hacer igual, mejor no. Tensión emocional y técnica suprema en un contexto en el que se puede cortar el silencio. Abstenerse pusilánimes.

Para relajar el ambiente, Kachaturian por Martin/Kuchar (Naxos). Rítmicos, festivos y coloristas, con su poquito de melancolía acaramelada.

Kaler/Wit (Naxos) miman las exquisitas sonoridades y la ensoñación melódica de la escritura de Szymanowski en su *Concierto n° 1*.

El atonalismo de Gerhard, Charlier/Bamert (Chandos), nos introducirá en el ámbito británico. McAslan/Bedford (Naxos) asumen con excelencia la seriedad de Britten, mientras Kang/Daniel (Naxos) se dejan seducir por las resonancias oníricas y románticas de Walton. Tippett ensaya con una infrecuente plantilla triple en un desasegante *Concierto para violín, viola y violonchelo*, contra cuya magnífica orquestación lucha el trío de solistas Pauk/Imai/Kirshbaum (Philips).

Monologando de espaldas a la orquesta con dramatismo encontramos a Buswell/Kuchar (Naxos) en el *Segundo* de Piston, en un retorno al neoclasicismo formal. En la misma línea, pero en una vertiente dulcemente naïf, encontramos a Barber en la lectura óptima, flexible y fantasiosa, de Stern/Bernstein (Sony). Semejante atractivo opera sobre el post-romanticismo epigonal y cinematográfico de Korngold, al que Mutter/Previn (DG) defienden sin complejos.

Neoclasicismo colorista, también, el de Rodrigo en su *Concierto de estío* que Ovrutsky/Bragado (Naxos) remansan lírico entre sus extremos vivaces.

El recurso del encadenamiento temático es revitalizado por Lutoslawski en *Chain II*, creando diálogos contrastantes

entre violín solista y grupo orquestal. La integración semántica de *glissandi* y otros efectos aleatorios se desarrolla sobre un lenguaje tímbrico preciosista que Bakowski/Wit (Naxos) pulen con esmero.

No lejos, el testigo recae sobre Penderecki. Mutter (DG), bajo la batuta del compositor, echa mano de todo su talento en este difícilísimo *Concierto n° 2*, a ella dedicado. El concepto beethoveniano de supeditación plantea estrechamientos imitativos entre el solo y el instrumental orquestal que exigen al violín el empleo de todos sus registros y recursos técnicos.

La búsqueda en el pasado como fuente de modernidad aparece como motor generador de numerosas obras. Gawriloff/Boulez (DG) muestran cómo Ligeti rescata formas bachianas que aplica con eclecticismo y aleatoriedad explorando el concepto de contrapunto tímbrico con éxito singular. Gubaidulina se adentra por un camino semejante en *Offertorium*, que Kremer/Dutoit (DG) elevan hasta el máximo grado de delicadeza. El propio Kremer/Grindenko/Schiff (DG) extrae la multiplicidad del fantástico collage que es *Concerto grosso n° 1*, de Schnittke.

Fruto de la síntesis entre tradición y modernidad encontramos dos atractivas propuestas españolas: el *Concierto n° 1* de Balada, Cárdenas/Aeschbacher (Naxos), basado en temas populares catalanes; y *Cadencias*, donde Kovacic/Frühbeck (Autor) explotan las posibilidades cromáticas propuestas por García Abril.

También denotan regreso al origen formal, aunque con lenguajes particulares, los conciertos de Rorem — Quint/Serebrier (Naxos)— como desarrollo de mecanismos de variación; y Glass —Anthony/Yuasa (Naxos)—, en un minimalismo neo-barroco.

Juan García-Rico





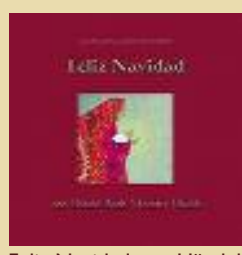
Para celebrar la Navidad con
la mejor música
¡dos excepcionales disco-libros para toda la
familia!

y la colección CUÉNTAME UNA ÓPERA de CD-Cuentos en una oferta especial para los pequeños de la casa

de venta en www.cuentameunaopera.com y librerías especializadas



EL MESÍAS
de Händel



Feliz Navidad con Händel,
Bach, Mozart y Vivaldi



Concierto 1 Ciclo II

CARTA BLANCA A

ELLIOTT CARTER

11, 12 Y 13 DE ENERO DE 2008

Orquesta Nacional de España

Diego Masson, director

Nicholas Daniel, oboe

Elliott Carter Anniversary

(Primera vez ONE)

Elliott Carter Concerto para oboe

(Primera vez ONE)

Elliott Carter Symphonia: sum fluxae

pretium spei (Primera vez ONE)

Concierto 2 Ciclo I

MIRADA A ORIENTE

18, 19 Y 20 DE ENERO DE 2008

Orquesta Nacional de España

Josep Pons, director

Victor Anchel, oboe

Jane Irwin, mezzosoprano

Klaus Florian Vogt, tenor

Bernd Alois Zimmermann Concierto

para oboe (Primera vez ONE)

Gustav Mahler Das Lied von der

Erde (La canción de la Tierra)

Concierto 3 Ciclo III

25, 26 Y 27 DE ENERO DE 2008

Orquesta y Coro Nacionales de España

Josep Pons, director

Sibylla Rubens, soprano

Roman Trekel, barítono

Johannes Brahms Ein deutsches

Requiem (Réquiem alemán), opus 45

Concierto 4 Ciclo I

1, 2 Y 3 DE FEBRERO DE 2008

Orquesta Simfónica de Barcelona

i Nacional de Catalunya

Eiji Oue, director

Gustav Mahler Sinfonía núm. 9

Concierto 5 Ciclo II

MIRADA A ORIENTE

8, 9 Y 10 DE FEBRERO DE 2008

Orquesta Nacional de España

Gilbert Varga, director

Manuel Barrueco, guitarra

Ramón Puchades, oboe d'amore

Carl Maria von Weber Turandot,

obertura

Toru Takemitsu Vers, l'arc en ciel,

palma, para oboe d'amore y guitarra

(Primera vez ONE)

Roberto Sierra Folías

(Primera vez ONE)

Béla Bartók El mandarín

maravilloso, opus 19, suite

TEMPORADA
2007/2008

ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

JOSEP PONS

DIRECTOR ARTÍSTICO
Y TITULAR

Concierto 6 Ciclo III

15, 16 Y 17 DE FEBRERO DE 2008

Orquesta Nacional de España

Mark Albrecht, director

Arabella Steinbacher, violín

Dimitri Shostakovich Concierto para

violín núm. 1, en La menor, opus 77

Richard Strauss Ein Heldenleben

(Vida de héroe), opus 40

Concierto 7 Ciclo I

22, 23 Y 24 DE FEBRERO DE 2008

Orquesta Nacional de España

Victor Pablo Pérez, director

José Sotorres, flauta

Sergei Alekshashkin, bajo

José Sacristán, recitador

Aram Khachaturian Concierto para

flauta y orquesta

Dmitri Shostakovich Sinfonía núm.

13, en Si bemol menor, opus 113,

"Babi Yar" (Primera vez ONE)

Concierto 8 Ciclo II

MIRADA A ORIENTE

**29 DE FEBRERO, 1 Y 2 DE MARZO
DE 2008**

Orquesta Nacional de España

Josep Pons, director

Steven Isserlis, violonchelo

Veronique Gens, soprano

Robert Schumann Concierto para

violonchelo, en La menor, opus 129

Maurice Ravel Shéhérazade

Claude Debussy La mer (El mar)



Concierto 9 Ciclo III

MIRADA A ORIENTE

7, 8 Y 9 DE MARZO DE 2008

Orquesta Nacional de España

Howard Griffiths, director

Fazil Say, piano

Wolfgang Amadeus Mozart Concierto para piano y orquesta núm. 21, en Do mayor, K 467

Fazil Say *Silk Road* (Ruta de la seda) (Primera vez ONE)

Ludwig van Beethoven Sinfonía núm. 3, en Mi bemol mayor, opus 55, "Heroica"

Concierto 10 Ciclo I

14, 15 Y 16 DE MARZO DE 2008

Orquesta y Coro Nacionales de España

Frans Brüggen, director

Roberta Invernizzi, soprano

Franziska Gottwald, mezzosoprano

Charles Workman, tenor

Agustín Prunell-Friend, tenor

Josep Miquel Ramón, barítono

Jochen Schmeckenbecher, barítono

Johannes Sebastian Bach

Johannespassion (La Pasión según San Juan), BWV 245

Concierto 11 Ciclo II

28, 29 Y 30 DE MARZO DE 2008

Orquesta Nacional de España

Lawrence Foster, director

Arcadi Volodos, piano

Modest Mussorgsky *Khovantchina*: Preludio (Introducción, Amanecer en el río Moscova)

Sergei Rachmaninov Concierto para piano y orquesta, núm. 3, en Re menor, opus 30

Piotr Ilyich Tchaikovsky Sinfonía núm. 6, en Si menor, opus 74, "Patética"

Concierto 12 Ciclo III

4, 5 Y 6 DE ABRIL DE 2008

Orquesta y Coro Nacionales de España

Tugan Sokhiev, director

Ewa Podles, contralto

Alexander Borodin *Prince Igor*: Polovtsian Dances

Nikolai Rimsky-Korsakov *Capricho español*, opus 34

Sergei Prokofiev *Alexander Nevsky*, opus 78

Concierto 13 Ciclo I

11, 12 Y 13 DE ABRIL DE 2008

Orquesta y Coro Nacionales de España

Rafael Frühbeck de Burgos, director

Johannes Brahms *Nänie*, opus 82

Johannes Brahms *Gesang der Parzen*

(Canto de las parcas), opus 89

(Primera vez OCNE)

Johannes Brahms *Schicksalslied*

(Canción del destino), opus 54

Ludwig van Beethoven Sinfonía núm. 5, en Do menor, opus 67

Concierto 14 Ciclo II

MIRADA A ORIENTE

18, 19 Y 20 DE ABRIL DE 2008

Orquesta Nacional de España

Leonard Slatkin, director

Lang Lang, piano

Benjamin Britten *The prince of the pagodas* (El príncipe de las pagodas) (Primera vez ONE)

Frédéric Chopin Concierto núm. 1, en Mi menor, opus 11

Modest Mussorgsky *Cuadros en una exposición*

Concierto 15 Ciclo I

25, 26 Y 27 DE ABRIL DE 2008

Orquesta Nacional de España

Josep Pons, director

Lars Vogt, piano

Ludwig van Beethoven Concierto para piano y orquesta núm. 4, en Sol mayor, opus 58

Gustav Mahler Sinfonía núm. 6, en La menor, "Trágica"

Concierto 16 Ciclo III

MIRADA A ORIENTE

9, 10 Y 11 DE MAYO DE 2008

Orquesta Nacional de España

Gerd Albrecht, director

Ivan Martín, piano

Malanie Diener, soprano

José Antonio López, barítono

Ludwig van Beethoven Concierto para piano y orquesta núm. 2, en Si bemol mayor, opus 19

Alexander Zemlinsky *Lyrische symphonie* (Sinfonía lírica), opus 18

Concierto 17 Ciclo I

16, 17 Y 18 DE MAYO DE 2008

Orquesta Nacional de España

Gustavo Dudamel, director

Gidon Kremer, violín

Ludwig van Beethoven Concierto para violín y orquesta, en Re mayor, opus 61

Sergei Prokofiev Sinfonía núm. 5, en Si bemol mayor, opus 100

Concierto 18 Ciclo II

23, 24 Y 25 DE MAYO DE 2008

Orquesta y Coro Nacionales de España

Josep Pons, director

Joan Rodgers, soprano

Monica Groop, mezzosoprano

Christoph Pregardien, tenor

Albert Dohmen, barítono

Felix Mendelssohn *Elijah* (Elías), opus 70

Concierto 19 Ciclo III

MIRADA A ORIENTE

30 Y 31 DE MAYO Y 1 DE JUNIO DE 2008

Orquesta y Coro Nacionales de España

Cristian Zacharias, director y piano

Michelle Breedt, mezzosoprano

Wolfgang Amadeus Mozart *Die Entführung aus dem Serail* (El rapto en el serrallo), obertura, K 384

Wolfgang Amadeus Mozart Concierto para piano y orquesta, núm. 25, en Do mayor, K 503

Franz Schubert *Rosamunde*, D. 797

Concierto 20 Ciclo II

6, 7 Y 8 DE JUNIO DE 2008

Orquesta Nacional de España

Kirill Petrenko, director

Julian Rachlin, violín

Sergei Rachmaninov *Symphonische Tänze*

Jean Sibelius Concierto para violín, en Re menor, opus 47

Zoltán Kodály *Háry János*, suite

Concierto 21 Ciclo III

13, 14 Y 15 DE JUNIO DE 2008

Orquesta y Coro Nacionales de España

Josep Pons, director

Angela Brown, soprano

Ekaterina Gubanova, mezzosoprano

José Bros, tenor

Vitalij Kowaljow, bajo

Giuseppe Verdi *Messa da requiem* (Misa de requiem)



Nuevos abonados: del 6 al 30 de noviembre. **Venta libre de localidades** de todos los conciertos de la temporada: desde el 4 de diciembre. **Lugares de venta:** Auditorio Nacional de Música, Teatro de La Zarzuela, Teatro Pavón, Teatro María Guerrero y Teatro Valle-Inclán. **Más información:** Tel.: 91 337 02 13. E-mail: ocne@inaem.mcu.es Web: <http://ocne.mcu.es>
Avances de programación en el Auditorio Nacional de Música.



GOBIERNO DE ESPAÑA

MINISTERIO DE CULTURA

INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

GIULIETTA SIMIONATO

“HAY QUE CANTAR CON LA VOZ, LA INTELIGENCIA Y EL CORAZÓN”



Hace unos meses, la legendaria mezzosoprano italiana Giulietta Simionato, a sus casi 97 años, nos visitaba con ocasión de un homenaje que el Teatro Real, en colaboración con los Amigos de la Ópera, ha rendido al tenor Mario del Monaco con motivo de los 25 años de su muerte. La presencia de Giulietta Simionato en Madrid — ciudad en la que nunca cantó, a diferencia de otras localidades de nuestro país como, especialmente, Bilbao aunque también Barcelona— ha supuesto una verdadera conmoción, producida en primer lugar por la posibilidad de contemplar en carne y hueso a uno de los escasísimos mitos de la ópera todavía vivos, que además cautivó a todos los que se acercaron a ella por su encanto y su modestia. Desde aquí queremos agradecer a María Weissenberg su habitual disposición y gentileza para la realización de esta entrevista.

Giulietta Simionato nació en Forlì el 12 de mayo 1910, de madre sarda y padre veneciano, y, tras estudiar en Rovigo y Padua, se presentó en 1928 en Montagnana. Los quince primeros años de su carrera fueron frustrantes, aunque comenzó a llamar la atención a finales de los 40, desarrollando hasta 1966 (cuando se retiró, en plenas facultades, tras cantar *La clemenza di Tito* de Mozart en la Piccola Scala, para disfrutar de su matrimonio con el doctor Cesare Frugoni) una admirable trayectoria, presidida por los tres elementos que ella considera indispensables en un artista —la voz, la inteligencia y el corazón—, y en la que brilló tanto en los papeles dramáticos como en los cómicos, en los líricos como en los más pesados del repertorio. El 23 de noviembre recibirá un homenaje organizado por ABAO.

Usted es un trozo de auténtica historia viva de la ópera italiana.

En cierto sentido sí, eso es verdad, porque he cantado la ópera italiana por todo el mundo, no sólo en mi tierra sino también en España, un país que he adorado siempre desde mis comienzos, cuando empecé a cantar. Aunque amo también el resto del mundo. Pero mis primeras satisfacciones, de simpatía y de estima, las conseguí aquí, y tengo muy bellos recuerdos.

¿Cómo era la ópera cuando usted empezó a cantar?

Los comienzos fueron para mí muy difíciles. No sabía lo que debía hacer, ni lo que quería hacer, porque era muy ingenua. Estaba sola, no tenía a unos padres, porque los perdí cuando era muy joven, ni a nadie que me ayudase. Además, éste era un mundo que yo no conocía. Di mis primeros pasos, gané un concurso y fueron saliendo pequeñas cosas. Como decía Verdi, tuve casi 20 años de galera. Pero llegó un momento en que se encendió una luz y empecé a caminar, y desde entonces no tuve ni un momento de respiro, cantando como una loca y viajando de un país a otro, desde América hasta Japón. Y aquí me tiene usted, a mi "tierna edad", particularmente feliz de poder estar aquí, disfrutando de esta ocasión maravillosa.

Estos primeros años fueron quizá tan difíciles porque usted era muy diferente a otros mezzosopranos de la época, más desgarradas.

Sí, y de hecho muchas veces me dijeron que era demasiado joven para determinados papeles, que mi voz era excesivamente clara... Me decían muchas cosas. Pero, cuando aún estaba estudiando, mi profesor me dijo que mi color era de mezzosoprano, y me previno de cantar papeles de soprano porque podía perder la belleza de la voz. Cuando me ofrecieron *Cavalleria*, *Anna Bolena*, *Los bugonotes*, tenía un poco de miedo porque yo no era una soprano, pero tenía una gran facilidad en el agudo y además me enamoraba del personaje. Me despersonalizaba tanto en el escenario que daba el máximo de lo que podía dar. Volviendo a mis comienzos, yo estaba en La Scala y estudiaba, y me daban pequeños papeles, a veces con una única frase del tipo: "la cena, signor...". Pero mientras tanto yo aprendía, porque había muchísimas cantantes y yo siempre hacía de "cover", y esto fue una escuela excelente, de la que pude aprender muchas cosas. Y, además, me permitía ganar algún dinero para vivir.

Eran años difíciles en Italia.

Sí, por supuesto, primero con el fascismo, que lo dominaba todo, y, si no pertenecías a él, no conseguías nada, y después con la guerra. Y yo estuve en medio de todo esto.

Usted cantó el papel de Mamma Lucia en la grabación de *Cavalleria rusticana* dirigida por el propio compositor, Pietro Mascagni.

Sí, fue un papel muy pequeño. Yo creía que iba a hacer la Lola, pero cuando llegué al estudio me encontré con que tenía que cantar la Mamma Lucia, a mis 30 años. Posteriormente sí que canté con él el papel de Lola, y también el de Santuzza. Mascagni no quería a una mezzosoprano para este personaje sino a una soprano, pero como yo, gracias a Dios, tenía gran facilidad en el agudo, finalmente pude convencerlo. *Cavalleria* hay que cantarla como si fuera un lied, no se puede gritar, hay que decirla con mucho sentimiento. Santuzza es una mujer llena de dolor y de desesperación, que se ha quedado embarazada y vive en un pueblo de Sicilia, pero su dolor es interior. Éste es un error que se ha mantenido en la tradición, el de hacer una Santuzza demasiado externa. Pero, si estudias bien el papel, puedes tratar al menos de contemplarlo de otra manera.

Usted siempre ha sido una cantante elegante y refinada.

Bueno, más que eso, es que era muy tímida y muy ingenua [*rie*]. Cuando no era ya tan joven, seguía siendo muy tímida. Nunca pedí nada, y creo que eso hizo que mi carrera se retrasara. Con el tiempo he aprendido que hay que ser un poquito más prepotente y exigir algunas cosas. Pero yo siempre tenía dudas y me preguntaba: ¿podré hacer esto? ¿podré hacer esto otro?

Sin embargo, su Carmen no es la gitana vulgar que interpretan algunas cantantes.

Cada uno interpreta el papel según su personalidad, según cómo lo siente. En mi época había grandes intérpretes de Carmen, que quizá veían el personaje de una manera muy diferente a la mía. Yo, por ejemplo, no podía pensar en una Carmen desgarrada, exhibicionista, con unos sentimientos que vienen de fuera, porque mi propia naturaleza me lo impide. Yo la interpretaba como una muchacha coqueta. Luego, claro, llegaba el amor, y la muerte, y entonces se volvía más dramática. Ésta era mi Carmen, no sé si buena o mala, pero era la mía. Y la canté por todo el mundo.

Usted fue una de las primeras cantantes que abordaron a Rossini en el siglo XX.

De hecho, prácticamente me calificaron desde el primer momento como

cantante rossiniana. Fui una de las primeras intérpretes que hicieron el *Barbero* como estaba escrito, porque no añadía adornos ni coloraturas que no figuraban en la partitura, ni cambiaba cosas. Lo cantaba tal y como estaba escrito, en la tesitura original para mezzosoprano, sin "kikirikís" y sin quitar ni poner una sola nota. Fue algo bastante revolucionario en aquel momento. Había gente que lo entendía, y otros que no.

Usted cantó otros papeles rossinianos, como Isabella, Angelina, Isolier, incluso Arsace, en la primera reposición moderna de *Semiramide* con Joan Sutherland... y también mucha ópera francesa, como Mignon o Charlotte de Werther.

En total, he hecho 107 personajes, pero el de Mignon ha sido uno de mis papeles favoritos, el que me dio a conocer finalmente en La Scala, en 1947, y que supuso el espaldarazo definitivo en mi carrera. Después lo cantaré en México, siempre con Giuseppe di Stefano y Cesare Siepi.

Ha afrontado también el repertorio contemporáneo.

Sí, como *Amahl y los visitantes nocturnos* de Giancarlo Menotti, que canté con Leopold Stokowski, y también participé en algunos estrenos, como el de *Orseolo* de Ildebrando Pizzetti en el Maggio Musicale Fiorentino de 1935. Intervine también en la creación escénica de la *Atlántida* de Manuel de Falla en La Scala en 1962 con Thomas Schippers, y recuerdo que como el papel de Pirene era tan breve les dije que, si querían que lo hiciera, tenían que pagármelo como una Carmen. Y aceptaron.

¿Llegó a cantar con Arturo Toscanini?

Sí, tuve ocasión de hacerlo. Fue en 1948 en La Scala, cuando se hizo el acto IV de *Nerone* de Boito para conmemorar el 30º aniversario de la muerte del compositor y me llamaron para interpretar a la Rubria, que es un personaje muy especial, con una marcada espiritualidad. Fui muy feliz, porque pude conocer a un director que tenía fama de ser terrible y al que todos le tenían miedo, pero para mí fue casi como un padre. Incluso los músicos de la orquesta me reprochaban, en broma, que se lo había cambiado, que ya no era el mismo ogro que conocían. Hace poco han emitido por televisión un programa conmemorativo y yo dije que tengo un excelente recuerdo de él y que doy gracias a Dios por haber podido cantar con ese hombre maravilloso.

También trabajó con Wilhelm Furtwängler, Victor de Sabata, Dimitri Mitropoulos...

He actuado con todos los grandes directores y con todos los grandes

cantantes, y tengo que decir que todos fueron muy amables y muy afectuosos conmigo, por lo que no tengo hacia ellos más que buenos recuerdos y un gran reconocimiento, porque sabían respetar mi pudor y mi timidez. Aunque tengo que decir que cuando estaba en el escenario me transformaba por completo, me envolvía totalmente en el personaje y dejaba de ser yo misma. Mi naturaleza me ha hecho así.

Usted mantuvo una colaboración muy especial con Herbert von Karajan.

Sí, trabajamos muchísimo juntos. Era un grandísimo director, e hicimos un *Orfeo* de Gluck en el Festival de Salzburgo absolutamente maravilloso. Me llamaba "Giuliettina" y decía que conmigo no necesitaba ensayar, que bastaba con hacer el ensayo general. Muchas veces, cuando no puedo dormir, pienso a veces en uno de los grandes momentos de mi carrera, y, al recordarlo, me va invadiendo el sueño. Y entonces encuentro un poco de descanso.

¿Tuvo con algún cantante en concreto una relación especial?

Esto es un poco difícil de contestar, porque, como dice la Biblia, siempre he amado al prójimo más

que a mí misma. Por mi propia naturaleza, todos me parecían mejores que yo. He trabajado muy bien con todos ellos, y algunos lograban llevarme fuera del mundo, si la escena era dramática. Tengo gratísimos recuerdos de Mario del Monaco, entre nosotros existía una amistad muy especial que continúa ahora con su hijo Giancarlo, al que conocí en Venecia cuando era un niño y venía a traerme el *panettone*. Yo lo guardaba, diciéndole que no podía comerlo hasta que la función terminase. Él me decía que su padre sí que lo comía, y yo le respondía que él podía permitírselo todo. Mario decía que yo era como una marciana, porque trabajaba más que nadie, no comía ni dormía. "Tú no eres de este mundo. ¿De dónde vienes?", me preguntaba.

¿Cómo era Maria Callas?

Fue otra persona de la que puedo decir realmente que fue mi amiga, como también yo lo era para ella. Éramos verdaderas compañeras de trabajo. No había ninguna rivalidad, sino una absoluta complicidad entre ambas, porque cada una de nosotras se imbuía por completo de su personaje. Puedo decir que conmigo tuvo una relación muy distinta a la que

tuvo con el resto de los compañeros.

¿Y Renata Tebaldi?

Era completamente distinta. La voz era increíble, un auténtico brillante, no se puede decir nada respecto a su voz, pero no tenía el arte de Callas, porque entonces hubiera sido perfecta. Tenía la capacidad de decirlo todo con la voz. Pero no le acompañaba el corazón, y en el canto hay que usar tanto la cabeza como el corazón. No puedo decir que fuéramos tan amigas como yo hubiera deseado, porque ella estaba en su mundo.

¿Cómo ve ahora el estado de la ópera?

Ha cambiado mucho, como ha cambiado todo en la vida. Creo que quieren empezar desde el principio, y esperemos que lo hagan bien. Las cualidades están ahí, pero ahora no se enseña el bel canto italiano como en nuestra época, los jóvenes se lanzan a cantar sin estar totalmente preparados. Pero, repito, hay grandes cualidades, y espero que tengan el tiempo de desarrollarse. Es necesario que el mundo empiece a creer en la música, porque la música es vida. Quien no ama la música no ama la vida. Y hay que amar la vida.

Rafael Banús Irusta



TANIDOS







ÁNGELES LÓPEZ ARTIGA

OBRAS PARA PIANO

Los Inmortales - Ensayos

No es sencillo, hoy, encontrar una personalidad que tenga la hondura, la capacidad y lucidez de esta polifacética artista que ejerce en la música con la naturalidad de una renacentista; sus sobresalientes composiciones e interpretaciones, desde la voz o el piano, están en perfecta concordancia con su tiempo. En este nuevo álbum que nos propone se constata esta notable peculiaridad.

...la compositora realiza una aportación de gran valor en el amplio marco de su obra musical que representa una de las claves de la cultura española y de la postmodernidad mediterránea.

ARTHUR BALDER PEREZ "Debats"



Otros discos de Ángeles López Artiga:

Distribuidos por Severall Records, S. L. Matilde Hernández, 31. 28019 Madrid (España). Tel. 91 4714613 - info@severallrecords.com - www.severallrecords.com

La cultura pasa por aquí

~ Ábaco ~ Academia ~ Actores ~ ADE Teatro ~ Álbum ~ Archipiélago ~ Archivos de la Filmoteca ~
Arquitectura Viva ~ Arketipo ~ Art Notes ~ Artecontexto ~ Arte y Parte ~ Aula-Historia Social
~ AV Monografías ~ AV Proyectos ~ L'Avenç ~ Ayer ~ Barcarola ~ Boletín de la Institución
Libre de Enseñanza ~ Bonart ~ Caleta ~ Campo de Agramante ~ CD Compact ~ El Ciervo
~ Clarín ~ Claves de Razón Práctica ~ CLIJ ~ Comunicar ~ El Croquis ~ Cuadernos de Alzate
~ Cuadernos de Jazz ~ Cuadernos de la Academia ~ Cuadernos de Pensamiento Político
~ Cuadernos Hispanoamericanos ~ Dcidob ~ Debats ~ Delibros ~ Dirigido por... ~ Doce Notas
~ Doce Notas Preliminares ~ Ecología Política ~ El Ecologista ~ Eñe, Revista para leer ~ Exit Book
~ Exit, Imagen&Cultura ~ Exit Express ~ Experimenta ~ El Extramundi y los papeles de Iria
Flavia ~ FP Foreign Policy ~ Goldberg ~ Grial ~ Guaraguo ~ Historia Social ~ Historia, Antropología
y Fuentes Orales ~ Ínsula ~ Intramuros ~ Isidora ~ Lápiz ~ LARS, cultura y ciudad ~ Leer ~
Letra Internacional ~ Letras Libres ~ Libre Pensamiento ~ Litoral ~ El Maquinista de la
Generación ~ Más Jazz ~ Matador ~ Melómano ~ Mientras Tanto ~ Minerva ~ Le Monde
Diplomatique ~ Nuestro Tiempo ~ Nueva Revista ~ OjodePez ~ Ópera Actual ~ Orbis Tertius ~
La Página ~ Papeles de la FIM ~ Papers d'Art ~ Pasajes ~ Política Exterior ~
Por la Danza ~ Primer Acto ~ Quimera ~ Quodlibet ~ Quórum ~ El Rapto de Europa
~ REC ~ Reales Sitios ~ Renacimiento ~ Revista Cidob d'Afers Internacionals ~
Revista de Estudios Orteguianos ~ Revista de Libros ~ Revista de Occidente ~ Revista Hispano
Cubana ~ RevistAtlántica de Poesía ~ Ritmo ~ Scherzo ~ Sistema ~ Telos ~ Temas para el debate
~ A Trabe de Ouro ~ Trama&Texturas ~ Turia ~ Utopías/Nuestra Bandera ~ El Viejo Topo ~ Visual ~ Zut



Asociación de
Revistas Culturales
de España

Información y suscripciones:
revistas culturales.com
arce.es

C/ Covarrubias 9, 2.º dcha.
28010 Madrid
Teléf.: +34 91 3086066
Fax: +34 91 3199267
info@arce.es

Glenn Gould, 1932-1982

DESDE LA VIDA DE GOULD

El entrevistador: “Desde la muerte de Derrida...” y la entrevistada, Hélène Cixous, corrigiendo con voz dulce: “Desde la vida de Derrida...”

Gould fingía que no tenía cuerpo, que no existía el mundo, ni un lugar donde estuviera. Quería desaparecer de su propia vida.

Who am I?
(Petula Clark)

Y Schoenberg al empezar una conferencia, repitiendo, sin saberlo, el título de la canción de la cantante canadiense: “Me pregunto a veces quién soy”. El padre de Glenn se convirtió al cristianismo, y de paso convirtió también a todos sus antepasados (¿cómo se hace?) y a su hijo. La familia abandonó su apellido judío de Gold, por el (¡igualmente judío!) de Gould: pero los Gold/Gould cambiaron de nombre sin corregirlo en el registro. Así que Glenn Gould murió Glenn Gold: vivió con un nombre falso toda su vida... heredó un miedo atávico a ser descubierto, aun cuando el peligro antisemita ya no acechaba tanto... de ¿ahí? ese deseo de vivir, según su expresión, “a larga distancia” como en una comunicación telefónica, de ¿ahí? esa relación secreta a voces con la mujer que abandonó marido e hijos para vivir cerca, pero no en casa, de Gould, de ¿ahí? esa manera oblicua

de estar en el mundo: “Grabó todas las sonatas de Mozart porque no me gustan, salvo las primeras, o la *Fuga K. 394*, porque no es mozartiana; Mozart murió demasiado viejo” o “Grabé esa sonata de Chopin para fastidiar a algunos amigos...”. *Boutades*, huidas... El alejamiento, siempre: “el secreto para tocar el piano reside parcialmente en la manera de conseguir separarse del instrumento”. Vivir lejos de los conciertos, vivir al revés, tocar al bies, casi de espaldas al público, o vivir de noche, querer pasar un invierno entero en la oscuridad, en el Ártico, de ¿ahí? esos insomnios que produce el exilio... De ¿ahí? también, quizá, esa fascinación por las *Goldberg*, esa música encargada por Kayserling a Bach, “unas piezas algo dulces y en un estilo amable para distraerme durante mis noches sin sueño”, unas piezas que pudiera tocar el clavecinista Goldberg, una radio portátil *avant la lettre*. Y Bach, esta vez oblicuo como Gould, ofrece al insomne conde unas variaciones que consideraba hasta la fecha como un trabajo casi ingrato, acaso por la tonalidad de base única, el do mayor, la tonalidad de la voz del Comendador, de la muerte tan imaginada por los humanos que ronda nuestros sueños, nuestros amores y, dice la insomne Rosie Delpuech, nuestros insomnios. Gould amaba las *Variaciones Goldberg*, “esa música sin fin ni principio, sin verdaderas tensiones ni verdaderas resoluciones; una música que es como los amantes de Baudelaire *blandamente balanceados sobre el ala del torbellino inteligente*”.

Tres *Variaciones Goldberg*, la de 1955 y la última, de 1982, y la de Salzburgo en vivo de 1959 (DivoX Memoria 991 007), con un magnífico programa: Sweelinck, la *Suite op. 25* de Schoenberg y la *Sonata K. 330* de Mozart (creo que fue ahí donde estalló el pobre Jörg Demus y se marchó). En su libro de culto *Piano solo* (Paidós), Michel Schneider señala que al final de la primera versión, Gould toca el aria resolviendo las últimas notas, siguiendo el texto de Bach con una apoyatura pero, *diminuendo* y *ritardando*, acabando en *pianissimo*. [El aria se toca al inicio y la final de la obra: posibilidad de rueda infinita]. En la última versión, Gould omite el ornamento. ¿Por qué? pregunta Schneider: para indicar que el recorrido a través de las variaciones alcanza, esta vez, su punto de equilibrio absoluto y que no habrá vuelta a empezar, no habrá ninguna llamada o puente, como al inicio, hacia el *attaca* de la primera variación. Algo irrevocable, sellado, se dice con ese detalle ínfimo, esa nota de paso ausente. El punto es un punto final. ¿Cómo escoger una versión? Lo ignoro, quizá las duraciones puedan ayudar: la primera y la *live* duran 38'26" y 36'58"; la última, grabada el año de la muerte de Gould, 51'18". A boicotear de todas las maneras posibles el monstruo lanzado por Sony con procedimiento de nombre imposible, Zenph: no se sabe bien con qué derecho (¿haberlas comprado a CBS?) Sony extrae vía MIDI (alta definición se supone) las míticas, orgullosas *Goldberg* de 1955 para enviarlas a un gran Yamaha (MIDI, claro está) grabado





Gould tocando las *Variaciones Goldberg*. Esta foto aparece en el libro *Conversaciones con Glenn Gould* de Jonathan Cott.

con todo lo más plus: de Gould, no queda nada, ni un solo recuerdo de esa exultación, de esa insolencia del genio adolescente... Los ingenieros de la Sony lo han lobotomizado, convertido en ese monigote blando, hinchado, sin huesos, que mantean los mozos de Goya en *El entierro de la sardina*.

... siempre más lento... ritardando
(Último lied de Strauss, últimas notas)

Recuerdo una imagen de Gould tocando las *Goldberg*, el cuerpo echado hacia atrás, en éxtasis. Escucho los *Siegfried Idyll* (CBS Sony), la transcripción para piano de 1973 y la versión original para 13 instrumentos grabada por Gould un mes antes de morir: toca y dirige el más lento e inimaginable de los *Idilios*, es su manera de decir adiós, con una música que no cae, que queda suspendida. Ambigüedad de la despedida, demasiado pronto, y arrastrada; el músico ha dejado el escenario en la penumbra, nadie se da cuenta, la música sigue sonando. Esos son los ecos finales *ppp* de la *Sonata* de Berg (Glenn Gould *The Alchemist*, DVD EMI) final de puerto, tristes muelles en la noche lenta del Norte, llanuras desoladas donde los *Latecomers*, que Gould grabó para sus programas, los que llegan tarde, y que llegaron, arrastrando sus frases, con el único propósito de durar en una tierra que, a pesar de su nombre de Terra Nova, no ofrece nada, sino esa posibilidad de durar.

Glenn Gould prefería tocar las músicas compuestas por *via da porre*, superposiciones, polifonías, contrapunto, y lo hacía por *via da levare*, quitando peso, desembarazando las notas de su ganga, dándoles así una vibración, un relieve fractal... una calidad raras veces conseguida por otros pianistas. Así Gould *desorquestaba* cuando tocaba sus transcripciones (*Los maestros cantores de Nuremberg*,

El crepúsculo de los dioses, *Viaje de Siegfried*, Sony) o las de otros, su odiada *Sexta* de Beethoven por Liszt (Music & Arts), *Elektra* o *El vals* (Nuova Era). Amo infinitamente esa manera del intérprete de no querer esculpir la obra en un no sé qué mármol para el fin de los siglos, amo esa manera de dar a la obra el sentido de lo efímero. La música que toca, la música como la toca se convierte en "la menos substancial de las substancias". Por *via da levare*, es decir, también, afilar, estirar, como el *tiraoro* con el oro veneciano, como el maestro vidriero con el cristal en Murano, el tiempo hasta la disolución: antes de tocar el *Concierto en re menor* de Brahms con la New York Philharmonic (Melo-dram), Leonard Bernstein explica al público por qué no quería participar en esa deconstrucción de la obra, y por qué no quiso perdersela por nada en el mundo: el intérprete quizá no hace sino contar las aventuras de su alma mientras vagabundea entre las obras maestras, y Gould encuentra en ese concierto y en los *Intermezzi*, *Baladas* y *Rapsodias* (CBS Sony) esa idea del norte (esa *Idea of North* que realizó para la radio, mezclando las voces de personas aisladas, viajando en tren hacia el Ártico, envolviéndolas en la *Quinta* de Sibelius); Gould encuentra en o aplica a la obra una placidez que se mantiene hasta la última nota, plácido como una paisaje tan plano que parece desplegarse sin fin. Ni antes, ni después, Brahms (imagino) ha bailado, cantado con tanta emoción las landas, las dunas, los mares de su infancia, y su tristeza (30 años más tarde Bernstein, con Zimerman, adopta ese mismo *tempo*).

El tiempo importa poco, con tal de crear una unidad orgánica entre los temas
(Glenn Gould)

Cuando tocaba lentamente las obras que el público estaba habituado a escuchar en un *tempo* rápido, no faltaba el crítico de turno (a veces tan prestigioso como el de *New York Times*) que declarara que Gould ya no tenía dedos (el año del concierto de Brahms, 1962, es más o menos el de la pirotécnica interpretación de la *Burleske* de Strauss. Nuova Era). Cuando Gould aceleraba más que ningún otro, por ejemplo en el Allegro vivace de la *Sonata n.º 16* de Beethoven transformado en exultante tiovivo (Gould: 4'15" y Barenboim: 6'30") o en la *Sonata K. 545* "Fácil" de Mozart (5' contra los 15' de Arrau)... no faltaban los críticos que hablaban de excesos, extravagancias o excentricidades... Un hombre nada a lo lejos; un naufrago hace gestos desesperados por flotar. Unos hombres en la orilla descansan, digieren; se burlan de sus gestos, excesivos, excéntricos, extravagantes... "El artista", decía Gould "es un ser que está en peligro". El sonido es a veces frágil, a menudo transparente. Gould, el prodigioso pianista, tiene un cuerpo, puede que sea el piano: un cuerpo/piano que acompaña la vida, cómplice al inicio, obstáculo al final... Gould nos habla de él, de su cuerpo/piano con miedo, angustia y gozo; un cuerpo rodeado, enteramente, por la música; protección, refugio. Los *tempi* de Gould son los de la ebriedad, del placer explotando infinitamente, y luego el vuelo tan lento que parece inmóvil. Con esa y otras rarezas, Gould nos hace oír lo inaudito.

Tocaría peor si no cantara
(Glenn Gould)

La voz de Gould, algo desentonada, sombra furtiva mezclada con las notas, como un comentario, un *nigun*, esa voz sin palabra, que cantaban sus abuelos, para que vuele mejor la música.

UNA FÓRMULA PARA LA EDUCACIÓN: 2 + 2 = 5

La formación de los músicos del futuro encuentra nuevas pautas en las alianzas entre organizaciones y entidades que hasta ahora han funcionado por separado.

La alianza (*partnership* en inglés o *partenariat* en francés) es una de las formas de poner en práctica la sinergia. Esta palabra tan oscura abriga un concepto bastante transparente: que la suma de las partes puede más que las partes por separado. El término se utiliza en biología para hablar de lo que sucede cuando distintos órganos se coordinan para llevar a cabo una misma función. En educación, como en otras áreas, crear sinergias es poner de acuerdo a varias partes con el fin de alcanzar objetivos que interesan a todos. Sin embargo, no sólo se trata de ahorrar esfuerzos, porque ponerse de acuerdo y trabajar en proyectos compartidos exige nuevos esfuerzos y una cultura de la colaboración. Lo verdaderamente interesante de la sinergia es conseguir cosas que las distintas partes no podrían conseguir de forma independiente. Desde el punto de vista de la educación, la idea de sinergia es interesante para España, un país que ha actualizado en unas pocas décadas sus estructuras educativas y que empieza a innovar sobre lo ya establecido a través de diversos procedimientos. Uno de esos procedimientos, al alcance de lo que se suelen llamar los agentes sociales, es la creación de alianzas, sinergias, convenios o colaboraciones. En la base de todas ellas yace una idea muy simple: si nos ponemos de acuerdo, salimos ganando todos.

El hecho de que el concepto de alianza sea genérico y abstracto hace que no se daban tan sólo cinco u ocho años. Tenemos, por ejemplo, alianzas entre centros de educación musical y universidades para la realización de estudios especializados; teatros de ópera y colegios para programas educativos de divulgación; salas alternativas de teatro y centros de formación de profesorado; empresas que financian o dan su apoyo profesional a proyectos educativos solidarios, etc.



Dianna

ben un cierto apoyo laboral, los alumnos de la universidad pueden hacerse una mejor idea del tipo de especialización que quieren hacer, los alumnos de los centros conocen formas diferentes de enseñar, etc. En general, este tipo de alianza contribuye a que la formación de los profesores responda a las necesidades del sistema.

Nuevas ideas

Sin embargo, para nuevos tiempos hacen falta nuevas ideas. Las alianzas clásicas funcionan y se consideran parte habitual del sistema, pero surgen nuevos interrogantes, cambian las circunstancias y surgen, por encima de todo, grandes oportunidades que no se daban hace tan sólo cinco u ocho años. Tenemos, por ejemplo, alianzas entre centros de educación musical y universidades para la realización de estudios especializados; teatros de ópera y colegios para programas educativos de divulgación; salas alternativas de teatro y centros de formación de profesorado; empresas que financian o dan su apoyo profesional a proyectos educativos solidarios, etc.

No es coser y cantar

Hay muchas razones por las que merece la pena poner en pie una alianza. La principal, que beneficia a los alumnos, pero también se puede buscar una alianza para conseguir fondos, tener más proyección social o visibilidad, facilitar el contacto con personas o instituciones, implicar a sectores tradicionalmente alejados, mejorar las condiciones de los profesionales implicados, influir en decisiones de tipo político, etc. El caso es que las alianzas suelen traer alguno que otro quebradero de cabeza.

Para allanar el camino y asegurar que el trabajo va a conducir a resultados conviene recordar que va a ser necesaria una buena dosis de trabajo y de paciencia, puesto que las novedades pueden producir cierto rechazo y, en el mejor de los casos, los verdaderos resultados tardan años en llegar. La alianza debe tener un efecto llamada para conseguir financiación. Ahora que se habla a menudo de evaluar los proyectos, la financiación es una tajante y descarada forma de evaluación, puesto que el proyecto funciona en la medida en la que otros piensan que merece apoyo económico. La creación de equipos de

trabajo flexibles y cualificados, la publicación o documentación de los pasos dados, la predisposición al cambio (¡ay!) de los integrantes de la alianza, la implicación de las instituciones a todos los niveles de gestión y la clarividencia de apostar por ideas atractivas y ambiciosas hacen un menú más o menos completo para que las ideas y el trabajo fluyan.

Un consorcio made in USA

Un ejemplo interesante de alianza estructurada en torno a un plan ambicioso es el del estadounidense Consorcio Nacional para la Música en la Educación (Music-in-Education National Consortium), del que ya habló SCHERZO hace algún tiempo y que ha aprovechado el comienzo de este curso para publicar un nuevo número de su monumental y hermosa revista/escaparate. En sus cuatrocientas páginas, cargadas de textos, fotos y ejemplos documentales de muy diversos tipos de trabajos y accesibles gratuitamente a través de Internet — una delicia para profesores que lean en inglés — esta alianza nos muestra su convicción de que la música funciona como un catalizador educativo sin parangón. El objetivo principal de este consorcio es, como dice Larry Scripp, demostrar una cosa: que merece la pena considerar la música como la base de los estudios en la enseñanza infantil por (1) su propio valor cuando se enseña de forma integral y (2) su contribución (en forma de procesos, habilidades y conceptos) al aprendizaje en otras áreas como las artes, las asignaturas escolares y el desarrollo socio-emocional. Las consecuencias previstas alcanzan a la formación de todo el profesorado de las etapas infantiles en particular y a la reforma del sistema educativo en general.

Para crear esta alianza se ha puesto de acuerdo un número importante de instituciones. Por una parte, se trata de un proyecto de investigación respaldado por reconocidos especialistas en el estudio de los procesos de aprendizaje, psicología cognitiva, etc. Estos pertenecen a distintos centros superiores y universidades: New England Conservatory of Music, universidades de Florida, Georgia y Harvard, etc. Por otra, están los proyectos o departamentos educativos de instituciones como el Metropolitan Opera, la Orquesta Filarmónica de Nueva York y otros. En tercer lugar se encuentran colegios de ocho estados diferentes, principalmente públicos, en los que los equipos de profesores llevan a cabo su actividad regu-

lar de clase en torno a propuestas en las que la música es el punto de partida.

El proyecto recibe la financiación de instancias públicas como el Department of Education y el National Endowment for the Arts y se financia también a través de las aportaciones que hacen todos y cada uno de los miembros, en forma de trabajo.

Como puede verse, la idea no era hacerlo fácil y rápido. Los resultados, sin embargo, comienzan a verse gracias a un esfuerzo que ninguna de las partes podría haber llevado a cabo en solitario, comenzando por la financiación y terminando por el amplio respaldo que da a los proyectos la participación de instituciones respetadas.

Una alianza al sur de Madrid

El Programa de Canto Escénico Padre Soler de la Universidad Carlos III es otro ejemplo de alianza innovadora. De este programa coral surgen cursos de formación de directores de coros escolares (o no), un coro de la universidad con alumnos y profesores como componentes, varios coros infantiles/juveniles, alguno de ellos especializado en la producción de espectáculos teatrales musicales como la *Cenicienta* de Peter Maxwell Davies y participaciones en producciones del Teatro Real y una red de coros municipales y escolares de varios municipios del sur de Madrid. Surgió hace unos años por un encuentro, que podría llamarse raro, entre la universidad y los coros infantiles. Sin embargo, los resultados están demostrando no sólo que era posible, sino que es un modelo interesante tanto para universidades como para redes educativas que deseen promocionar el canto y el teatro infantil.

Más universidades

La Universidad de Alcalá convocaba este verano un encuentro de expertos en torno a los retos de la educación superior. Las puertas abiertas a un modelo abierto de educación superior, en el que las enseñanzas artísticas construyen y amplían su territorio y las universidades abrazan aspectos del conocimiento a los que han dado la espalda durante mucho tiempo, son una invitación a la creación de



Ph: Bop

alianzas. Estas pueden articular respuestas que por separado era difícil, cuando no imposible, dar.

¡Hasta IBM!

La empresa IBM tiene un interesante proyecto educativo que se puede calificar de micro-alianza (www.mentorplace.org). En este caso, los empleados de IBM que voluntariamente participan en el proyecto hacen el papel de tutores a distancia de alumnos con problemas de aprendizaje. Así lo explica IBM: “En España, el programa se ha centrado en el apoyo escolar a estudiantes de educación secundaria y bachillerato. Cada alumno tiene asignado un tutor virtual que es un trabajador de IBM, ambos se ponen en contacto a través de Internet, al menos una vez por semana, trabajando de forma conjunta en un proyecto concreto definido por el centro educativo con el que se colabora”.

Ideas

La cultura de la alianza debería tener algo más que un espacio legal en el que poder operar y ser aceptada. Debería recibir un claro apoyo en forma de órganos públicos dedicados a ello, premios, foros de debate e intercambio, publicaciones electrónicas y contacto con alianzas de países con más años de experiencia en el formato. Las políticas de innovación educativa deberían hacer explícito su apoyo a las alianzas en forma de financiación y respaldo técnico. Son proyectos que aprovechan los recursos existentes y multiplican su potencial, pero sobre todo representan el poder de la sinergia en el ámbito educativo: si nos ponemos de acuerdo, salimos todos ganando.

Es decir, dos más dos, igual a cinco.

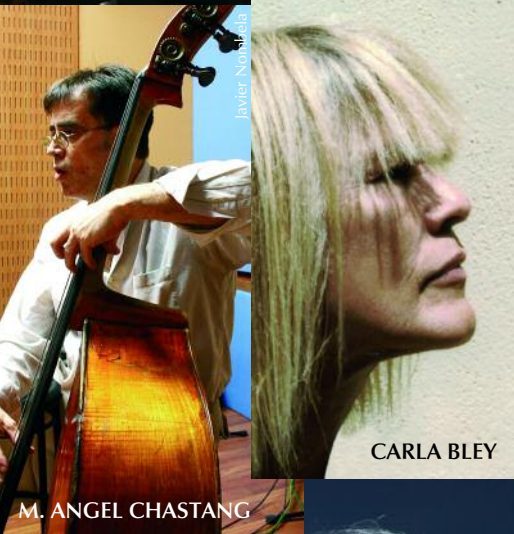
Pedro Sarmiento
educacion@scherzo.com

XXVII Festival de Jazz del San Juan

UNA CITA ÚNICA Y MAYOR



ANTHONY BRAXTON



M. ANGEL CHASTANG



CARLA BLEY



ENRICO RAVA

El veterano periodista burgalés Diego A. Manrique escribía el mes pasado en el diario *El País* un succulento artículo de opinión sobre el jazz en nuestro país y su prolongación a través de los numerosos festivales que pueblan nuestra geografía. El también director y presentador del programa *El Ambigü* de RNE-3 venía a denunciar en este texto con título revelador, *El gran timo del jazz*, la ausencia de programaciones verdaderamente jazzísticas, o lo que es lo mismo, la falta de criterios y conocimientos para desarrollar unos carteles, no ya inteligentes, sino sencilla y simplemente culturales. Y su reflexión se comparte desde este rincón escorado de SCHERZO: el jazz se nos está entregando cada vez más asociado a sus expresiones más comerciales y cada vez más dependiente de los dictados de las multinacionales, verdaderas responsables de esas programaciones junto con las respectivas oficinas de turismo. Ante este preocupante y desolador panorama, igualmente anunciado hace tiempo en estas mismas páginas, surge de nuevo la necesidad de agarrarse a la esperanza, que hoy, en nuestro país, únicamente representa el Festival de Jazz del Club de Música y Jazz San Juan Evangelista. Este año, el certamen emplazado en el corazón de la Universidad Complutense de Madrid, en el colegio mayor del mismo nombre, celebra su XXVI edición y el calificativo de inmejorable vuelve a rozar su mejor definición. Tras la inauguración del festival a cargo de ese icono de la vanguardia y el jazz libre que es el saxofonista, clarinetista y compositor Anthony Braxton, este mes de noviembre la legendaria tarima universitaria recibe la visita de otras propuestas igualmente representativas de los criterios que animan al festival: valentía, audacia y ambición. Y, lo que hoy resulta más valioso, su decidida apuesta por preservar la personalidad de un programa con diseño exclusivo y con carácter de autor. De hecho, la mencionada actuación de Braxton fue la única cita española.

Frente a las buenas intenciones de la mayor parte de los programadores de festivales de jazz, el presidente del Club de Música y Jazz San Juan Evangelista propone un firme compromiso con la Cultura en mayúsculas, aquella que se retrata por el talento y no por el volumen de negocio que pueda generar. En este sentido, a Alejandro Reyes se le

suponen esos conocimientos imprescindibles para desarrollar su tarea, una cualidad que, como se reseñaba al comienzo de estas líneas, brilla por su ausencia en nuestros programadores. Sólo así se entiende que, con un menor presupuesto e iguales oportunidades que los demás, su festival de jazz sea cada año un modelo a seguir y a elogiar, así como, desgraciadamente, un oasis efímero en esta nuestra piel de toro. Sus carteles nada tienen que ver con esas muestras clónicas que más bien parecen franquicias locales de las mencionadas multinacionales (todo ello, además, se agrava con el pequeño monopolio jazzístico que tienen montado varias oficinas de contratación, por cuyas mesas pasan la práctica totalidad de los artistas que nos visitan).

Sea como fuere, el también saxofonista tenor David Murray se encargará de saludar al mes de noviembre con su nuevo proyecto, The Black Saint Quartet, en el que se integran el pianista Lafayette Gilchrist, el contrabajista Jaribu Shahid y el baterista Hamid Drake. Al veterano soplador le sucederá otra de las grandes glorias del jazz orquestal y de vanguardia, la pianista Carla Bley, que vendrá escoltada por un grupo realmente único: el trompetista Paolo Fresu, el saxofonista Andy Sheppard, el bajista Steve Swallow y el baterista Billy Drummond. ¿Quién de todos es capaz de ponerle el cascabel al gato? *The Lost Chords* es el título de la nueva aventura de esta gran dama del jazz. Y suma y sigue. A ellos posteriormente les secundarán otras figuras cardinales de la contemporaneidad del género, el baterista Jack DeJohnette, el saxofonista alto Meter Brötzmann y el trompetista Enrico Rava. Al margen de la bondad creativa de estos dos últimos, conviene destacar el Ripple Effect con el que el *baqueteador* de Keith Jarrett pisará la tarima *sanjuanera*, y el que lucen reconocimientos propios la cantante Marlui Miranda, el saxofonista y clarinetista John Suman, el bajista Jerome Harris y ese alquimista de los sonidos electrónicos que es Ben Surman, hijo de John.

La gracia del festival se ampliará en la recta final con dos de los mejores remites que cuenta nuestro jazz, el Tri-EZ que dan vida el pianista Agustí Fernández, el contrabajista Baldo Martínez y el baterista Ramón López, y el quinteto del contrabajista Miguel Ángel Chastang, éste con las lujosas aporta-



PETER BROTZMANN



JACK DE JOHNETTE

Claudio Gasanova

JAZZ

XXVII FESTIVAL DE
JAZZ DEL SAN JUAN

de la mano del Festival de Jazz de Madrid, aunque sus pasos y andares sean independientes y no tengan nada que ver. Es más, a menudo la cita universitaria le saca los colores al hermano

ciones del trompetista Joe Henderson y el legendario baterista Al Foster. La actuación de Chastang, además, quedará registrada para el posterior lanzamiento del disco *Live at 2007. The Johnny Jazz Festival*.

A lo largo de todos estos años el San Juan, popularmente conocido como "El Johnny", ha contado con la práctica totalidad de las estrellas que desde hace tres décadas lucen en el firmamento jazzístico. Ornette Coleman, Cecil Taylor, The Art Ensemble of Chicago, Steve Coleman, John Zorn, Wynton y Branford Marsalis, Tete Montoliu... La nómina de los jazzistas que han desfilado por su veterano

escenario sería imposible de reproducir en estas páginas, aunque también existen cuentas pendientes, confesadas por el propio Alejandro Reyes: "Miles Davis y Oscar Peterson, principalmente, aunque sus elevados precios siempre impidieron su contratación". Otro asunto bien distinto, aunque aquí no proceda, sería su historia flamenca, escrita por absolutamente todos los monarcas del cante, el toque y el baile, desde Manuela Carrasco y Sara Baras a Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar, Morente, Carmen Linares o Camarón, quien ofreció allí su último recital.

Hoy el certamen del Club de Música San Juan Evangelista vuelve a caminar

mayor marcando la diferencia, una vez más, entre gestión cultural y comercial, entre arte y negocio. Y así desde hace veintiséis años. El entrañable Art Blakey fue el primero en concurrir a esta cita ya venerable y con toda seguridad aplaudiría y sonreiría los progresos cosechados. Porque aquí no hay trampa ni cartón: la partida se juega al descubierto y, aunque sea de mala educación, basta con hacer una pequeña comparación con el resto de los tapetes en curso. Entonces se descubrirá que, al hilo de las palabras de Diego A. Manrique, aquí no hay timo que valga.

Pablo Sanz

GERMÁN PÉREZ, CANTINERO MAYOR DEL JAZZ

Nadie en su sano juicio se atrevería a discutir las verdades que encierra un tango y mucho menos nadie se atrevería a desdecir al mismísimo Carlos Gardel, por lo que todos aprobaremos que, sí, que

veinte años no son nada. Pero... ¿y veinticinco? En fin, veinticinco es otra cosa, es un cuarto de siglo, el número que se viste de bodas de plata... y, en fin, veinticinco es la edad que tiene la música en Clamores. Efectivamente, la emblemática sala madrileña conmemora en 2007 su 25º aniversario y noviembre ha sido el mes elegido para su celebración, marcada principalmente por el lanzamiento de un libro-disco recopilatorio, *XXV Aniversario* (18 Chulos Records). Y al igual que en el caso del San Juan y Alejandro Reyes, la historia de Clamores también tiene su nombre propio, Germán Pérez, fundador y gerente de la sala.

Germán tiene un aire quijotesco, quizás porque a lo largo de su vida se ha dedicado a perseguir sueños. También su figura es algo cervantina y, ahí, parece claro, todo se debe a que siempre ha sido un hombre ilustrado: de libros, sí, pero también de barra, mucha barra. El paso del tiempo le ha dejado con una pinta de profesor de ciencias algo despistado, máxime si uno se fija en sus acostumbradas y alocadas carreras para arriba y para abajo, tras las cuales uno nunca acierta a descubrir cuál es su destino final. El devenir de los años también le ha dejado una barba recortada que, a pesar de su impoluto orden, no logra esconder un pasado barbilenguero compartido junto a una

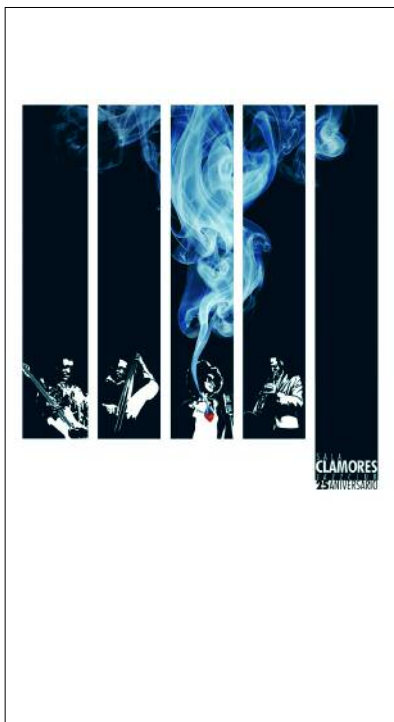
juventud "progre" que sufrió la herida y el desgarró de la dictadura franquista. Ello le imprimió carácter y, empleando el refranero de los tópicos, hoy puede decirse que es un hombre hecho a sí mismo. La vida no le ha tratado mal

porque nunca ha tratado mal a la vida, aunque hace algunos años a su gesto se le subieran unas preocupaciones que acabaron siendo nuestras. Pero siempre con la sonrisa en la boca, a la que a menudo acompaña un fino sentido del humor, como cuando, por ejemplo, para pedir un cubalibre bajo en alcohol pide "un infantil". Hoy es el gerente de Clamores y único superviviente de los cinco socios fundadores, junto con Ángel Viejo "hijo".

La puesta en marcha de Clamores supuso la culminación de uno de los grandes sueños de este, como él mismo se define, "cantinero mayor": un local de jazz. Aquellos que han ido a Clamores en estos veinticinco años habrán comprobado el mimo con el que trata al negocio, es decir, al artista y a la clientela, porque a Germán por encima de todo le interesa la gente. Incontables son sus anécdotas con unos y otros, pero eso queda reservado para él. Resulta evidente que esta aventura está hecha por mucha más gente, caso de empleados como Manuel Partido Torres, Julia Martín Santos o Casimiro do Santos

Muga, pero no hubiera sido posible sin Germán. Y su capacidad e insistencia para seguir soñando.

P. S.



CLAMORES
25 ANIVERSARIO

Tres enfoques

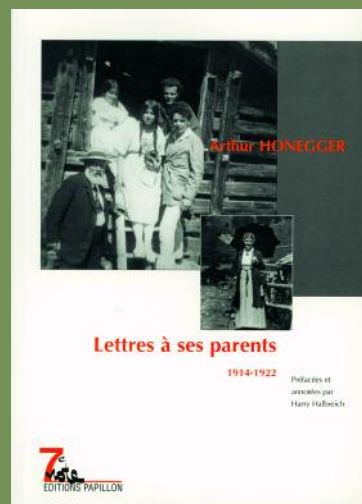
HONEGGER Y ROPARTZ

No todas las biografías tienen el mismo interés de partida. Me dirán ustedes que tampoco lo saben captar todos los biógrafos. De los libros aquí reseñados, hay que destacar el superior interés del periplo de Honegger con respecto al de Ropartz. Jacques Tchamkerten traza una excelente peripecia del compositor suizo nacido en Le Havre en 1892 (su padre, comerciante, estaba destinado en el puerto francés). Lo hace bien, pero juega con cierta ventaja: Honegger es contemporáneo de demasiada gente interesante, aparte de su propio interés. No le suceden grandes cosas, aunque algunas de ellas sean conmovedoras. Su carrera no conoce grandes obstáculos. Y no hay nada realmente dramático en esa vida hasta que al término de la Ocupación se le pasa factura por supuesta actitud "colabó". Mentira, desde luego, pero la abundancia de casos como esta falsa acusación echó por tierra algo que los franceses tendrían que haber sabido administrar mejor: la depuración de los verdaderos culpables, la mayoría de los cuales se "fueron de rositas". Sorprende en este libro cierto fragmento de Rebatet, periodista *colabó*, entusiasta antisemita que escribía en el siniestro *Je suis partout*; le perdona la vida a Honegger y recuerda todos sus pecados pro-judíos, entre ellos su trabajo con Ida Rubinstein, sus obras semitas como *El rey David*, como Judith. Por lo demás, los músicos no fueron considerados peligrosos durante la Ocupación ni especialmente proalemanes tras la liberación.

Honegger pertenece a las últimas generaciones vanguardistas de principios de siglo, es uno de los Nouveaux Jeunes, pertenece al Grupo de los Seis, es contemporáneo de los Surrealistas, es uno de los protagonistas del relevo generacional y estético que deja atrás tanto a Vincent d'Indy como a Claude Debussy (bueno, es un decir); y que es amigo de gentes como Milhaud, Valéry, Claudel, Morax o Sacher; entre otros muchos. Sólo por eso su biografía ya tendría un interés. Es, además, suizo de vocación francesa, y tanto Francia como Suiza lo consideran suyo. Esa doble adscripción le vino muy bien a su carrera, porque le llovieron encargos de ambos lados de la frontera, lo que potenció su carrera internacional. Además, Honegger nunca se tomó en serio lo de la "música mueble", nunca comulgó con propuestas de despojamiento radical

como las propuestas por Cocteau en *El gallo y el arlequín*; lo que no le impidió colaborar asiduamente con el poeta y dramaturgo. Tchamkerten analiza con detalle las obras más destacadas del compositor, desde la temprana y afortunada *El rey David* hasta *Una cantata de Navidad*. Y repasa su ideario, su pensamiento, su manera de ver la música. Y comprendemos por qué, de los Seis, es el que no quiere romper con el pasado, sino vincularse a él y enraizarse en él. Admiró muy pronto tanto a Schoenberg como a Stravinski, pero apenas se dejó seducir por ellos en alguna pieza concreta. Fue Honegger tradición y modernidad a un tiempo, y a menudo equilibrio entre los gustos del gran público y otros más exigentes. Pronto fue considerado un clásico. Sufrió, después de las presiones depuradoras, otra depuración que no le alcanzó demasiado porque murió pronto: la de la vanguardia de posguerra. Pero él falleció en 1955. En esos años, alguno de sus compañeros del Grupo de los Seis se acercaba en estética a lo que él había hecho siempre; por ejemplo, Poulenc y sus *Carmelitas*. No es que fueran estéticas comparables. Lo comparable era la actitud. El compositor de *Les biches* no podía componer las *Carmelitas*. Pero acabó componiéndolas. En ese sentido, Honegger prescindió pronto de muecas modernizantes. Esto, entre otras muchas cosas, nos lo explica Tchamkerten en su excelente biografía.

Honegger perdió pronto a sus padres. Como complemento a la biografía, la misma editorial presenta un voluminoso e interesante libro de Honegger, *Cartas a sus padres (1914-1922)*, en el que descubrimos al Honegger juvenil que terminaba sus estudios, que empezaba a abrirse camino, que recibía sus primeros encargos, que triunfaba con *El rey David*. Es Honegger entre los 22 y los 30 años. No podemos detenemos en el enorme interés documental de estas cartas, en el esbozo de primeras opiniones estéticas ya de primera madurez. Señalemos que están editadas con su habitual rigor por Harry Halbreich, que además incluye un prólogo sobre la familia Honegger y otro sobre los años anteriores a estas cartas desde el nacimiento del compositor. Palabras siempre penetrantes las de Halbreich, que sitúan perfectamente los documentos. El libro incluye 130 cartas, año a año; cartas de interés muy diverso, en algunas de ellas bastante elevado. Halbreich



JACQUES TCHAMKERTEN: *Arthur Honegger ou l'inquiétude de l'espérance*. Ginebra, Editions Papillon, Mélophilos, n° 19, 2005. 262 págs.

ARTHUR HONEGGER: *Lettres à ses parents (1914-1922)*. Prefacio y notas de Harry Halbreich. Ginebra, Editions Papillon, 7^{ème} Note, 2005. 344 págs.

MATHIEU FERREY ET BENOIT MENUT: *Joseph-Guy Ropartz*. Ginebra, Editions Papillon, Mélophilos n° 18, 2005, 168 págs.

finaliza el libro con un catálogo cronológico de las obras de Honegger hasta 1922, y dos índices de gran utilidad.

La vida de Joseph Guy Ropartz fue mucho más larga que la de Honegger: nace 32 años antes y muere el mismo 1955. Pero el libro de Ferrey y Menut la presenta en muchas menos páginas. Hay que recordar que la obra de Ropartz habitó el purgatorio durante bastante tiempo. No era de los modernos, en ningún sentido. Era uno representante de la Schola Cantorum, de las tendencias d'indystas, francorianas. Los que habían recibido un vapuleo tras otro desde Debussy en adelante, pasando por los Seis y otros muchos. La vanguardia de posguerra ni se molestó en ellos. Con el tiempo, estos tardorrománticos resurgen porque cambian las perspectivas y las propias instituciones musicales precisan renovarse tanto hacia el futuro como hacia el pasado. Que es imprevisible, como bien sabemos. Y ahí surge y resurge Ropartz, que nunca estuvo olvidado, pero que estuvo apartado mucho tiempo. En el purgatorio, si es que existe.

A los 30 años, al bretón Ropartz lo nombran director del Conservatorio de Nancy, y allí se pasa casi tres décadas

hasta que le nombran en Estrasburgo. Todas las modernidades pasan a su lado sin tocarlo. Compone esas cinco bellísimas sinfonías y esa ópera, *Le pays*, que ahora nos ha traído el sello Timpani, y él está en otro mundo. Un mundo permanente, un mundo tan al margen de las modas que hoy vemos que carece de las arrugas de tantos modernos de entonces. Es una obra rigurosa, a veces demasiado; es exigente, compleja, totalmente al margen de las demandas de despojamiento que veíamos antes. Una música para escucharla con la cara entre las manos, le habría acusado acaso Coc-teau. En 1929, a los 63 años, se retira a

Lanloup. Al final de la Ocupación, ancianísimo, presenta su *Quinta* y última sinfonía. Vivió tantos años que enterró a su hijo Yves (1895-1954). Este libro, como el dedicado a Honegger, incluye descripciones y análisis de las obras más destacadas de Ropartz. Sirven como excelente guía a registros como los de Timpani; que no son únicos, como bien sabe el lector, porque de hace algo más de veinte años es la grabación de la *Tercera Sinfonía*, la de coros y solistas vocales, por Plasson, el Orfeón Donostiarra y el Capitole de Toulouse; por allí estaba, jovencísima y ya con su potente voz de siempre, Nat-

halie Stutzmann.

Ambas biografías se empeñan en sugerirnos una discografía sumaria. Sabemos lo que eso significa, porque lo hemos practicado a menudo: sugerencias de efímero valor. Pero ahí quedan, interesantes y significativas. La utilidad de los tres libros es incuestionable. Más especializada, la exquisita edición de Halbreich. Más apasionante, el recorrido de Tchamkerten. Más relevador de cosas ocultas por el tiempo, la biografía de Ropartz, al que nunca le pasó nada relevante.

Santiago Martín Bermúdez

Una revisión de los años cuarenta en España

SUPERVIVENCIA

La lectura de este libro aporta muchísima información y nuevos enfoques respecto a una época muy concreta de la historia musical española. Su aportación debe tenerse muy en cuenta pues muestra un panorama, no tan desolador ni uniforme como pudiera parecer, que abre nuevos caminos de investigación y para el debate. Por supuesto que la situación en que se encontraba la España de la inmediata posguerra no era ideal para que se diera una vida musical normalizada tras el brutal paréntesis de la guerra y las terribles consecuencias de la contienda, con muertos, exiliados exteriores e interiores, depurados, arribistas, enchufados, incompetentes... Y hasta por la falta de papel, a la que se alude en más de una ocasión en el libro, eventualidad más importante de lo que podamos creer. Pero había también músicos de talento que pudieron darse a conocer, empezando por Rodrigo, quien representó una especie de renovación frente al seguidor "oficial" de Falla —exiliado en Argentina—, Ernesto Halffter. Muy interesante la "competencia" entre ambos, el empeño de uno por introducirse en el mundo musical español con la relevancia que le correspondía, Rodrigo, y el otro, Halffter, instalado muy joven en el "trono" que Falla dejó vacío. Es objeto de reflexión también la aportación de la crítica, de intelectuales más o menos relacionados con la música, los estudios musicológicos y diversas aportaciones de gran interés en torno a si realmente se produjo una ruptura de la actividad musical del entonces nuevo régimen respecto a la anterior o si se trató de una cierta continuidad. El propio concepto de música española es objeto de reflexión, con las

consabidas alusiones a Falla pero también a los polifonistas del Siglo de Oro, y tratado más allá de lo obvio y situando el asunto en el contexto que corresponde con la necesaria perspectiva histórica. Casticismo, nacionalismo, universalismo, cosmopolitismo, las conexiones francesa, italiana y germánica, la música española de la época vista desde América... Sería muy largo enumerar cuanto se nos ofrece aquí que nos dibuja un panorama bien distinto al que tenemos tradicionalmente de este periodo que nos parece tan gris. Por supuesto, lo seguimos viendo en blanco y negro, triste y con la "paz" que caracteriza a los cementerios y a las cárceles, pero con una actividad, pública o catacumbal, más intensa y diversa de lo que creíamos hasta ahora.

Dado que se trata de estudios musicológicos rigurosos y densos, la documentación aportada es sumamente importante, y no cabe esperar una especial amenidad pensando en un público amplio ni tampoco un deseo divulgativo, pero cabe decir, en honor a la verdad, que nadie debe asustarse al enfrentarse a este volumen. En todo caso, el esfuerzo vale la pena.

Son diversos los autores aquí convocados y diversos los campos de acción de sus respectivas investigaciones. Se trata de Javier Suárez-Pajares, Gemma Pérez Zalduondo, Julio Ogas, Marta Rodríguez Cuervo, Carolina Queipo Gutiérrez, Iván Iglesias, Christiane Heine, Lourdes González Arráez, Víctor Sánchez Sánchez, Rafael Díaz Gómez, María Palacios Nieto, Dolores Segarra Muñoz, Santiago Tovar, Leopoldo Neri de Caso y José Antonio Gutiérrez Álvarez. Sus respectivos trabajos se han dividido en tres grandes bloques tras el pró-



JAVIER SUÁREZ-PAJARES
(editor): **Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta**. Prólogo de María Antonia Virgili Blanquet. Universidad de Valladolid. Glares. Valladolid, 2005. 430 págs.

logo de María Antonia Virgili: Marco general, Música y músicos y Estudios de fuentes documentales. Sin duda, una aportación fundamental al estudio de una época mal conocida en la que en lo musical pasaron más cosas de las que creemos, además, por supuesto, de las malas, que fueron muchas y fueron las que dominaron, empezando por el silencio impuesto por la fuerza —un silencio no sólo musical— y un panorama en el que lo importante era sobrevivir en el sentido más literal del verbo.

Josep Pascual

LA GUÍA DE SCHERZO

NACIONAL

ALICANTE

SOCIEDAD DE CONCIERTOS

13-XI: Javier Perianes, piano.
28: Shlomo Mintz, violín.

BARCELONA

4-IX: La Scintilla. Cecilia Bartoli, mezzo. Rossini. (Palau 100 [www.palaumusica.org]).

5: Alfred Brendel, piano. Haydn, Beethoven, Schubert, Mozart (Ibercamera [www.ibercamera.es]). Palau).

9,10,11: Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña [www.obc.es]. Eiji Oue. Boris Belkin, violín. Shostakovich, Rachmaninov. (Auditori [www.auditori.com]).

12: Filarmónica de Los Angeles. Esa-Pekka Salonen. Sibelius, Stucky (Palau 100).

14: Filarmónica de la BBC. Gianandrea Noseda. Hilary Hahn, violín. Britten, Dvorák, Strauss (Palau 100).

17,18: OBC. Michel Plasson. Fauré, Bizet, Chausson. (Auditori).

23,24,25: OBC. Christopher Hogwood. Mendelssohn, Schubert. (Auditori).

GRAN TEATRO DEL LICEO
WWW.LICEUBARCELONA.COM

A KÉKSZAKÁLLÚ HERCEG VÁRA (Bartók) / ZÁPISNÍK ZMIZELÉHO (Janáček). Pons. Fura dels Baus. Dalayman, White, Fulgoni, Bork. **2,3,4-XI.**

HANGMAN, HANGMAN! / THE TOWN OF GREED (Balada). Albiach.

ORQUESTA DE CÓRDOBA

www.orchestradecordoba.org
Telf. 957 491 767

Director Titular y Artístico
MANUEL HERNÁNDEZ SILVA

Días 9 y 10 de noviembre – 2007

Concierto extraordinario
Gran Teatro de Córdoba - 21:00 h.
Carmina Burana - C. ORFF
Inmaculada Almeda, Carlos Espinosa, Juan Tomás Martínez
Coro Infantil Alumnos del C.P.M.
Coro Sinfónico de Córdoba
Orquesta de Córdoba
Director: Manuel Hernández Silva.

Día 15 de noviembre – 2007

Concierto de Abono
En colaboración con el Vi Festival de piano "Rafael Orozco"
Gran Teatro de Córdoba - 20:30 h.
Concierto para piano y orquesta n.º 1 - J. BRAHMS
Craig Sheppard, piano
Sinfonía n.º 5 - J. SIBELIUS
Orquesta De Córdoba
Director: Howard Griffiths

Día 22 de noviembre – 2007

Concierto Extraordinario - Cádiz
V Festival de Música Española
Gran Teatro Falla - 21:00 h.
Ciaccona - J. M.ª SÁNCHEZ VERDÚ
Concierto en sol - M. RAVEL
Javier Perianes, piano
Sinfonía en re menor - J. C. ARRIAGA
Orquesta de Córdoba
Director: Juan Luis Pérez.

Tambascio. **15,17,18-XI.**

AIDA (Verdi). Callegari. Gutiérrez. Cedolins, Cornetti, Alagna, Maestri. **19,22,23,25,26,27,28,29-XI.**

CÁCERES

ORQUESTA DE EXTREMADURA

WWW.ORQUESTADEEXTREMADURA.COM

23-XI: Jorma Panula. Grieg, Nielsen, Sibelius.

GERONA

AUDITORI

WWW.AUDITORIGIRONA.ORG

2-XI: Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Pablo González. Denys Proshyev, piano. Chopin, Schumann.

11: Emil Bruggalla, Ruth Lluís, pianos. Schumann, Guinjoan, Ravel.

24: Ensemble de la Orquesta de Cadaqués. Vasili Petrenko. Schoenberg, Schubert.

JEREZ

TEATRO VILLAMARTA

WWW.TEATROVILLAMARTA.COM

IL TROVATORE (Verdi). Martinenghi. Duval, Gallardo-Domás, Rodríguez Cusi. **1,3-XI.**

10: Orquesta de Cámara Sueca. Thomas Dausgaard. Jian Wang, chelo. Larsson, Schumann, Beethoven. **24:** Paul Lewis, piano. Beethoven, *Sonatas n.ºs 30-32.*

LA CORUÑA

SINFÓNICA DE GALICIA

WWW.SINFONICADEGALICIA.COM

2-XI: Carlos Kalmar. Dietrich Henschel, barítono. Vázquez, Mahler, Stravinski.

9: Orquesta Joven de la OSG. Víctor Pablo Pérez. Adalid, Beethoven, Strauss.

23: Jesús López Cobos. Nemanja Radulovic, violín. Beethoven, Schumann.

30: Jesús López Cobos. Schubert, Brahms-Schoenberg.

MADRID

1,2-XI: Coro y Orquesta de RTVE [www.rtve.es]. Carlo Rizzi. Del Pino. Leese, Winter, Clarke, Davies. Beethoven. (Teatro Monumental).

8,9: Orquesta de RTVE. Juanjo Mena. Iván Martín, piano. Grieg, Schubert. (T.M.).

9: Armoniosi Concerti. Juan Carlos Rivera. Lliteres, *Hasta lo insensible adora* (versión de concierto). (Siglos de Oro [www.fundacioncajamadrid.es]). Anfi-teatro del Colegio de Médicos).

ORQUESTA CIUDAD DE GRANADA

www.orchestraciudadgranada.es

Tels.: 958 22 00 22 / 22 11 44
Auditorio Manuel de Falla

sábado 3 noviembre 2007, 21 h
La Orquesta Ciudad de Granada en el XXVIII festival internacional De Jazz de Granada GRANADA BIG BAND JONATHAN WALESON director y piano

viernes 9 y sábado 10 noviembre 2007, 21 h y 20 h
Auditorio Manuel de Falla, Concierto sinfónico II
Wolfgang A. MOZART Sinfonía núm. 40 en Sol menor, KV 550
Carl M. von WEBER Andante y rondó húngaro para viola y orquesta, J 79
Franz SCHUBERT Sinfonía núm. 3 en re mayor, D 200
YURI BASHMET director y viola

domingo 18 noviembre 2007, 12 y 18h

Auditorio Manuel de Falla, Concierto familiar I
Pequeños sueños de verano
Felix MENDELSSOHN
El sueño de una noche de verano
Sinfonía núm. 4, "Italiana" (selección)
XAVIER PUIG director

viernes 23 noviembre 2007, 21 h
Concierto sinfónico III
XIII Encuentros Manuel de Falla
Igor STRAVINSKY *Pulcinella* (suite)
Joaquín RODRIGO Concierto pastoral para flauta y orquesta
Julián BAUTISTA Sinfonía breve, op. 19
Ernesto HALFFTER Sinfonietta

Sharon Bezaly flauta
JEAN-JACQUES KANTOROW director

TEATRO REAL

Información: 91/ 516 06 60.
Venta Telefónica: 902 24 48 48. Venta en Internet:
www.teatro-real.com.
Visitas guiadas: 91 / 516 06 96.

IL BURBERO DI BUON CUORE (El gruñón de buen corazón) de Vicente Martín y Soler. Noviembre: 1, 3, 5, 7, 10, 12, 14, 16, 18. 20.00 h. Domingos a las 18.00 h. Director musical: Christophe Rousset. Directora de escena: Irina Brook. Escenógrafa: Noëlle Ginefri. Solistas: Elena de la Merced, Véronique Gens, Cecilia Díaz, Saimir Pirgu, Juan Francisco Gatell, Luca Pisaroni, Carlos Chausson, Josep Miquel Ramón. Orquesta Titular del Teatro Real (Orquesta Sinfónica de Madrid).

THE RAPE OF LUCRETIA (La violación de Lucrecia) de Benjamin Britten. Noviembre: 13, 15, 17, 20.00 h. Director musical: Paul Goodwin. Director de escena: Daniele Abbado. Escenógrafo, figurinista e iluminador: Gianni Carluccio. Solistas: Toby Spence, Violet Noorduyn, Matthew Rose, David Rubiera, Andrew Schroeder, Monica Groop, Gabriella Sborgi, Ruth Rosi

que. Orquesta Titular del Teatro Real (Orquesta Sinfónica de Madrid).

RECITAL CECILIA BARTOLI, mezzosoprano. Noviembre: 2. 20.00 h. Orquesta La Scintilla de la Ópera de Zúrich.

LOS MÚSICOS DE BREMEN. Noviembre: 9. 19.00 h. Música de Poire Vallvé. Director de escena: Joan-Andreu Vallvé. Coreógrafa: Marta Almirall. Auditorio de la Universidad Carlos III de Madrid.

RECITAL DE AMPARO NAVARRRO, soprano. Husan Park, piano. Noviembre: 6. 20.00 h. Arias de óperas de Vicente Martín y Soler.

CICLO DOMENICO SCARLATTI III. FABIO BONIZZONI, clave. Noviembre: 24. 20.00 h. Obras de Baldassare Galuppi, Domenico Scarlatti, Francesco Geminiani y Johann Sebastian Bach.

TEATRO DE LA ZARZUELA

Jovellanos, 4. Metro Banco de España. Tlf.: (91) 5.24.54.00. Internet: <http://teatrodela zarzuela.mcu.es>. Director: Luis Olmos. Venta localidades: A través de Internet (servicaixa.com), Taquillas Teatros Nacionales y cajeros o teléfono de ServiCaixa: 902 33 22 11. Horario de Taquillas: de 12 a 18 horas. Días de representación, de 12 horas, hasta comienzo de la misma. Venta anticipada de 12 a 17 horas, exclusivamente.

Conciertos líricos de zarzuela

Concierto I. Sábado 3 de noviembre, a las 20:00 horas. **María Gallego**, Soprano. **José Bross**, Tenor. Dirección Musical: **David Giménez Carreras**.

Concierto II. Miércoles, 7 de noviembre, a las 20:00 horas. **Ana María Sánchez**, Soprano. **Sonia de Munck**, Soprano. **Carlos Moreno**, Tenor. **Juan Jesús Rodríguez**, Barítono. Dirección Musical: **Miguel Roa**.

Concierto III. Viernes, 16 de noviembre, a las 20 horas. **Carmen González**, Soprano. **Nancy Fabiola Herrera**, Mezzosoprano. **Aquiles Machado**, Tenor. **Carlos Bergasa**, Barítono. Dirección Musical: **Luis Remartínez**.

Concierto IV. Domingo 18 de

noviembre, a las 18:00 horas. **Milagros Poblador**, Soprano. **Milagros Martín**, Soprano. **Aquiles Machado**, Tenor. **Carlos Bergasa**, Barítono. Dirección Musical: **Luis Remartínez**. **Orquesta Sinfónica de Madrid**. **Coro del Teatro de La Zarzuela**.

VI Ciclo de Jóvenes Intérpretes de Piano. Lunes 12 de noviembre, a las 20:00 horas. **Eduardo Fernández** (España).

XIV Ciclo de Lied. Lunes 19 de noviembre, a las 20 horas. **Angelika Kirchschrager**, Mezzosoprano. **Helmut Deutsch**, piano. Programa: F. Mendelssohn, E. Liszt, A. Dvorák, y J. Brahms. Coproducen: Fundación Caja Madrid y Teatro de La Zarzuela.

CDMC

AUDITORIO 400. MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Ronda de Atocha (esquina c/ Argumosa). Teléfonos: 91 774 10 72 / 73
Web: <http://cdmc.mcu.es> <<http://cdmc.mcu.es>>
Todos los conciertos son con acceso libre hasta completar el aforo.

Lunes, 5 de noviembre. 19:30h.
Steffen Schleiermacher, piano

Niños
PROGRAMA
Sofia Gubaidulina: Musikalisches Spielzeug

Béla Bartók: From Mikrokosmos
Igor Stravinsky: Les cinq doigts
Helmut Lachenmann: Ein Kinderspiel

György Kurtág: 12 Mikroludien
Steffen Schleiermacher: Klangerlandschaften im Klavier

Lunes, 12 de noviembre. 19:30h.
London Sinfonietta

Thierry Fischer, director
Roderick Williams, barítono
PROGRAMA

Harrison Birtwistle: Cortege **
Francisco Lara: Kammerkonzert
Simon Holt: Sueños (sobre 6 poe-

mas de Machado) **

Lunes, 19 de noviembre. 19:30h.

Cuarteto Ars Hispanica
Paula Coronas, piano
PROGRAMA

Antón García Abril: Cuarteto para el nuevo Milenio. Quinteto, "Alba de los caminos".

Lunes, 26 de noviembre. 19:30h.

Orquesta de Cadaqués
Vasily Petrenko, director
PROGRAMA

Jesús Torres: Episodios
David Padrós: La sala de la suprema armonía

Hèctor Parra: Abime-Antigone
Arnold Schoenberg: Pierrot lunaire, op. 21
** Estreno en España

MÁLAGA

ORQUESTA FILARMÓNICA DE MÁLAGA
WWW.ORQUESTAFILARMONICADEMALAGA.NET

30-XI: Aldo Ceccato. María José Montiel, soprano. Bernaola, Ravel, Montsalvatge.

OVIEDO

SANTIAGO DE COMPOSTELA

REAL FILHARMONÍA DE GALICIA

Auditorio de Galicia
Santiago de Compostela
www.realfilharmoniaagalicia.org
www.auditoriodegalicia.org
Teléfono: 981 55 22 90

Jueves, 8 - 21:00 h Concierto de Abono
REAL FILHARMONÍA DE GALICIA
Antoni Ros Marbà, director
Han Na Chang, violonchelo

L. Cherubini *Obertura de "Medea"*
A. Dvorák *Concierto para violonchelo en si menor*, op. 104
J. Brahms *Sinfonía núm. 4 en mi menor*, op. 98

Jueves, 15 - 21:00 Concierto de Abono
REAL FILHARMONÍA DE GALICIA
Antoni Ros Marbà, director
Marta Zabaleta, piano

W. A. Mozart, *Concierto para piano núm. 9 en mi bemol mayor*
M. Ravel, *Le Tombeau de Couperin*
C. Debussy *Petite Suite*

Sábado, 17 - 21:00 h Sons da Diversidade
Mercedes Peón

Lunes, 19 - 11:00 h Conciertos Didácticos
Golulá

Jueves, 22 - 21:00 Concierto de Abono
REAL FILHARMONÍA DE GALICIA
Paul Daniel, director
Mónica Bacelli, mezzosoprano

F. Schubert *Obertura al estilo italiano*
W. A. Mozart *Vado, ma dove?* (Aria)
W. A. Mozart *Ch'io mi sordi di te?* (Aria)
F. J. Haydn *Obertura a una ópera inglesa*

W. A. Mozart *Alma Grande* (Aria)
L. v. Beethoven *Sinfonía núm. 4 en si bemol mayor*, op. 60

Jueves, 29 - 21:00 Concierto de Abono
REAL FILHARMONÍA DE GALICIA
Maximino Zumalave, director
Stephanie Houtzeel, soprano
Andreas Scheibner, barítono
Collegium Compostellanum, coro

J. S. Bach *Cantata núm. 82 "Ich habe genug"*
P. Vaks *Música dolorosa*
M. Duruflé *Réquiem op. 9*

SEVILLA

TEATRO DE LA MAESTRANZA

www.teatromaestranza.com
Teléfono: 954 223 344

Charlas-Concierto
Día 5 de noviembre 2007 (Sala Manuel García)

En torno a **VIVALDI**
Ponente y flauta: Alvaro Marías
Clave: Rosa Calvo

Danza
Días 12 y 14 de noviembre 2007 (Sala Manuel García)

CÍA DE DANZA ERRE QUE ERRE
Un programa del Mes de Danza 14
Muestra Internacional de Danza Contemporánea
Lost and Safe (Estreno en Andalucía)

Jóvenes Pianistas
Día 18 de noviembre 2007 (Sala Manuel García)
SERGEI TARASOV. Ganador del Concurso Internacional de Piano Compositores de España, 2006

Obras de Beethoven, Bach/Busoni, Ravel, Debussy Fernández Álvarez

Grandes Intérpretes
Día 19 de noviembre 2007
SÖNNY ROLLINS, saxo

Ópera en concierto
Día 20 de noviembre 2007
MOTEZUMA de Antonio Vivaldi
Dirección musical, Alan Curtis
Principales intérpretes, Vito Priante, Marijana Mijanovic, Roberta Invernizzi, Mary Ellen Nesi, Teodora Baka, Gemma Bertagnolli
Il Complesso Barocco

Jóvenes Pianistas
Día 25 de noviembre 2007 (Sala Manuel García)
ÓSCAR MARTÍN
Obras de Franck, Halffter, Albéniz, Rachmaninoff

15,16: Coro y Orquesta de RTVE. Edmon Colomer, Rey-Joly, Cabero, Fresán, Palacios. Shostakovich, Honegger. (T.M).

22,23: Orquesta de RTVE. Adrian Leaper. Thierry Mercier, guitarra. Wagner, De Pablo, Prokofiev. (T.M).

23: Il Complesso Barocco. Alan Curtis. Scarlatti, *Tolomeo e Alessandro* (versión de concierto). (Siglos de Oro. Jardines Isabel Clara Eugenia).

29,30: Orquesta de RTVE. Leopold Hager. Wagner, Bruckner. (T.M).

ÓPERA DE OVIEDO
WWW.OPERA OVIEDO.COM

LUCIA DI LAMMERMOOR (Donizetti). Rizzi. Sagi. Jenis, Rancatore, Bros, Plazaola. **15,18,21,24-XI**.

PAMPLONA

BALUARTE
WWW.BALUARTE.COM

6-XI: Sinfónica de Euskadi. Christian Mandeal. Joaquín Achúcarro, piano. Brahms, Chaikovski.

8,9: Sinfónica de Navarra. Tuomas Ollila. Echeverría, Hindemith, Nielsen.

10: Filarmónica de la BBC. Gianandrea Noseda. Hilary Hahn, violín. Dvorák, Strauss, Britten.

20: I Virtuosi di Praga. Oldrich Vlcek. Dvorák, Mozart, Vivaldi, Haydn.

22,23: Sinfónica de Navarra. Ernest Martínez Izquierdo. Anssi Karttunen, chelo. Saariaho, Mahler.

24: Sinfónica de Euskadi. Orfeón Donostiarra. Andrés Orozco-Estrada. Saitua, Beaumont, Prunell-Friend. Pärt, Mendelssohn.

SAN SEBASTIÁN

SINFÓNICA DE EUSKADI

WWW.EUSKADIKOORKESTRA.ES

8,9-XI: Cristian Mandeal. Joaquín Achúcarro, piano. Brahms, Chaikovski.

25,29: Kristjan Järvi. Saitua, Beaumont, Prunell-Friend. Orfeón Donostiarra. Debussy, Pärt, Mendelssohn

TENERIFE

ORQUESTA SINFÓNICA DE TENERIFE

Orquesta Sinfónica de Tenerife

http://www.ost.es
Información: 922 239 801

Lugar: Auditorio de Tenerife

16-XI: Lü Jia/M. Rizzi. Obras de Beethoven y Brahms. Inauguración de Temporada.

23-XI: Víctor Pablo Pérez/D. Ránki. Obras de Liszt y Shostakovich.

30-XI: Lü Jia/R. Lojendio/Narrador. Obras de Haydn y Beethoven.

Lugar: Magma, Arte & Congresos (Adeje)

15-XI: Lü Jia/M. Rizzi. Obras de Beethoven y Brahms.

VALENCIA

PALAU DE LA MÚSICA

WWW.PALAUDEVALENCIA.COM

8-XI: Orquesta de Cámara Sueca. Thomas Dausgaard. Jian Wang, chelo. Larsson, Schumann, Beethoven.

9: Orquesta de Valencia. Pinchas Steinberg. Arcadi Volodos, piano. Rachmaninov, Shostakovich.

13: Rudolf Buchbinder, piano. Haydn, Beethoven, Schumann.

15: Filarmónica de la BBC. Gianandrea Noseda. Hilary Hahn, violín. Arriaga, Mozart, Liszt.

16: Orquesta de Valencia. Yaron Traub. Mozart, Bartók.

20: Spanish Brass Lluar Metalls. Carter, Gulya, Lafosse.

23: Orquesta de Valencia. Yaron Traub. Debussy, Berlioz.

30: Orquesta de Valencia. Carlo Rizzi. Mahler, *Sexta*.

PALAU DE LES ARTS

WWW.LESARTS.COM

CARMEN (Bizet). Maazel. Saura. Dvorsky, Álvarez, Gertseva, Voulgaridou. **1,4,7,11,14,18-XI.**

1984 (Maazel). Maazel. Lepage. Gre-



enslaw, Margison, Gustafson, Martínez. **10,13,15,17-XI.**

VALLADOLID

SINFÓNICA DE CASTILLA Y LEÓN

WWW.OSCYL.ES

15,16-XI: Libor Pesek. Sharon Bezaly, flauta. Haydn, Rodrigo, Smetana.

29,30: Vasili Petrenko. Piotr Anderszewski, piano. Bartók, Shostakovich.

ZARAGOZA

AUDITORIO

WWW.AUDITORIOZARAGOZA.COM

6-XI: Grupo Enigma. Juan José Olives. Torres, Satué, Takemitsu.

9: Orquesta de Cámara Sueca. Thomas Dausgaard. Jian Wang, chelo. Larsson, Schumann, Beethoven.

13: Filarmónica de la BBC. Gianandrea Noseda. Hilary Hahn, violín. Britten, Dvorák, Strauss.

17: Lang Lang, piano. Mozart, Chopin, Schumann.

19: Sinfónica del Conservatorio de Música de Aragón. Juan Luis Martínez. Sibelius, Nielsen.

20: Andrei Gavrilov, piano. Chopin, Prokofiev.

25: Ensemble de la Orquesta de Cadaqués. Vasili Petrenko. Schoenberg, Schubert.

26: Sinfónica de San Petersburgo. Alexander Dimitriev. Elisabeth Leonskaia, piano. Chaikovsky, Rachmaninov.

27: Grupo Enigma. Juan José Olives. Macmillan, Greco, Debussy.

INTERNACIONAL

ÁMSTERDAM

ORQUESTA DEL CONCERTGEBOUW

WWW.CONCERTGEBOUWORKEST.NL

1,2,4-XI: Kurt Masur. Schumann, Chaikovsky.

8,9: George Benjamin. Debussy, Dukas, Messiaen.

DE NEDERLANDSE OPERA

WWW.DNO.NL

LUCIA DI LAMMERMOOR (Donizetti). Carignani. Wagemakers. Vassallo, Cantarero, Giordano, Miles.

1,4,8,11,14,18,20,26,28,30-XI.

DAPHNE (Strauss). Metzmacher. Konwitschny. Olsen, Remmert, Kaune, Trost. **29-XI.**

BERLÍN

FILARMÓNICA DE BERLÍN

WWW.BERLINER-PHILHARMONIKER.DE

1,3-XI: Simon Rattle. Ben Heppner, tenor; Thomas Quasthoff, barítono. Adès, Mahler.

7,8,9: Simon Rattle. Jost, Mahler.

28,29,30: Sakari Oramo. Karita Mattila, soprano. Janáček, Strauss.



DEUTSCHE OPER

WWW.DEUTSCHEOPERBERLIN.DE

CASSANDRA (Gnecchi) / ELEKTRA (Strauss). Hager. Harms. Porta, Anthony, Henschel, Charbonnet. **3,8,16-XI.**

LA TRAVIATA (Verdi). Palumbo. Friedrich. Netrebko. Beczala, Michaels-Moore, Helzel. **14,17,20-XI.**

DER FREISCHÜTZ (Weber). Kaftan. Pfeil. Pauly, Carlson, Uhl, Krabbe. **25,29-XI.**

TIEFLAND (D'Albert). Abel. Schwab. Sillins, Schubert, Pauly, Andersen. **30-XI.**

STAATSOPER

WWW.STAATSOPER-BERLIN.ORG

CARMEN (Bizet). Ettinger. Kusej. Kim, Bauer, Kulman, Queiroz. **2,7,10,13-XI.**

MACBETH (Verdi). Ettinger. Mussbach. Gallo, Fischesser, Tamar, Höhn. **3,8,11,14,18-XI.**

IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Rossini). Arrivabeni. Berghaus. Korchak, Marabelli, Tro, Vinogradov. **4-XI.**

MARIA STUARDA (Donizetti). Altinoglu. Wiegand. Karnéus, Mosuc, Schmunck, Fischesser. **17,22,25,29-XI.**

AIDA (Verdi). Ettinger. Halmen. Fantini, Porretta, Ageew, Höhn. **23,30-XI.**

BRUSELAS

LA MONNAIE

WWW.LAMONNAIE.BE

MITRIDATE, RE DI PONTO (Mozart). Wigglesworth. Carsen. Ford, Mehta, Cangemi, Francis. **3,6,8,11-XI.**

DRESDE

SEMPEROPER

WWW.SEMPEROPER.DE

LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). Luisi. Mouchtar-Samorai. Kupfer, Bayo, Teuscher, Marquardt. **1-XI.**

LA BOHÈME (Puccini). Delacôte. Brandt. Kang, Rasmussen, Pohl, Kim. **4-XI.**

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Zimmer. Freyer. Belobo, Homrich, Rasmussen, Kang. **5,29-XI.**

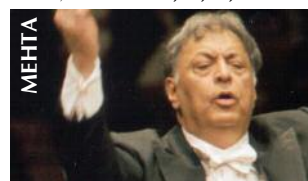
LA DAMNATION DE FAUST (Berlioz). Albrecht. Warner. Vondung, Sabbatini, Rydl, Belobo. **30-XI.**

FLORENCIA

TEATRO DEL MAGGIO MUSICALE FIORENTINO

WWW.MAGGIOFIORENTINO.COM

LA FORZA DEL DESTINO (Verdi). Mehta. Joël. Dal Monte, Urmann, Guelfi, Giordani. **25,28,29,30-XI.**



FRANCFORT

OPER FRANKFURT

WWW.OPER-FRANKFURT.DE

NABUCCO (Verdi). Böer. Giese. Vratogna, Szabó, Grigorian, McCown. **1,4-XI.**

EINE FLORENTINISCHE TRAGÖDIE/DER ZWERG (Zemlinsky). Layer. Samel. Zechmeister, Mühleck, Plock, Marsh. **2,10,17,22-XI.**

DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL (Mozart). Friend. Loy. Doneva, Ormshaw, Behle. **3,9,11-XI.**

INTO THE LITTLE HILL (Benjamin). Ollu. Jeanneteau. Komi, Summers. **9,10,11-XI.**

BILLY BUDD (Britten). Daniel. Jones. Ainsley, Mattei, Bayley, Frank. **18,23,25,28-XI.**

FAUST (Gounod). Solyom. Loy. Dunaev, Doss, Kang, Nagy. **24-XI.**

GINEBRA

GRAND THÉÂTRE

WWW.GENEVEOPERA.CH

ARIODANTE (Haendel). Montgomery. Strosser. Abete, Petibon, DiDonato, Workman. **11,13,15,17,19,21-XI.**

LONDRES

BARBICAN CENTRE

WWW.BARBICAN.ORG.UK

4-XI: Sinfónica de Londres. Marin Alsop. Evelyn Glennie, percusión. Bernstein, Copland, Rouse.

7: Sinfónica de la BBC. Yan Pascal Tortelier. Bridge, Britten, Lutoslawski.

8,11: Sinfónica de Londres. Antonio Pappano. Wayne Marshall, piano. Gershwin, Adams. / Ives, Gershwin, Varèse.

9,10: Filarmónica de Los Angeles. Esa-Pekka Salonen. Karita Mattila, soprano. Saariaho, Sibelius. / Ben Heppner, tenor. Sibelius.

13: Itzhak Perlman, violín; Bruno Canino, piano. Schubert, Beethoven, Strauss.

14: Sinfónica de Londres. Ilan Vol-

kov. Yuri Bashmet, viola. Bartók, Shostakovich.

15: Orquesta Barroca de Venecia. Andrea Marcon. Magdalena Kožená, mezzo. Vivaldi, Haendel.

17,18: Coro y Sinfónica de Londres. Richard Hickox. Claycomb, Banks, Maltman, Duque. Bernstein, Barber, Orff.

22: Sinfónica de Londres. Valeri Gergiev. Mahler, *Sexta*.

29: Sinfónica de la BBC. David Robertson. Debussy.

SOUTH BANK CENTRE
WWW.SOUTHBANKCENTRE.CO.UK

2-XI: Filarmónica de Londres. John Wilson. Korngold, Steiner, Rozsa.

3: Filarmónica de Londres. David Parry. Ciofi, Stone, Hall. Bellini, *La straniera* (versión de concierto).

4: Orquesta Philharmonia. Leif Segerstam. Julian Rachlin, violín. Sibelius, Chaikovsky.

5: Orquesta de Cámara de Europa. Alexander Janiczek. Mitsuko Uchida, piano. Mozart, Strauss, Wagner.

6: Orquesta Age of Enlightenment. Vladimir Jurowski. Stephen Hough, piano. Weber, Schubert, Brahms.

7: Filarmónica de Londres. Mark Elder. Elgar.

8: Orquesta Philharmonia. Jukka-Pekka Saraste. Janine Jansen, violín. Mozart, Mahler.



9: Filarmónica de Londres. Vasil Sinaiski. Sunwook Kim, piano. Wagner, Rachmaninov, Berlioz.

11: Sinfónica de la Radio de Baviera. Mariss Jansons. Haydn, Mahler.

14: Filarmónica de Londres. Vladimir Jurowski. Nikolaj Znaider, violín. Zemlinsky, Korngold, Shostakovich.

15: Orquesta Philharmonia. Stéphane Deneve. Nikolai Luganski, piano. Prokofiev, Chaikovsky, Rachmaninov.

20: Coro y Orquesta Philharmonia. Rafael Frühbeck. Jean-Yves Thibaudet, piano. Kahchaturian, Orff.

21: Filarmónica de Londres. Europa-ChorAkademie. Vladimir Jurowski. Racetta, Schmidt, Hendrick, White. Korngold, *Das Wunder der Heliane* (versión de concierto).

26: Lang Lang, piano. Mozart, Schumann, Granados.

28: Filarmónica de Londres. Christoph Eschenbach. Richard Goode, piano. Beethoven, Mahler.

29: Orquesta Philharmonia. Mikhail Pletnev. Boris Giltburg, piano. Borodin, Rachmaninov, Dvorák.

30: Orquesta del Concertgebouw de Ámsterdam. Daniele Gatti. Vadim Repin, violín. Schumann, Mendelssohn, Chaikovsky.

ROYAL OPERA HOUSE COVENT GARDEN
WWW.ROYALOPERAHOUSE.ORG

L'ELISIR D'AMORE (Donizetti).
Franck. Pelly. Kurzak, Jayasinghe,

Villazón, Tézier.
13,17,19,22,24,26,29-XI.

MILÁN

TEATRO ALLA SCALA
WWW.TEATROALLASCALA.ORG

COSÌ FAN TUTTE (Mozart). Dantone. Hampe. Proyecto Academia.
2,3,4,6,8,11,12,15,17,19-XI.



MÚNICH

FILARMÓNICA DE MÚNICH
WWW.MPHIL.DE

20,21,22-XI: Semion Bichkov. Kiril Gerstein, piano. Glanert, Shostakovich, Sibelius.

29,30: Christian Thielemann. Pfitzner, Strauss.

STAATSOPER
WWW.STAATSOPER.DE

LA CALISTO (Cavalli). Bolton. Alden. Visse, McGreevy, Bacelli, Chiummo.
2,4,7-XI.

EVGENI ONEGIN (Chaikovsky). Nagano. Warlikowski. Vermillion, Guriakova, Volle, Strehl.
3,6,10,13,16-XI.

TRISTAN UND ISOLDE (Wagner). Nagano. Konwitschny. Treleaven, Pape, Meier, Sindram. **11,18,24,30-XI.**
ALICE IN WONDERLAND (Chin). Nagano. Freyer, Matthews, Koms, Henschel, Watts. **15,17,20,23-XI.**

CARMEN (Bizet). Fiore. Wertmüller. Malagnini, Maximova, Mikolaj, Gallo.
19,22,25-XI.

NUEVA YORK

METROPOLITAN OPERA
WWW.METOPERA.ORG

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Petrenko. Damrau, Cutler, Degout, Hagen.
1,6,9,13,17,20,24-XI.

AIDA (Verdi). Ono. Frisell. Crider, Sala, Licitra, Hvorostovski. **2,5,8-XI.**
MACBETH (Verdi). Levine. Guleghina, Pittas, Lucic, Relyea. **3-XI.**

LA TRAVIATA (Verdi). Armiliato. Fleming, Polenzani, Croft. **3,7,10,15-XI.**

LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). Jordan. Röschmann, Vondung, Pertusi, Schrott. **10,14,17,21,24,28-XI.**

NORMA (Bellini). Ono. Brown, D'Intino, Berti. **12,16,19,23,26,30-XI.**

IPHIGÉNIE EN TAURIDE (Gluck). Langrée. Graham, Domingo, Groves, Shimell. **27-XI.**

PARÍS

4,5,6,8-XI: Filarmónica de Los Angeles. Esa-Pekka Salonen. Sibelius, *Sinfonías*. (Sala Pleyel [www.salle-

pleyel.fr]).

7: Sinfónica de Londres. Antonio Pappano. Wayne Marshall, piano. Gershwin, Adams. (S. P.).

10: Matthias Goerne, barítono; Elisabeth Leonskaia, piano. Schubert, *Viaje de invierno*. (Teatro de los Campos Eliseos).

12: Orquesta Barroca de Venecia. Andrea Marcon. Magdalena Kožená, mezzo. Vivaldi, Haendel. (T. C. E.).

15,16,18: Orquesta Revolucionaria y Romántica. Coro Monteverdi. John Eliot Gardiner. Schubert, Brahms, Mendelssohn, Schumann. (S. P.).

20: Grigori Sokolov, piano. Schubert. (T. C. E.).

22: Jean-Marc Luisada, piano. Chopin, Schubert, Brahms. (T. C. E.).

22,24: Orquesta de París. Christoph Eschenbach. Strauss, Mozart. (S. P.).

26: Le Concert Spirituel. Hervé Niquet. Rameau, Michel. (T. C. E.).

28: Boris Berezovski, piano. Medtner, Musorgski, Ravel. (T. C. E.).

— Orquesta de París. Accentus. Pierre Boulez. Webern, Messiaen, Boulez. (S. P.).



29: Orquesta Nacional de Francia. Kurt Masur. Brahms, Strauss. (T. C. E.).

OPÉRA BASTILLE
WWW.OPERA-DE-PARIS.FR

TOSCA (Puccini). Luisotti. Schroeter. Naglestad, Ferrari, Galouzine, Jean. **2,3,5,8,11,13,16,17,20-XI.**

PALAIS GARNIER
WWW.OPERA-DE-PARIS.FR

LA TRAVIATA (Verdi). Oren. Marthaler. Lagrange, Schäfer, Kovaloba, Bricein. **2,5,8,11-XI.**

ALCINA (Haendel). Spinosi. Carsen. Bell, Kasarova, Prina, Mas. **22,25,28-XI.**

THÉÂTRE DES CHAMPS ÉLYSÉES
WWW.THEATRECHAMPELYSEES.FR

THE RAKE'S PROGRESS (Stravinski). Chaslin. Engel. Reinhart, Peretiatko, Randle, Pittsinger. **7,9,11-XI.**

IL SANT'ALESSIO (Landi). Christie. Lazar. Jaroussky, Cencic, Buet, Sabata. **21,24-XI.**

TURÍN

TEATRO REGIO
WWW.TEATROREGIO.TORINO.IT

ARIANE ET BARBE-BLEUE (Dukas). Guillaume. Ory. Ganassi, Vanaud, Denize, Schillaci. **23,25,27,29-XI.**

VIENA

MUSIKVEREIN
WWW.MUSIKVEREIN.AT

1-XI: Orquesta de Cleveland. Daniele Gatti. Adams, Bruckner.

3,4: Sinfónica de la Radio de Baviera. Mariss Jansons. Weber, Hindemith, Brahms. / Haydn, Bruckner.

6: Orquesta Barroca de Venecia. Andra Marcon. Netrebko, Garanca. Vivaldi, Pergolesi.

9: Filarmónica de Viena. Georges Prêtre. Bizet, Mahler.

10,11: Orquesta del Mayo Musical Florentino. Zubin Mehta. Webern, Wagner, Brahms.

12: Gil Shaham, violín; Akira Eguchi, piano. Brahms, Bach, Rodrigo.

— Ensemble Kontrapunkte. Peter Keuschnig. Milhaud, Gould, Dünser.

14,15: Sinfónica de Viena. Vladimir Fedoseiev. Saint-Saëns, Musorgski.

23: Sinfónica de la Radio de Viena. Bertrand de Billy. Schlee, Mendelssohn, Berg, Suk.

WIENER STAATSOPER
WWW.WIENER-STAATSOPER.DE

PIKOVAIA DAMA (Chaikovsky). Ozawa. Silja, Serafin, Shicoff, Daniel. **1,9,13,17-XI.**



TOSCA (Puccini). Armiliato. Fantini, Shicoff, Dohmen. **3,23-XI.**

ARABELLA (Strauss). Welser-Möst. Denoke, Reinprecht, Weber. **6,10-XI.**

FIDELIO (Beethoven). Schneider. Michael, Botha, Struckmann. **8,11,14,18-XI.**

UN BALLO IN MASCHERA (Verdi). Halász. He, Krasteva, Sabbatini, Atanelli. **12,15,19-XI.**

ROMÉO ET JULIETTE (Gounod). Schnitzler. Massis, Vargas, Kai. **22,25,28-XI.**

IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Rossini). Carignani. Garanca, Siragusa, Sramek, Eröd. **24-XI.**

L'ELISIR D'AMORE (Donizetti). Ettlinger. Tatulescu, Pirgu, Eiche, Sramek. **29-X.**

ZÜRICH

OPERNHAUS
WWW.OPERNHAUS.CH

KÖNIGSKINDER (Humperdinck). Mezmacher. Herzog. Widmer, Vogel, Mayr, Zysset. **1,4,7,11,18-XI.**

IL BARBIERE DI SIVIGLIA (Rossini). Hamar. Lievi. Olivera, Camarena, Drole, Scorsin. **2,8-XI.**

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart). Rieder. Kusej, Muff, Korchak, Drole, Bermúdez. **4,9-XI.**

DON CARLO (Verdi). Rizzi. Düggelein. Kozłowska, Kaluza, Guo, Kaufmann. **14,16,21-XI.**

LE NOZZE DI FIGARO (Mozart). Welser-Möst. Bechtolf. Hartelius, Janková, Schmid, Volle. **23,25-XI.**

TOSCA (Puccini). Santi. Delfo. Fantini, Shicoff, Pons. **29-XI.**

NUREYEV Y EL JUEGO DE LA FAMA

Todo lo hizo pendiente de la mirada del público. Fuera lo que fuera: bailar, desertar, hacer dúos con Margot Fonteyn, dirigir orquestas cuando ya no podía bailar, ligar con chicos en los bares o en los baños públicos o morir de SIDA. Rudolf Nureyev comprendió como ningún intérprete la indivisibilidad de la persona privada y la pública y cómo la una podía servir a la otra.

No fue el único inventor del culto a la celebridad, ya que vivió en la época de los Kennedy y los Beatles, pero añadió a la incipiente industria del *glamour* un nuevo elemento: lo de ser famoso porque era famoso. No más que cinco o seis millones de personas vieron a Nureyev bailar, sin embargo una tercera parte de la población del mundo conocía su nombre, reconocía su rostro y lo identificaba íntimamente con algún aspecto de su historia o de su mito.

Los amantes de la libertad aplaudieron su huida de la represión soviética; las mujeres estaban fascinadas con su toque mágico capaz de rejuvenecer a una madura Margot Fonteyn; los gays quedaron atónitos con su intensidad salvaje en el escenario, con los rumores de sus dimensiones físicas y con la temeridad de su vida erótica; los políticos cambiaron de actitud frente al SIDA debido a la dignidad de su muerte.

También contaría mucho la oportunidad del momento. Nureyev irrumpió en las primeras páginas de los periódicos de todo el mundo al escaparse de los vigilantes del KGB en una concurrida sala del aeropuerto parisino el 17 de junio de 1961, convirtiéndose así, de la noche a la mañana, en un símbolo de la fluctuante Guerra Fría. Exactamente dos meses más tarde se levantaba el muro de Berlín, aislándole por completo de Teja Kremke, un alma gemela que tenía pensado unirse con él y cuya vida quedó destrozada por completo durante los años siguientes por la persecución de la Stasi.

De manera conmovedora, Julie Kavanagh detalla estos acontecimientos en su impresionante nueva biografía publicada por Penguin, y en la serie de la BBC2 que la acompaña. Ahora, ¿cómo reaccionó la mente inquieta de Nureyev al verse seguido por los matones soviéticos que también acosaron y amenazaron a su familia en Ufa? Sospecho que el miedo inculcó en Nureyev la idea de que la única manera de escaparse de la venganza era la de ser protagonista en todo momento, estar en el candelero constantemente, demasiado visible para que alguien pudiera hacerle daño.

Otro momento oportuno llegó para él y su causa. Se había escapado en los albores de la era de Acuario, cuando las actitudes sexuales se habían relajado y no había tantos prejuicios de este tipo. Nureyev fue el sexo sobre unas piernas. “Levantaba los brazos lentamente”, escribió el fotógrafo Richard Avedon, “y cuando los subía, también lo hacía el pene. Era como si bailara con todas las partes de un cuerpo que parecía responder a



alguna especie de prodigio de sí mismo”.

Ningún intérprete expresó con tanta facilidad el narcisismo de su generación. Nureyev evoca el espíritu de esa época más que Mick Jagger, más que *Hair*, más que cualquier cosa inventada por Hollywood. Fue la personificación de la liberación personal llevada a todos los extremos físicos. Fue él quien con su baile transformó el Covent Garden de una mojigata compañía supeditada a Margot Fonteyn, entonces una pálida sombra de lo que había sido, a una fuerza inagotable de erótico voltaje y experimentos técnicos. Nureyev, un depositario de las tradiciones rusas con una memoria de elefante para los pasos, llegaba a los coreógrafos en Ámsterdam y en Nueva York como el puente individual más importante entre el ballet clásico y el moderno.

Al cumplir los 40 años las piernas le fallaron, se dedicó algún tiempo a la coreografía y la gerencia de la compañía —sobre todo en el Ballet de la Ópera de París durante la década de los 80— y, aunque dejó una influencia permanente en Sylvie Guillem, el papel secundario no satisfacía su afán de protagonismo, su adicción a estar en la cresta de la ola.

Herbert von Karajan y Leonard Bernstein sugirieron que sabía llevar el compás con suficiente competencia como para llegar a ser director de orquesta. Así que cogió la batuta con gusto e hizo que le filmaran con orquestas, al igual que sus mentores, como forma de dejar un legado. Sin embargo, el sonido de la música nunca fue suficiente como para satisfacerle. Nureyev necesitaba bailar, tocar, ser visto. Incluso después del derrumbamiento del poder soviético no era capaz de librarse del temor diario que alimentaba su anhelo de estar ante el público.

Si se le observa hoy en unas entrevistas filmadas se puede apreciar que cada palabra y cada caída de cejas estaban astutamente elegidas para reforzar su marca de fábrica. Mostró ser un salvaje joven tártaro y un sedoso esteta parisiense a la vez, el muchacho solitario y el amante promiscuo, el ego supremo y el tímido y agradecido colega que ayudaba económicamente a Fonteyn en su senectud. Fue, o trató de serlo, todo para todos los hombres y todas las mujeres. Al hacerlo, creó un modelo moderno de celebridad, un molde en el que la imagen es todo y el logro de alguna meta, irrelevante, en el que el arte es un vehículo para el autobombo y en el que los muy listos e insolentes, los cocineros analfabetos y la basura que ronda los lugares nocturnos pueden conseguir la fama con esa especie de cuñas publicitarias de quince minutos. Nureyev, un genio del ballet con una tremenda ética del trabajo, cambió —sin proponérselo— nuestra manera de vivir.

Norman Lebrecht

MADRID, 2008

CICLO DE GRANDES INTERPRETES 13

www.scherzo.es

ORGANIZA:

scherzo
FUNDACIÓN

PATROCINA:

EL PAIS

JOAQUÍN ACHÚCARRO

1

Martes, 29 de enero de 2008. 20:00 h

piano

GRIGORI SOKOLOV

2

Lunes, 11 de febrero de 2008. 20:00 h

piano

PAUL LEWIS

3

Martes, 25 de marzo de 2008. 20:00 h

piano

MAURIZIO POLLINI

4

Martes, 15 de abril de 2008. 20:00 h

piano

KRYSTIAN ZIMERMAN

5

Lunes, 5 de mayo de 2008. 20:00 h

piano

ANDRÁS SCHIFF

6

Miércoles, 11 de junio de 2008. 20:00 h

piano

LARS VOGT

7

Martes, 14 de octubre de 2008. 20:00 h

piano

PIERRE-LAURENT AIMARD

8

Martes, 18 de noviembre de 2008. 20:00 h

piano

CHRISTIAN ZACHARIAS

9

Martes, 25 de noviembre de 2008. 20:00 h

piano

LEIF-OVE ANDSNES

10

Martes, 9 de diciembre de 2008. 20:00 h

piano

COLABORAN:



FUNDACIÓN HAZEN
HOSSESCHRUEDERS

CICLO DE JÓVENES INTERPRETES 6

1

RECITAL

LUNES, 12 DE NOVIEMBRE DE 2007. 20 HORAS

EDUARDO FERNÁNDEZ, PIANO
ESPAÑA

2

RECITAL

LUNES, 12 DE NOVIEMBRE DE 2007. 20 HORAS

VALENTINA IGOSHINA, PIANO
RUSIA

3

RECITAL

MARTES, 18 DE DICIEMBRE DE 2007. 20 HORAS

BERTRAND CHAMAYOU, PIANO
FRANCIA

ORGANIZAN:

scherzo
FUNDACIÓN



TEATRO DE LA
ZARZUELA

COLABORAN:

EL PAIS

FUNDACIÓN HAZEN
HOSSESCHRUEDERS





DECCA

**El “rey de los
sobreagudos”
rinde homenaje al
gran tenor Giovanni
Battista Rubini
(1794 - 1854).**



DECCA

ARIAS FOR RUBINI
**JUAN DIEGO
FLÓREZ**

ROSSINI · BELLINI · DONIZETTI

ROBERTO ABBADO

ACCADEMIA NAZIONALE DI
SANTA CECILIA

**JUAN DIEGO FLÓREZ
ARIAS PARA RUBINI**

Flórez/Acc. Santa Cecilia/R. Abbado

Rubini ha sido para Flórez una fuente de inspiración que ha influido en su manera de interpretar muchos de sus grandes roles.

Arias de Rossini, Bellini y Donizetti que Flórez interpreta junto a la Orquesta de la Accademia Nazionale di Santa Cecilia, dirigida por Roberto Abbado. Incluye arias desconocidas que muestran el extraordinario registro y la capacidad dramática de uno de los mejores tenores del mundo.

CD 0028947590798

Si deseas más información:
clasico.jazz@universalmusic.es



www.fnac.es